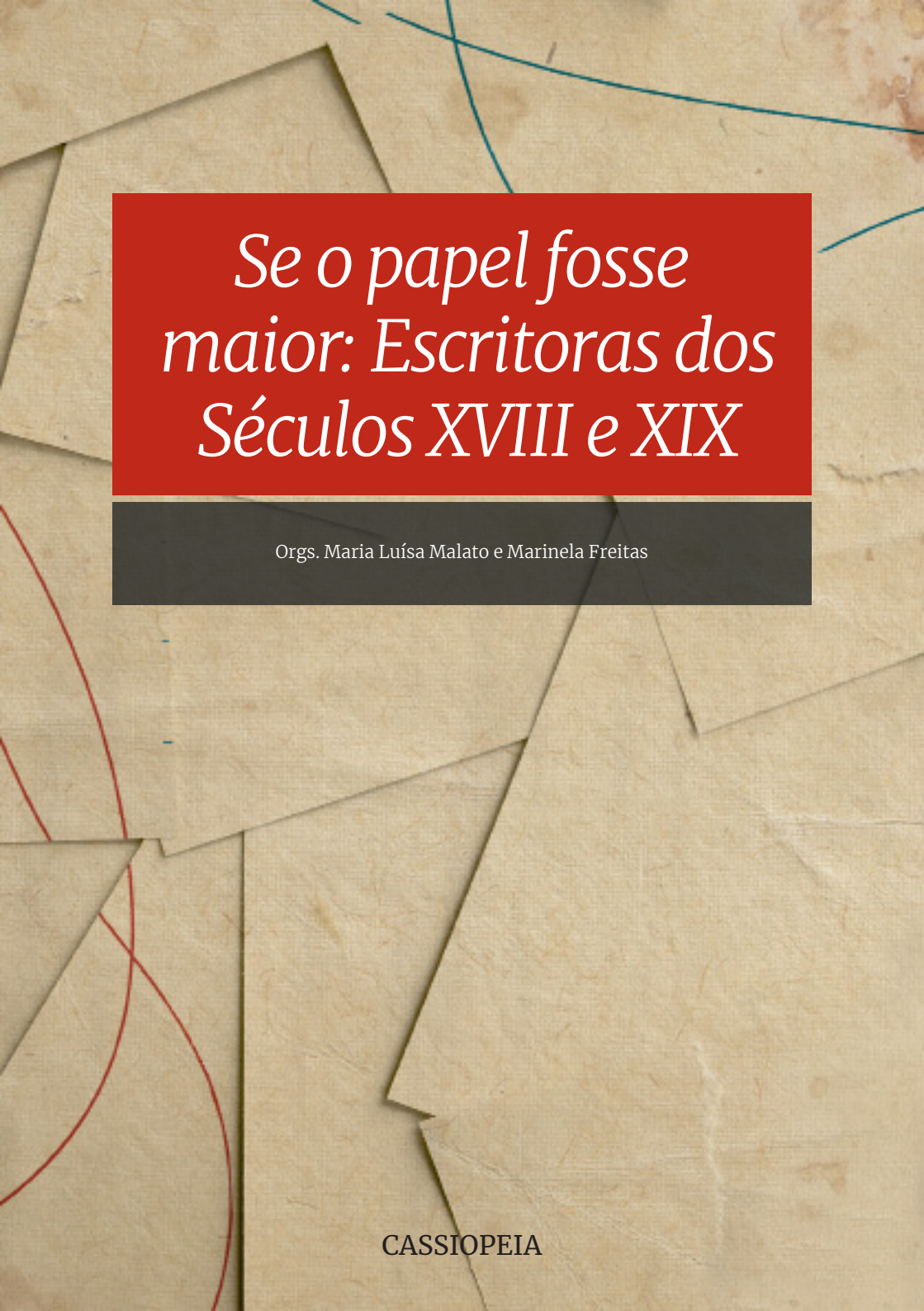




# *Se o papel fosse maior: Escritoras dos Séculos XVIII e XIX*

Orgs. Maria Luísa Malato e Marinela Freitas

CASSIOPEIA

## **Título**

*Se o papel fosse maior: Escritoras dos Séculos XVIII e XIX*  
dezembro de 2024

## **Propriedade e edição**

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa  
www.ilcml.com  
Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal  
Ilc@Letras.up.pt  
T. +351 226 077 100

## **Conselho de redacção**

Directores

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

## **Autores**

Ana Luísa Vilela, Elisa Nunes Esteves, Fábio Mario Silva, Fátima Outeirinho, Francisco Topa, Isabel Pires de Lima, Margarida Simões, Maria Cristina Pais Simon, Maria Luísa Malato, Maria Luísa Taborda Santiago, Mónica Ganhão, Regina Ziberman, Vanda Anastácio

## **Assistente editorial**

Lurdes Gonçalves

## **Capa**

© Fuselog

ISBN: 978-989-9193-46-8 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9193-46-8/cass15>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2024

Esta publicação foi realizada no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa,



**ILCML**

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



**FLUP** FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

*Se o papel fosse  
maior: Escritoras dos  
Séculos XVIII e XIX*

Orgs. Maria Luísa Malato e Marinela Freitas

CASSIOPEIA



## Introdução

“Se o papel fosse maior...” começou por ser uma homenagem a Ana Plácido (1831-1895).<sup>1</sup> Invariavelmente citada nas Histórias da Literatura como a “amante de Camilo”, a “mulher fatal” de Camilo, a mulher com quem Camilo se envolveu num escandaloso caso de adultério, julgado no Porto burguesíssimo de 1860-1861, Ana Plácido só muito raramente vai sendo considerada e lida como poeta e romancista. Estranho paradoxo: ela que, na sua vida e obra, exprimiu o desejo de que fosse dada à mulher uma função que não a reduzisse a dona de casa ou a mãe de família, ficou reduzida a essas imagens distorcidas, de companheira pecaminosa ou de uma mãe de família abafada por um marido doente, e os filhos que dele teve, um louco, outro estouvado. E todavia, nem sempre encontra espaço para desabafar as mesmas mágoas. Escreve ela numa carta a Freitas Fortuna, pensando sobretudo nos últimos dois anos da vida com Camilo: “Se o papel fosse maior...”

Em vão o desejou, quase sempre. Apesar da vasta produção literária de Ana Plácido – que inclui adaptações, poemas, contos, crónicas, críticas literárias, traduções e romances, publicados tanto em Portugal como no Brasil – a sua obra permanece muito pouco conhecida, obscurecida pelo nome de Camilo, com quem tão estreitamente colaborou. Em que edições a podemos ler, ainda hoje, apesar de tudo? Como a lemos nós? Através de que clichés do estilo romântico ou camiliano?

Depressa, pois, ela se tornou pretexto para homenagear várias mulheres de Letras que, ao longo do século XIX, foram dando voz a esse desejo de um papel maior, transformando essa voz individual numa voz comum, colocando a sua produção artística em diálogo com os estudos sobre a História, desde logo em Portugal, dessas mulheres-escritoras, tantas vezes em diálogo com o que ia sucedendo “lá fora”. As fronteiras são linhas imaginárias que estão aqui simultaneamente viradas para fora e para dentro do círculo vicioso: são invariavelmente mulheres estranhas ou estrangeiras, viajantes ou casadas com viajantes.

Mapeámos a partir da sua obra uma comunidade silenciada de autoras... Tomámo-la como exemplo do apagamento a que muitas escritoras foram condenadas ao longo da História da Literatura e pretendemos através dela interrogar o discurso que a História literária tem produzido sobre as escritoras oitocentistas. Contámos para isso com a participação de especialistas e investigadores oriundos de Portugal, Brasil, Inglaterra, França e Estados Unidos, que se vêm dedicando ao estudo comparado e à divulgação da obra de autoras como Ana Plácido, Antónia Pusich, Catarina de Lencastre, Francisca Possolo da Costa, Francisca Wood, Josephine Neuville, Juliette Adam, Maria Angélica Ribeiro, Maria Rita Chiappe Cadet, a Marquesa de Alorna, entre outras.

Neste volume, optamos por organizar os estudos de forma cronológica, para que fosse possível perceber-se a evolução e a recorrência dos obstáculos com que estas mulheres escritoras se depararam. Assim, o volume abre com um estudo de Vanda Anastácio sobre a Marquesa de Alorna e Francisca Possolo da Costa, partindo da análise dos poemas trocados entre as duas escritoras para refletir sobre as discussões políticas que agitaram a sociedade portuguesa na década de 1820, bem como sobre os mecanismos de atribuição de valor e a definição de hierarquias simbólicas no interior dos círculos intelectuais e culturais portugueses.

Seguem-se dois estudos centrados na dramaturgia feminina, em Portugal e no Brasil. Maria Luísa Malato começa por identificar alguns processos de invisibilização da obra lírica e teatral de Catarina de Lencastre, para depois centrar a sua análise textual na relação entre a noção de “honra” e a representação da mulher entre os séculos XVIII e XIX. Regina Zilberman aborda o tratamento da escravatura e das relações racializadas na dramaturgia brasileira oitocentista, prestando especial atenção à peça *Cancros sociais*, de Maria Angélica Ribeiro, em comparação com *Mãe*, de José de Alencar.

Tendo como pano de fundo o diálogo entre as culturas inglesa e portuguesa, os dois ensaios dedicados à escritora e jornalista Francisca Wood dão destaque à sua obra ficcional, em particular ao romance *Maria Severn* (1869). Isabel Pires de Lima compara o romance de Wood com *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, quer analisando a sua receção literária diferenciada, quer explorando a mensagem de emancipação social que ambos os romances ensaiam. Ana Luísa Vilela propõe uma leitura da obra de Wood como um romance de aprendizagem masculina, explorando três vetores temático-axiológicos: a sentimentalidade, o humor e o feminismo.

Um outro espaço em que as mulheres se notabilizaram foi no periodismo oitocentista. Fátima Outeirinho convida-nos a pensar sobre o folhetim como uma

“every women’s land” na paisagem literária do século XIX, refletindo sobre as mulheres-autoras, enquanto objeto e agentes do discurso crítico no periodismo oitocentista em Portugal. Francisco Topa traz-nos o caso de Antónia Pusich e do seu trabalho à frente do primeiro periódico português fundado e dirigido por uma mulher: *A Assemblée Litteraria*.

Ana Plácido tem vários estudos dedicados à sua obra neste volume. Fábio Mário Silva analisa os modelos de masculinidade assentes na busca do prazer e do poder presentes na obra ficcional de Plácido e a forma como a autora se serve deles para denunciar a assimetria na estrutura de género oitocentista. Margarida Simões debruça-se sobre o conto “Às portas da eternidade” para explorar as potencialidades simbólicas do suicídio aí abordado. Maria Luísa Taborda analisa o modo como os biógrafos de Camilo Castelo Branco retrataram Ana Plácido, influenciando a construção da sua memória literária. Mónica Ganhão compara a forma como Camilo Castelo Branco e Ana Plácido abordam o adultério feminino e a figura da esposa adúltera.

Finalmente, o volume encerra com dois casos exemplares: Maria Cristina Pais Simon revisita o trabalho de Juliette Adam, uma “mulher orquestra” – romancista, memorialista, militante feminista, jornalista e ativista política – que dedicou três obras a Portugal, entre as quais *La Patrie portugaise* (1896); e Elisa Nunes Esteves analisa a poesia de Maria Rita Chiappe Cadet, dando particular relevo à representação dos espaços naturais que inspiraram os seus versos, o Alentejo e a Madeira.

No seu conjunto, os ensaios aqui reunidos mostram como, no que diz respeito à escrita de mulheres, o caminho é difícil, e foi teimoso. Avança nos momentos de euforia revolucionária e recua quando a ordem reprime essa euforia, remetendo de novo a mulher ao lugar que lhe caberia, primeiro por vontade de Deus, depois por vontade da Natureza, e nunca, nunca por vontade dos homens. Ana de Castro Osório é uma autora em que está bem patente esta oscilação temporal, entre a utopia, um sem-lugar, e o passado, uma tópica milenar, que empurra as escritoras para sentidos contrários da História, o repisar do Passado e os novos caminhos do Futuro. Ora para reivindicações setecentistas (um salão para conversar), ora para reivindicações novecentistas (uma voz, um voto): antes de mais, um quarto para escrever, um leitor que leia o que escrevem, uma leitora.

Maria Luísa Malato  
Marinela Freitas

## *Introdução*

### **NOTA**

<sup>1</sup> Em 2023, organizamos, juntamente com Adriana Mello Guimarães, Fábio Mario da Silva, Adriana e Maria Luísa Taborda Santiago, um colóquio internacional de homenagem a Ana Plácido, procurando integrá-la numa tradição de mulheres escritoras em língua portuguesa.

# Francisca Possolo da Costa e a Marquesa de Alorna: poesia e sociedade na primeira metade de oitocentos

**Vanda Anastácio\***

Universidade de Lisboa

Entre os versos da 4<sup>a</sup> Marquesa de Alorna publicados postumamente em 1844 por iniciativa de suas filhas, encontram-se alguns poemas de Domingos Borges de Barros (1780-1855) e de Francisca Possolo da Costa (1783-1838), que permitem datar o início do relacionamento entre as duas escritoras. Através da “Carta” em verso que começa “Mercúrio, bem que Deus fosse” datada de 1823 e assinada por Barros,<sup>1</sup> ficamos a saber que este autor serviu de intermediário entre ambas, entregando versos de Francisca Possolo – 33 anos mais jovem que D. Leonor de Almeida – a pedido desta, à velha senhora. Eis o texto publicado nas *Obras poéticas*:

*Carta do Doutor Domingos Borges de Barros (hoje Visconde da Pedra Branca no Império do Brasil), acompanhando a epistola de Francilia que ao diante se segue.*

Mercúrio, bem que Deus fosse,  
Não teve emprego capaz:  
Eu sempre achei pouco airoso  
O ofício de leva e traz.

Porém, como tudo muda,  
Tenho mudado também,  
E o que ontem feio julgava  
Hoje me parece bem.

Francília louvou a Alcipe,  
E quer que do seu louvor  
(Muito pago estou da escolha)  
Eu vá como embaixador.

Alcipe, aí tens lindos versos  
De justiça e de razão;  
Ser neste caso Mercúrio  
É bem gostosa função.

A resposta de Alcipe ao ilustre mensageiro também figura no volume: é um elogio ao poema da jovem Francília que não deixa, contudo, de mencionar a “excelência do embaixador”, ou seja, do próprio Borges de Barros, nos termos seguintes:

*Resposta d’Alcipe*

Com tanto desdém não trates  
O Numen do caduceu;  
Sempre dele se fiaram  
As embaixadas do Céu.

Seu emprego te pertence  
Por teus dotes imortais;  
Bem vês que não há no mundo  
Mais altas credenciais.

Por ordem de uma Camena  
Aquele emprego assumido,  
Trazes para coroar-me

Mimosas flores do Pindo.

Em troca do dom sublime,  
Com que alegras esta selva,  
Só pode Alcipe entregar-te,  
Quase murcha, humilde relva:

Junto a planta tão rasteira  
A minha empenada lira,  
Que há muito, se algum som forma,  
Melancolia suspira;

Esta dádiva mesquinha  
Nas mãos de Francília oferta;  
No adormecido instrumento  
Verás como os sons desperta:

Verás que seu estro ardente  
A rústica planta aquece,  
E logo, murcha em meus lares,  
Junto dela refloresce.

*Se deste milagre és causa,  
Que sorte haverá melhor,  
Quando a glória de Francília  
Deriva do Embaixador?*<sup>2</sup>

Personagem hoje pouco lembrada, Domingos Borges de Barros era filho de um proprietário abastado, senhor de vários engenhos de açúcar na Baía, chamado Francisco de Barros (Del Priore 2008) (Peixoto 1945). O pai proporcionou-lhe uma esmerada educação. Foi aluno de António Morais Silva em Salvador, frequentou o Colégio dos Nobres em Lisboa e formou-se em Filosofia, na Universidade de Coimbra, em 1804. No Verão desse ano foi para Paris estudar com os botânicos do *Jardin des plantes* (recorde-se que a disciplina de Filosofia abarcava na época as ciências da natureza e da terra)

(Telles 2014). Em Paris, estreitou relações com dois velhos conhecidos de D. Leonor de Almeida, o Abade Correia da Serra e o poeta Francisco Manuel do Nascimento, o célebre Filinto Elísio que tão assiduamente visitara as senhoras Alornas durante o seu encerramento no convento de Chelas, e que vivia exilado na capital francesa desde 1778 (Lecloux 1998). Em 1812, de regresso ao Brasil, Borges de Barros foi nomeado Director do Jardim Botânico da “Cidade da Baía”. Voltou a Portugal no ano de 1821, como deputado às primeiras Cortes Gerais da Nação Portuguesa, chegando a Lisboa em Dezembro desse mesmo ano.

Domingos Borges de Barros rapidamente se integrou nos círculos de apoiantes das ideias liberais da capital lisboeta. Logo no início do ano seguinte, encontramos o seu nome entre os 269 sócios iniciais da *Sociedade Literária Patriótica*, instituída em Janeiro de 1822,<sup>3</sup> com os objectivos de “dirigir bem a opinião pública” e de “servir de escola de adquirir o habito de falar em publico com precisão, e acerto”.<sup>4</sup> Esta organização, que Oliveira Marques considerou “a mais importante e numerosa de quantas sociedades se fundaram durante o vintismo” (Marques 1995: 294), agrupava indivíduos de origens sociais e formações diversas (Radic 1982)<sup>5</sup> e contou entre os seus membros, para além de outros deputados brasilienses, com figuras tão representativas como José Ferreira Borges (1786-1838), José Liberato Freire de Carvalho (1772-1855), Paulo Midosi (1790-1858), Nuno Álvares Pereira Pato Moniz (1781-1827), João Bernardo da Rocha Loureiro (1778-1853) e Almeida Garrett (1799-1854), entre outros (Lista 1822).

Devido à proclamação da Independência do Brasil em Setembro de 1822, Borges de Barros perdeu o cargo de deputado, mas permaneceu em Lisboa até finais de 1823. O episódio em que serviu de elo de ligação entre Francília e Alcipe aconteceu nesse ano, mas os poemas testemunham uma proximidade que parece remeter para um relacionamento mais antigo. Como se teriam conhecido?

A passagem de Domingos Borges de Barros pelas Cortes ficou marcada pelos seus esforços para fazer discutir e aprovar duas propostas legislativas que hoje seriam consideradas visionárias, mas que, na altura, tiveram pouca adesão. Logo a 18 de Março de 1822 apresentou um *Projecto de decreto* destinado a incentivar a fixação de colonos em território brasileiro, que previa a emigração de europeus, a criação de aldeias destinadas a fixar os índios, um conjunto de incentivos à natalidade e, finalmente, a constituição de um sistema financeiro de “caixas de resgate” que permitiria a libertação faseada da população escrava até à abolição total da escravatura no prazo de seis anos (*Diário das Cortes* 1822: 540). Esta proposta não chegou a ser discutida.

A segunda proposta de vulto apresentada por Domingos de Barros às Cortes a 22 de Abril, pedia o direito de voto para as mulheres com mais de seis filhos. A fundamentação do diploma assentava, por um lado, na importância da contribuição feminina para o aumento populacional e consequente obrigação do Estado de retribuir tão grande serviço<sup>6</sup> e, por outro, na afirmação das competências das mulheres para o exercício da cidadania.<sup>7</sup> Não foi admitida à discussão com o argumento (defendido por Manuel Borges Carneiro) de que as mulheres eram incapazes de direitos políticos.

A associação da luta pelo direito de voto para as mulheres ao movimento sufragista e à República terá certamente contribuído para a escassa memória que esta primeira tentativa de o conseguir deixou na historiografia. Um olhar atento permite, contudo, dar conta do impacto relativo que a iniciativa de Borges de Barros teve nos meios intelectuais da capital. Com efeito, nesse mesmo ano, era dado ao prelo um folheto, destinado à venda ambulante no circuito do “cordel”, intitulado *Dedução Filosófica da Desigualdade dos Sexos*, e de seus Direitos Políticos por Natureza, e assinado com o criptónimo R.F.C., que se apresentava como uma resposta ao diploma projectado, nos termos seguintes:

tornando-se hoje o seu objecto mais interessante pela indicação movida em Cortes na sessão de 22 de abril deste ano, para que se concedesse às mulheres (se não todas, algumas), o direito de votar nas eleições para os cargos nacionais, animo-me a publicá-lo, menos para justificar a decisão do Soberano Congresso, que o não precisa, do que para chamar ao conhecimento da razão, os exaltados amadores do belo sexo, a quem isso magoe. (Anastácio 2013: 263)

No texto, invocavam-se a “incapacidade física” e a “fraqueza natural” das mulheres como motivos para a sua exclusão do exercício do direito de voto (Anastácio 2013: 279-280).

Apesar do intervalo temporal entretanto decorrido, o título do folheto contra o voto feminino parece evocar e responder a um panfleto anterior, o *Tratado sobre a Igualdade dos Sexos ou Elogio do Merecimento das Mulheres* publicado em 1790 e assinado com o pseudónimo “Um Amigo da Razão”, no qual, – em apoio da permanência no trono de D. Maria I –, se defendia o envolvimento das mulheres na política, a sua capacidade para o exercício do poder e a legitimidade do seu acesso à instrução (Razão 1790). Neste sentido, pode dizer-se que o opúsculo de 1822, insistindo na “desigualdade”

feminina em termos de direitos cívicos e políticos era uma provocação, que Domingos Borges de Barros identificou, e a que respondeu editando a sua tradução da obra *O Merecimento das Mulheres*, de Legouv   (Barros 1825).<sup>8</sup>

No “Prólogo” a essa edi  o, o autor refere que “quis apanhar a luva”, e responder com essa “mesquinha prova de gratidão” “  s senhoras que se dignaram mimosear-me com extremos de bondade” em “prosas, “versos” e “cartas”. A crer no seu testemunho, haveria então um número significativo de mulheres que aspiravam ao direito de voto e se reviram na proposta de lei. Em apoio desta ideia, Barros publica um poema enviado por uma senhora, assinado com o pseud  nimo “Osmia”, alusivo ao assunto (Barros I 1825: 193-194):

*Tendo o Autor defendido os direitos do belo sexo recebeu  
entre outros mimos, os seguintes versos*

Para que os homens pudessem  
Os velhos vícios mudar,  
Fora preciso primeiro  
Co’a raça de hoje acabar

He coisa já tão comum  
Nosso sexo desprezar,  
que passam do espanto    mofa,  
Se alg  m ousa em nós falar.

Athe já li que doutores  
Atrever  o-se a negar,  
Que dentro dos nossos corpos  
Alma pudesse habitar.

E há quem nossos direitos  
Ouse afoito declarar?  
Ou não creio, ou foi um Anjo  
Que ao mundo dignou baixar.

Não produs nosso emisferio  
Um ente tão singular,  
Se hé mortal, veio do outro,  
Não se me dá de apostar

Venturosas Brasileiras,  
Como será doce amar  
No vosso paiz, se os homens,  
Como este, sabem pensar?

Permeti que a vós me una  
Para uma flor ajuntar,  
À coroa com que a B...  
Deve o nosso sexo honrar.

OSMIA

Vale a pena recordar que *Osmia* era o nome da heroína lusitana celebrada na tragédia com o mesmo nome, da autoria de Teresa de Mello Breyner (1732-1794?), premiada pela Academia das Ciências de Lisboa em 1788, cuja intriga gira em torno, precisamente, da afirmação da aptidão das mulheres para o exercício do poder. Relevantes para o assunto que aqui procuramos desenvolver são ainda as duas missivas que Barros transcreve no final do “Prólogo” já citado. A primeira, datada do dia seguinte à apresentação da proposta, consistia num agradecimento pelo modo como o deputado havia defendido o sexo feminino. Assinado com a inicial M., podemos apenas especular acerca da sua autoria: tratar-se-ia de Mariana Pimentel Maldonado (1771-1855), irmã do deputado João Vicente Pimentel Maldonado (1773-1838)?<sup>9</sup>

Senhor,  
Ainda que a vossa Indicação fosse rejeitada, não priva o sexo que defendestes de ver em vós o seu protector. Ah! Senhor, a nossa gratidão não tem limites, e em troca dos talentos que nos negão, temos corações sensíveis que vos sabem apreciar. De hoje em diante será o nosso primeiro cuidado rogar por vós á Divindade, para que ella espalhe sobre vós os seus benefícios, e multiplique os vossos dias. São estes os desejos d’aquellas

que vos admirão e respeito.

M.”

Lisboa, 23 de abril 1822

Já a segunda carta, redigida uma semana depois da apresentação do projecto de lei, está assinada por Henriqueta de Oeynhausen, e lança alguma luz sobre o caso que vimos discutindo:

Senhor,

Permita que exprima os meus sentimentos copiando as expressões de que se serve minha maen na carta que me escreveo, e n'este momento recebo: “Li com entusiasmo a Indicação do senhor B. de B. e nem huma só phrase deixou de fazer a mais profunda impressão no meu animo, e de inspirar o mais vivo dezejo de conhecer um legislador tão virtuoso, e tão benemerito. A gratidão de todas as mulheres juntas, pode igualar apenas a que devem tributar-lhe, particularmente os corações maternos.” Às suas expressões ajunto só votos ao céu pela prosperidade do generoso defensor do sexo injustamente desapreciado, etc.

H... D...

Lisboa 1º de maio 1822

A autora identifica-se aqui com as opiniões de sua mãe, de que se faz portadora e que expõe transcrevendo as suas palavras. Além dos agradecimentos a Barros pela defesa dos direitos das mulheres, D. Leonor manifestava “o mais vivo dezejo de conhecer um legislador tão virtuoso, e tão benemérito” – o que permite deduzir que o encontro entre ambos tenha ocorrido pouco depois, na sequência da apresentação da malograda proposta de lei.

Quanto a Francisca Possolo da Costa, é plausível pensar que tenha sido a sua proximidade com os diversos grupos de adeptos das ideias reformadoras do primeiro vintismo, em cujos círculos se movia seu marido, a favorecer a aproximação com o deputado baiano. De facto, João Baptista Ângelo da Costa (1781-1830) comungava do mesmo espírito associativo e reformista, figurando entre os 28 sócios iniciais da *Sociedade Promotora da Indústria Nacional*, estabelecida em Abril do mesmo ano de 1822 com o objectivo de impulsionar o desenvolvimento da indústria no mundo luso-brasileiro, difundindo conhecimentos científicos e técnicos entre os “cidadãos

zelosos”. Segundo Ana Cardoso Matos, Ângelo da Costa empenhou-se na renovação económica e industrial de Portugal e do Brasil, e desempenhou “um papel de relevo nas primeiras tentativas de introdução da máquina a vapor em Portugal” (Matos 2000).

Quanto à troca de poemas que aqui nos vem ocupando, não conhecemos o poema que Francisca Possolo da Costa deu a Barros para ser entregue a D. Leonor de Almeida, mas o soneto com que esta lhe respondeu encontra-se publicado, juntamente com os versos que citámos no início, entre as suas obras completas, vindas a lume em 1844. É uma generosa homenagem ao talento de uma jovem escritora, prestada por uma autora consagrada:

*A Francília*

Para o norte d’Arcádia um bosque havia  
Que os Nonácrios outeiros coroava,  
E nele a rama tanto se enlaçava  
Que ali perante o sol anoitecia.

Nestes sítios de horror gemia;  
O Cretes venenoso murmurava,  
E para lá de rastros me levava  
Minha ideia, ou fatal melancolia.

Mas de repente baixa um Cisne lindo,  
Que as engraçadas asas vem batendo,  
E a clara luz do Céu vai descobrindo.

Quem és? (disse eu) – *Francília* – e foi descendo:  
À medida que fui seu canto ouvindo,  
Foi-se a minha tristeza desfazendo.  
([Alorna] 1844, II: 181)

Os termos elogiosos usados pela Marquesa de Alorna para se referir a Francisca Possolo da Costa (é um “Cisne lindo” que ao baixar sobre a “Arcádia” desencobre a

“clara luz do Céu” e afugenta a tristeza) levaram Francisca Possolo a redigir ainda outro texto – que terá chegado a D. Leonor por intermédio do mesmo Barros (Barros 1825: I, 186–189). Desta vez, o que escreveu pode ser lido como um grito de alegria e de triunfo: o poema afirma, com efeito, que agora que a célebre Alcipe se lhe referiu elogiosamente nos seus versos, a jovem Possolo tem a certeza de que a sua fama será imortal. A epígrafe escolhida (“Zoilos, tremei! Posteridade, és minha!”) é retirada do conhecido poema de Manuel Maria Barbosa du Bocage no qual o poeta prestava homenagem a Filinto Elísio por se lhe ter referido numa ode, e afirmava que o facto de alguém tão célebre o ter mencionado lhe garantia a imortalidade (Bocage 1968: 581). Assim, no seu texto, Francisca inscreve-se numa linhagem poética de prestígio, e caracteriza a troca de poemas com a Condessa de Oeynhausen como uma consagração e um triunfo contra o esquecimento:

EPÍSTOLA

*Francília a Alcipe*

“Zoilos, tremei! Posteridade, és minha”

Se à musa de Francília é dada glória  
De erguer na voz da lira o nome egrégio,  
O nome ilustre da extremada Alcipe;  
Se à Cantora imortal, irmã de Febo,  
Pode ser grato o som de humilde canto;  
Alcipe, honra de Lísia, acolhe meiga  
A pura oferenda da singela musa.  
Versos, que o coração remete aos lábios,  
Filhos da natureza, eia, animai-vos;  
Da gratidão nas asas cor de neve  
Adeja, versos meus, de Alcipe aos lares;  
De Alcipe, cuja lira majestosa,  
O nome de Francília aos ecos mandando,  
Impõe silêncio aos Zoilos; e os coloca,  
A par do nome seu, na Eternidade.  
Zoilos, receios, timidez inerte,  
Prejuízos fatais, tiranos do estro;

Da mente que até hoje escravizastes  
Apartai-vos, fugi: cantou-me Alcipe;  
Alcipe honrou meu nome, honrou meus versos;  
D'Alcipe divinal a lira eterna  
Meu nome, os versos meus salvou do Letes.  
([Alorna] 1844: II, 68)

Entre a generosidade do autor consagrado que reconhece publicamente o talento de um escritor mais jovem, e a gratidão do recém-chegado pela legitimação que esse gesto implica, assiste-se a uma reconfiguração de posições de prestígio no seio de um grupo. O gesto legitimador confirma a posição de quem o executa, e os textos que o dão a ver, lidos em voz alta ou passados de mão em mão em cópias manuscritas, recriam-no, publicitam-no e fixam-no por meio da linguagem poética. É o que se observa nas respostas que se seguiram ([Alorna] 1844: II, 69-70 e pp. 104-105), de que transcrevemos esta ode, em que D. Leonor, “devolve” à sua interlocutora a capacidade de outorgar-lhe a “glória”:

ODE

*A Francilia*

(Imitada de Horácio)

*Quòd spiro et placeo, si placeo, tuum est.*

Horat. Od. 2<sup>a</sup>. Lib. 4<sup>o</sup>.

Aquela a quem chamaste Irmã de Febo,  
E saudaste amorosa,  
Não quer cingir a frente de outro louro;  
Não inveja a vitória  
Que no foro alcançou em Roma Hortênsia;  
Não anela o triunfo  
Que nos Istmicos jogos concedia  
A plebe aos vencedores;  
Tão pouco esses aplausos que cercaram  
O carro que levava  
Corilla coroada ao Capitólio:  
Meus poéticos sonhos

Docemente entretêm do bosque as sombras,  
O gorjeio das aves,  
Ou dos pátrios regatos o murmúrio:  
Destas brandas origens  
Líricos versos nascem, com que alegre  
Meus tenebrosos dias.  
Mas se tu, oh Francilia, me agregares  
Ao coro dos Poetas;  
Se ao que julga dá crédito Ulisseia,  
Desfalecida a Inveja  
Irá desaferrando de meus membros  
Os seus ferinos dentes.  
*Tu, qual Musa divina, é que regulas*  
*As doces consonâncias*  
*Que da cítara minha colhe o Estro;*  
*Tu, que do cisne as vozes*  
*Aos mudos peixes inspirar bem podes:*  
*De ti me vem a glória*  
*De Cantora imortal na Lusa terra;*  
*Por ti respiro e agrado,*  
*E, se agrado, de ti tudo procede,*  
*A glória te pertence.*  
([Alorna] 1844: II, 104-105)

Por detrás da troca de poemas e da partilha de parâmetros do gosto, movem-se influências e promovem-se agendas políticas. O pequeno *corpus* textual apresentado acima, recolhendo reacções à proposta de Borges de Barros sobre o voto para as mulheres permite vislumbrar o poder de amplificação de incidentes e de ideias, pelo recurso, ainda nesse início do século XIX, a esquemas de comunicação muito usados na sociedade de corte, como a publicação de panfletos, a recitação em voz alta, a composição e o improviso de poemas, as reuniões informais em casas particulares, a transmissão de boca a orelha de incidentes e rumores, etc. (Genétiot 1990).

No início desta exposição, vimos o deputado brasileiro Domingos Borges de Barros fazendo a ponte entre Francisca Possolo da Costa e a Marquesa de Alorna, duas

mulheres com impacto na vida social lisboeta dos anos 1820 (Santos 1988), cuja acção na formação de opiniões e na promoção de agendas políticas, ainda que relativamente discreta, transparece nas suas obras (recordem-se os sonetos que Francília recitou no Teatro de São Carlos em 1826 a favor de D. Pedro I e da Carta Constitucional, por exemplo, ou os que a Condessa de Oeynhausen compôs à morte de Gomes Freire, em louvor da liberdade, e elogiando D. Pedro I) (Anastácio 2005c; Anastácio 2008; Costa 1826; Costa 1826 b; Costa 1827).

Nesta ordem de ideias, o episódio da troca de poemas entre Francisca Possolo da Costa e D. Leonor de Almeida, em que Borges de Barros funcionou simultaneamente como intermediário e como garante do prestígio de ambas, permite vislumbrar mecanismos de atribuição de valor e a definição de hierarquias simbólicas no interior do campo cultural. Estes jogos de consagração tornam-se mais claros quando observamos as repercussões que tinham, nestes mesmos ambientes, as decisões tomadas nas Cortes, e a facilidade com que sociabilidades aparentemente superficiais e inócuas se comportavam como verdadeiras ondas de propagação de opiniões e de agendas políticas.

## NOTAS

\* Vanda Anastácio é Professora Associada com Agregação da Universidade de Lisboa, onde ensina Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira do Período Moderno. Tem desenvolvido investigação nas áreas de Crítica Textual, Literatura e Cultura Portuguesa do Período Moderno. Nos últimos anos tem-se dedicado ao estudo da escrita de autoria feminina em Portugal e à investigação sobre redes culturais femininas antes de 1840, com destaque para a trajectória e para a obra da Marquesa de Alorna.

<sup>1</sup> *Obras Poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquiza d'Alorna, Condessa d'Assumar e d'Oeynhausen, conhecida entre os poetas portugueses pello nome de Alcipe*, 6 vols., Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1844, vol. II, p. 65.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 66-67. Sublinhado nosso.

<sup>3</sup> Veja-se a este respeito a “Carta da Sociedade Literária Patriótica para José Ferreira Borges a remeter-lhe os estatutos” de 30 de janeiro de 1822”. (acessível em: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/297805>)

<sup>4</sup> No Artigo I, do Capítulo I, dos seus estatutos, intitulado “Dos fins da Sociedade, e sua organização” pode ler-se: “A Sociedade Literária Patriótica tem por objecto dirigir bem a opinião pública por meio dos escriptos, que serão impressos em huns Annaes da mesma Sociedade; e servir de eschola de adquirir o habito de falar em publico com precisão, e acerto”.

- <sup>5</sup> Segundo a lista de ocupações dos sócios disponibilizada pelo Jornal da mesma Sociedade, reproduzido por Maria Carlos Radich (Radich 1982), predominavam os “negociantes”, os “militares” e os “deputados” ainda que aí figurassem também “Médicos e cirurgiões, os “Desembargadores” e os “Advogados e bacharéis” e os “eclesiásticos”.
- <sup>6</sup> Na defesa da proposta Borges de Barros afirmava: “ninguem mais dá a uma Nação do que quem lhe dá os seus cidadãos; sendo como são estes princípios de summa verdade, temos que á mãe de família se não deve negar o direito de votar naquelles que devem representar a Nação” (*Diário das Cortes* 1822: 907).
- <sup>7</sup> Nas palavras da proposta: “Não tem as mulheres defeito algum que as prive daquelle direito, e apesar do criminoso desleixo que muito de preposito tem havido em educarlas, por isso que o homem mui cioso de mandar, e temendo a superioridade das mulheres as tem conservado na ignorancia, todavia não ha talentos, ou virtudes em que ellas não tenham rivalizado, e muitas vezes excedido aos homens” (*Diário das Cortes* 1822: 907).
- <sup>8</sup> Diz, com efeito, “Quis apanhar a luva, porem minhas ocupações, e mais ainda o meu estado moral, me não permitindo entrar naquele desafio, busquei ao menos repetir ao bello sexo a homenagem da minha devoção, e respeito, dando ao prelo, depois das correções que julguei convenientes, a segunda edição d’este Poema, o qual foi pela primeira vez impresso no Rio de Janeiro em 1813, onde o traduzi a pedido de algumas senhoras, que se haviam agasto com a tradução de Pope pelo marquez d’Aguiar” (Barros 1825: 129-130).
- <sup>9</sup> cf. Anastácio 2005c; Balbi 1822: clxviii-clxix.

## Bibliografia

- [Alorna, Marquesa de] (1844), *Obras Poeticas de D. Leonor d’Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marqueza d’Alorna, Condessa d’Assumar e d’Oeynhausien, conhecida entre os poetas portuguezes pello nome de Alcipe*, 6 vols., Lisboa, Imprensa Nacional.
- Anastácio, Vanda (2008), *Sonetos da Marquesa de Alorna*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- (2005a), “Cherchez la femme (À propos d’une forme de sociabilité littéraire à Lisbonne à la fin du XVIIIe siècle)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XLIX, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian: 93-101.
- (2005b), “Mulheres varonis e interesses domésticos. (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX)”, *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*, Lisboa: 537-556.
- (2005c), “Mariana Antónia Pimentel Maldonado”; «D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre»; “Francisca de Paula Possolo da Costa”, In: Castro, Zília Osório de/ Sousa, António Ferreira de (coord.) (2005), *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*, Lisboa, Livros Horizonte: 753-754; 503-506; 354-355.

- Anastácio, Vanda (org.) (2013), *Uma Antologia Improvável? A escrita das mulheres (1495-1830)*. Lisboa, Relógio d' Água.
- Balbi, Adrien (1822), *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d' Algarve*, Tome II, Paris, Chez Rey et Gravier.
- Barros, Domingos Borges de (1825), *Poesias oferecidas ás Senhoras Brasileiras por um Bahiano*, 2 tomos, Paris, Aillaud.
- (1841), *Novas Poesias oferecidas ás Senhoras Brasileiras por um Bahiano*. s.l.
- (1945), *Os Túmulos*, 4ª edição, Rio de Janeiro, Publicações da Academia Brasileira.
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du (1968), *Obras de Bocage*, Porto, Lello & Irmão.
- Bulcão Sobrinho, A. de A. de A. (1955), "Dr. Domingos Borges de Barros", *A Bahia nas Cortes Geraes de Lisboa de 1821*, Salvador, Centro de Estudos Bahianos, nº 32: 10-12 e 25.
- Castilho, António Feliciano de (1841), "Notícia Literária acerca da Sra D. Francisca de Paula Possollo da Costa" In: Fontenelle, *Conversações acerca da pluralidade dos mundos*, Lisboa, Imprensa Nacional, V-CXXXII [reimpresso em: *Vivos e Mortos*. Vol. I, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1904].
- Costa, Francisca Possolo da (1826), *Sonetos compostos por D. Francisca Possolo da Costa e Recitados no Real Teatro de S. Carlos*. Lisboa, Imprensa da Rua dos Fanqueiros.
- (1826 b), *Sonetos compostos por D. Francisca Possolo da Costa e Recitados no Real Teatro de S. Carlos*. Lisboa, Typographia de R. J. Carvalho, 1826.
- (1827), *Sonetos compostos por D. Francisca Possolo da Costa e Recitados no Real Teatro de S. Carlos*. Lisboa, Typographia de R. J. Carvalho.
- Del Priore, Mary (2008), *Condessa de Barral: a Paixão do Imperador*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- Diário das Cortes Geraes e Extraordinarias da Nação Portuguesa* (1822), Lisboa, Imprensa Nacional, 295; 541; 907-908.
- Elísio, Filinto (1998), *Obras Completas*. [Edição de Fernando Moreira], Braga, Edições APPACDM.
- Estatutos da Sociedade Literaria Patriótica*. (acessível em: <https://purl.pt/38251/service/media/pdf> )
- Garcia, R. (n.d.), *Biografia de Domingos Borges de Barros Visconde da Pedra Branca*, Coleção Rodolfo Garcia I-1,33,71
- [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1483396/mss1483396.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1483396/mss1483396.pdf)

- Genétiot, A. (1990), *Les genres mondains*, Genève, Droz.
- Lecloux, D. (1992), “Un exilé portugais témoin de la Révolution française: Filinto Elísio” In: – *Actas do Colóquio A Revolução Francesa em Portugal e no Brasil*, Porto, Universidade do Porto: 97-107.
- Lista dos Socios da Sociedade Litteraria Patriotica*, s.n. (1822).
- Marques, A. H. de Oliveira (1995), “Las sociedades patrióticas”, In: Benimeli, J. A. F. (coord.), *La masoneria española entre Europa y America VI Symposium Internacional de Historia de la masoneria Española*. vol I: 289-300.
- Matos, A. C. (1996), “Sociedades e associações industriais oitocentistas: projectos e acções de divulgação técnica e incentivos à actividade empresarial”, *Análise Social*. 4ª série, vol. 31, nº 136/137: 397-412.
- Peixoto, Afrânio (1945), “Um precursor do Romantismo” In: Barros, Domingos Borges de, *Os Túmulos* (1825) 4ª edição, *Com um estudo sobre o poeta, precursor do Romantismo*, Rio de Janeiro, Publicações da Academia Brasileira.
- R.F.C. (1822), *Dedução Filosófica da Desigualdade dos Sexos, e de seus Direitos Políticos por Natureza*. Lisboa, M. P. de Lacerda. [reeditada em Anastácio, Vanda (org.) (2013), *Uma Antologia Improvável? A escrita das mulheres (1495-1830)*, Lisboa, Relógio de Água: 262-280]
- Radich, Maria Carlos (1982), *Formas de organização política: sociedades patrióticas e clubes políticos, 1830-36*. In: Pereira, M. H.; Ferreira, M. de F. S. e M.; Serra, J. B. (coord.), *O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Sá da Costa, 1.º vol.: 117-141.
- Razão, U. A. da. [reeditada em Anastácio, Vanda (org.) (2013), *Uma Antologia Improvável? A escrita das mulheres (1495-1830)*. Lisboa, Relógio de Água: 247-261.]
- Santos, M. de Lurdes Lima dos (1988), *Intelectuais Portugueses na Primeira metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença.
- Telles, Patrícia D. (2014), “Brasil e Portugal à sombra de Saint Sulpice: o ‘Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e de sua Filha’ por Domingos António Sequeira” In: Valle, A.; Dazzi, C.; Portela, I. (coord.) (2014), *Oitocentos*, tomo III, 2ª edição, Rio de Janeiro: CEFET/RJ: 412-424.

# A (in)visível honra feminina no teatro de Catarina de Lencastre (1749–1824)<sup>1</sup>

**Maria Luísa Malato\***

Universidade do Porto, ILCML

Nesta proposta de leitura, há três coisas quase invisíveis: o nome da autora, Catarina de Lencastre; um teatro de autoria feminina antes dos finais do século XIX; e a noção de honra feminina associada à exposição pública de uma obra literária.

Tomamos aqui a noção de “honra” como determinante para a aferição da importância social e literária de um escritor. “A Honra é o valor que uma pessoa tem aos seus próprios olhos mas também aos olhos da sociedade”; “A honra é o vértice da pirâmide dos valores sociais temporais e condiciona a sua disposição hierárquica. Ignorando outras classificações sociais divide os seres humanos em duas categorias fundamentais: os que possuem honra e os que não a possuem” (Peristiany 1971: 13, 4). Não é alheia à noção de Honra a canonicidade que caracteriza a História da Literatura. Mas como podemos falar de honra e de honras numa autora que se apresenta sem nome, sem textos e sem atual reconhecimento público?

## **1. A (in)visibilidade de uma autora e de uma obra**

Começamos pela manifesta invisibilidade do nome da escritora, Catarina de Lencastre, ausente da quase totalidade das Histórias da Literatura Portuguesa dos séculos XIX e XX – séculos em que, *tant bien que mal*, se foi definindo a historiografia contemporânea e firmando o cânone da Literatura Portuguesa.

Catarina de Lencastre nasceu em Guimarães, no dia de S. Miguel, a 29 de setembro de 1749, e veio a falecer no Porto, a 4 de janeiro do ano de 1824. Filha dos Senhores de Vila Pouca, acostumada na casa de seus pais a conviver com a memória de pesadas heranças literárias (seria sobrinha de Soror Maria do Céu, vagamente ligada ao nome de Soror Mariana Alcoforado, ao de Luís de Camões, e até aos Lobeiras, que tão indelevelmente marcaram as origens dos romances de cavalaria na Península Ibérica), Catarina de Lencastre parece ter participado desde cedo em salões e tertúlias vimaranenses, onde a graça do seu improviso deixou vestígios. Foi depois, por casamento com o embaixador Luís Pinto de Sousa, 1.<sup>a</sup> Viscondessa de Balsemão. As viagens em que acompanhou o marido, nomeadamente no período em que foi embaixador em Londres, permitiram-lhe um contacto mais próximo com os intelectuais portugueses e estrangeiros que se foram aproximando do ambiente cultural inglês. A marca contestatária deixada em Londres pela diplomacia de Sebastião de Carvalho e Mello, depois Marquês de Pombal, certamente contribuíram também para a responsabilidade cultural que Catarina de Lencastre tomou para si na Embaixada em Londres, apesar de não existir tradição de uma influência feminina na diplomacia portuguesa. Diz-se que, quando chegou a Inglaterra, passou o primeiro ano sem quase aparecer em público, passando-o a aprender línguas e a ler os escritores que se tinham nelas notabilizado (cf. Osório 1845: 127). Os salões literários eram um local doméstico, em que a mulher podia organizar um espaço público e em que a poesia, por fútil que a dizem ser, lhe permitiu certamente uma futilidade útil (Lopes 1989). Como aquela utilidade que a ironia dá frequentemente a crianças, bobos, estrangeiros, criados, loucos, tolos e mulheres...

Quando o marido de Catarina de Lencastre foi chamado a Portugal pelo Marquês de Pombal para negociar os contratos de casamento dos príncipes com a Casa Espanhola – ou quando, já depois do desterro do Marquês de Pombal, ele assumiu o cargo de Ministro do Reino e de Ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra –, a casa dos Viscondes de Balsemão manteve-se um local de convivência política e literária. E depois da morte do marido, em 1804, em vez do recolhimento a que as viúvas geralmente se votavam, mais frequentemente ainda encontramos o nome de Catarina de Lencastre em manifestações públicas de apoio aos soldados que defenderam o país durante as Invasões Francesas da Península Ibérica, as manifestações de entusiasmo pelo afastamento dos Ingleses do governo do país ou o regresso do rei D. João VI do Brasil. Catarina de Lencastre, a crer na abundância das cópias e das composições trocadas com outros poetas, usufruía então de uma influência considerável no panorama literário português (Malato 2008: v.g. 79 ss.).

Muitas das suas composições dialogam com as que se encontram impressas na obra de Leonor de Almeida (Marquesa de Alorna), Manuel de Bocage (Elmano Sadino), Nicolau Tolentino, Ribeiro dos Santos (Elpino Duriense), Francisco Manuel do Nascimento (Filinto Elísio), ou até de um poeta muito mais novo como Francisco Bingre (Francélio Vouguense).

Escreveu tragédias e comédias, odes de guerra e fábulas jocosas, vencendo aquela imagem de “anjo puro” que depois Virginia Woolf identificava como o mais castrador da criação feminina. Escreveu pois, por vezes, versos “pouco femininos”. Já com cerca de 70 anos subiu ainda ao tablado com o jovem Garrett, declamando poesia para espectadores entusiasmados.

Sabendo isto, não podemos atribuir somente ao facto de ser mulher o esquecimento de Catarina de Lencastre. A Memória e o Esquecimento pouco têm a ver com a abundância ou o mérito. Esquecemos e lembramos porque é mais fácil esquecer ou lembrar certos nomes, certas obras. E só por esta razão devíamos ter por ponto assente a revisão regular da História, das histórias, que contamos. Conhece-se hoje a obra de Leonor de Almeida, amiga (“e rival”) de Catarina de Lencastre. Mas a própria Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna, ficou depois conhecida só porque os seus filhos lhe imprimiram a obra, já em meados do século XIX. No século XVIII, no século XIX e, no mínimo, até há bem pouco tempo, a mulher era tradicionalmente silenciosa. Dava-se bem, quando muito, com palavras manuscritas ou volantes. A História da Literatura Portuguesa do século XX foi *valorizando* a obra de Leonor de Almeida à sombra da sua figura feminina de esposa e mãe (Anastácio 2005: 12-13), como foi esquecendo a obra de Catarina de Lencastre em grande parte porque foi deixando de ser possível ler Catarina de Lencastre em letra impressa. A crítica não é imune à lei da preguiça, e muito do que é texto é pretexto.

É certo que se ia lendo a sua obra em manuscritos, mas esse circuito fechado do manuscrito – que funciona perfeitamente entre leitores que se conhecem e reconhecem entre si, não sendo por vezes necessário identificar o autor ou autora de um poema que todos sabem quem escreveu – vai-se esboroando à medida que o círculo se alarga a leitores comuns, sem outras referências que os adquiridos na leitura íntima, e sem outro suporte que não seja o livro exposto nas livrarias.

Estudar a obra de uma autora que foi quase completamente esquecida depois da primeira parte do século XIX, exige assim um investigador que se possa dedicar a um trabalho arqueológico nas bibliotecas portuguesas, por vezes estrangeiras, muitas vezes compostas por autores não catalogados e de manuscritos dispersos em bibliotecas de reservados, bibliotecas privadas ou alfarrabistas. Ele deve unir o que foi sendo separado

pelas turbulências dos seres humanos (mais danosas por vezes que as da natureza): heranças, exílios, guerras, invasões, por vezes até o desinteresse de uns e a curiosidade de outros. A história da Livraria dos Viscondes de Balsemão, no Porto, é a história de uma biblioteca que, sendo privada mas aberta ao público pelo filho de Catarina de Lencastre, no início do século XIX, como se pública fosse, foi sendo saqueada durante as Invasões Francesas, a guerra civil, os despojos dos vencidos pelos vencedores, a partida dos proprietários para lugares mais seguros ou até a ligação da família a cargos de diplomacia no estrangeiro (Malato 2010).

Este ensaio contém por isso, na sua maior parte, citações de poemas ou textos de teatro quase inéditos. São testemunhos raros porque só editados até hoje numa tese académica (Malato 1999, II); quase inacessíveis porque resgatados aos papéis volantes que circularam entre a família de Catarina de Lencastre, os salões literários e os admiradores que dos manuscritos foram cuidando; tornaram-se até inverosímeis, quanto mais não seja porque, depois de mais de um século e meio de esquecimento, se tornou ainda possível encontrar mais de 700 poemas e quatro peças de teatro.

A esta dificuldade geral em ler manuscritos de bibliotecas, públicas e privadas, acresce a desorganização da obra manuscrita de Catarina de Lencastre. O primeiro caderno organizado é relativamente tardio, de 1788 (tinha já Catarina de Lencastre quase 40 anos). A última composição datável é do dia em que morreu, 4 de janeiro de 1824. Mas quase sempre as miscelâneas reúnem composições sem data, com variantes.

## 2. A (in)visibilidade dos manuscritos de teatro

O teatro de Catarina de Lencastre encontra-se unicamente guardado numa compilação de manuscritos de um único rosto, contendo duas tragédias (*Cora e Alonso* e *A Condessa de Salisbury*), uma comédia (*A Boa Filha*) e uma cena familiar, escrita por Catarina de Lencastre para os netos (*Os Bons Netos*):

*Theatro/ da/ Ex.ma Viscondessa de Balsemão/ D. Catharina Michaela de Sousa/ 1.ª Cora e Alonso/ 2.ª Condessa de Salisbury/ 3.ª Os Bons Netos/ 4.ª A Boa filha, s. l, s. d.. Ms. adquirido à Livraria Histórica e Ultramarina, em Lisboa, e presentemente na nossa posse.*

Bastaria a descrição do documento de *Theatro* para nos darmos conta do elevado grau de dispersão da obra manuscrita. Ainda que o manuscrito de *Theatro* de Catarina de Lencastre tenha um rosto único, é composto por quatro cadernos, com quatro

ortografias distintas. Os cadernos são de três tamanhos diferentes (255 x 200; 130 x 195; 185 x 115) e com páginas nem sempre paginadas. Pertenceu supostamente a um familiar de Catarina de Lencastre, ou à sua família, já que a grafia do rosto deste manuscrito, *Theatro*, parece ser a mesma que intitula também a 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup> coleção, e a mesma do copista que transcreve, na 5.<sup>a</sup> coleção, a mais bem organizada compilação da sua obra lírica. Seriam estas as 5 coleções da obra de Catarina de Lencastre que António da Costa consultou na biblioteca da família (1892: 213–8). Quando as adquirimos provinham, no entanto, de um colecionador de livros que nada tinha a ver com a família, mas se interessava pelo nome de Balsemão.

Nenhum caderno de Catarina de Lencastre é datado, o mesmo sucedendo às composições dramáticas. As peças de teatro que possuímos podem ter sido redigidas em épocas muito diferentes (em Inglaterra ou em Portugal), mas deverão (pelo menos a cena familiar retratada em *Os Bons Netos*) datar do início da segunda década ou final da primeira do século XIX, possivelmente depois do regresso da ilha da Madeira, em 1813. Com efeito, nesse ano, Catarina de Lencastre encontra-se na ilha da Madeira, por querer visitar uma filha, Emília Henriqueta, casada com Fernando José Correia Brandão Bettencourt de Noronha Henriques (1768–1821). Com efeito, em 1812, o genro – militar e diplomata – seria instituído 1.<sup>o</sup> Visconde de Torrebela, título que lhe seria atribuído por D. Maria I, precisamente em decreto de 17 de Dezembro de 1812. Sabemos todavia que Catarina de Lencastre, em 1813, regressará ao Porto para tomar conta dos filhos do 2.<sup>o</sup> Visconde de Balsemão, por incapacidade da nora. Com efeito, foram redigidas para estes netos do Porto, e figuram já n' *Os Bons Netos* os nomes de Luís (\*1800), Vasco (\*1802), José (\*1804), Eulália (\*1806) e Eduardo (\*1808) como personagens de um diálogo, apresentando-se este último somente com uma fala, talvez por ser, na vida real, ainda muito pequeno, talvez com 5 anos em 1813.

Devemos reconhecer o que está na base da nossa memória cultural: um cuidado transmissível e transmitido, persistente. Conhecemos hoje Bocage, Tolentino, Filinto Elísio (Francisco Manuel do Nascimento) – contemporâneos, interlocutores de Catarina de Lencastre nos salões literários. Conhecemos todavia estes autores porque nós fomos tendo a sorte, a necessidade ou a vontade de os vermos impressos. Tal não sucedeu com a obra de Catarina de Lencastre, que com eles convivia. Ao contrário de Bocage ou de Francisco Manuel do Nascimento, a autora viveu aparentemente satisfeita com o facto de dizer poesia (lírica ou dramática). Raramente a escrevia com o seu próprio punho. Dizia a maior parte dos poemas em voz alta, improvisando por costume. Muitas

vezes ditava. As pessoas que a ouviam tomavam nota, reunindo em caderno o que iam ouvindo ou reunindo de dispersos. Damos como excepção os seus poemas de teor político, impressos certamente para serem distribuídos à população e aos soldados que defendiam a causa portuguesa. Não cremos que tenha publicado em vida mais do que umas odes para incentivar os soldados portugueses a lutar contra os invasores. E, no entanto, muitos escritores a honraram com poemas e dedicatórias.

### 3. A honra e as honras do palco

A Honra, como a Vergonha, situa-se invariavelmente entre o ponto de vista moral (a definição individual de um paradigma de admiração) e o ponto de vista retórico (a definição pela comunidade de uma representação persuasiva). A Vergonha é um sentimento semelhante à culpa, e naturalmente limita as ações daquele que a evita, desde logo por temer a marginalização. Este instável binómio entre Vergonha e Honra é definido desde logo por Aristóteles, na *Retórica*, porque é sobretudo retórica a “representação imaginária” da vergonha (Aristóteles 2005: 179, 1384a):

Vamos admitir que a vergonha pode ser definida como um certo pesar ou perturbação de espírito relativamente a vícios, presentes, passados ou futuros, susceptíveis de comportar uma perda de reputação (...) necessariamente experimentaremos vergonha em relação a todos aqueles vícios que parecem desonrosos, quer para nós, quer para as pessoas por quem nos interessamos. (*idem*: 177-178, 1383b)

A honra é, deste modo, a intersecção de dois pontos de vista: o do próprio, que concebe a sua honra a partir do que admira; e o dos outros, que valorizam no indivíduo aquilo que o faz honrado, digno de honras. Nas sociedades rigidamente hierarquizadas, a honra é predominantemente construída a partir do olhar dos outros. Mas quando as sociedades se encontram em mutação social – nomeadamente num processo de urbanização social e de transformação das funções atribuíveis a cada classe ou sexo – o indivíduo tem dificuldade em reconhecer os seus valores perante “a multiplicidade dos modelos susceptíveis de serem imitados” (Peristiany 1971: 5). Aristóteles, ainda na *Retórica*, reflete complementarmente sobre o sentimento da indignação, nascida (tal como a piedade) de um carácter nobre, quando se insurge contra as honras que são devidas a outro(s) que não se mostram merecedores das situações de poder excepcional (Aristóteles 2005: 188, 1387a).

É facilmente demonstrável que a honra, a conduta que dá boa reputação, “depende da posição social da pessoa que o adota”. Isto é bem evidente na bipolarização sexual. “A honra do homem e a da mulher acarretam modos de conduta diferentes”, o de militância pública para o homem e o de recolhimento doméstico para a mulher (Peristiany 1971: 31). No limite, porém, face à crescente intelectualização das funções sexuais, as virtudes da Honra e da Vergonha podem deixar de ter a mesma validade ética, tornando-se formas ocas de sentido:

A vergonha, não já equivalente a honra, como retraimento, rubor, timidez é considerada própria (e apropriada) nas mulheres embora já não constitua uma virtude, e entretanto a honra, não já equivalente a vergonha, transforma-se num atributo estritamente masculino: a preocupação com a precedência e a propensão para ofender outros homens. Tais modos de conduta tornam-se também, neste ponto, desonrosos para o sexo de que não são característicos: um homem que cora e é tímido torna-se facilmente objecto de ridículo e uma mulher que usa violência física, tenta usurpar as prerrogativas da autoridade masculina ou, sobretudo, as prerrogativas masculinas de liberdade sexual, perde a sua vergonha.” (*idem*: 31)

É precisamente nestes aspetos que nos parece interessante estudar o feminismo na segunda metade do século XVIII, ocorrendo nesse período uma reconstrução do sentido da Honra, quando a honra masculina é levada a ultrapassar a violência física e se interessa pela sensibilidade púdica; e quando a honra feminina se sente tentada a ultrapassar o recatamento doméstico e passar à intervenção pública.

Se lermos a poesia de Catarina de Lencastre, entre outras autoras do seu tempo, surpreende-nos o seu patente à vontade poético, a sua crescente participação política, a mordacidade das suas fábulas, a ousadia das suas odes, o didatismo do seu teatro, ainda que escrito para ser representado em contexto de salão, pelos amigos ou pelos netos em ocasiões festivas. Bocage, Tolentino, a Marquesa de Alorna dedicam-lhe poemas, esperam até dela benesses ministeriais, pois Catarina de Lencastre teria a fama de influenciar politicamente o marido, Luís Pinto de Sousa. O Duque de Lafões, ao receber uma carta anónima que lhe recordava a utilidade de regressar a Lisboa, comentará enigmaticamente: “Acabo de receber pelo correio uma carta bem curiosa, e é decerto do Catrinão para me assustar!” (Carvalho 1982: 24)

Certo é que o feminismo destas mulheres que atravessam a segunda metade do século XVIII e entram ainda pelo século XIX adentro (como é o caso de Catarina de Lencastre ou Leonor de Almeida) nos parece por vezes mais audaz que algum feminismo do século XIX, sujeito já ao refluxo revolucionário do século XIX. Pelo efeito do Código Napoleónico, a lei ou o costume passam a traçar um conjunto mais rigoroso de direitos e deveres das mulheres “burguesas” (conceito muito mais vasto no século XIX), remetendo-as na sua generalidade ao espaço doméstico de onde pareciam já ter saído as feministas da alta nobreza do século XVIII, mais livres das sanções sociais:

As mulheres de classe mais alta quando se comportam de maneira que seria considerada imprópria para uma plebeia não perdem, como esta perderia, a sua feminilidade, porque a feminilidade, na classe mais alta, não é um reflexo, passivo e negativo, do domínio masculino. A honra de uma mulher de alta sociedade não precisa de um homem que a proteja. (Peristiany 1971: 6)

A mulher [de classe média] goza de relativamente menos liberdade de acção porque tem criadas que se desempenham das tarefas que levam normalmente a dona de casa plebeia à fonte ou ao mercado. É muito menos vista em público, passa os dias em casa ou visitando parentes suas ou do marido ou na igreja ou ocupada com coisas da igreja. (...) O comportamento da esposa da classe média está sujeita a mais restrições que o da esposa plebeia e o seu marido é mais autoritário e mais ciumento. (*idem*: 48)

Talvez haja nesta declaração Peristiany algum exagero, mas devemos, neste contexto, estar atentos a alguns equívocos da Honra feminina. A História nunca é alternância de pensamentos velhos e novos. A promoção de poetas feita por mulheres que os introduziram nos salões literários, dentro da casa familiar e no “território feminino”, não implicava necessariamente a promoção da obra dessas mulheres. Também, em contraponto, a poesia feita por religiosas em conventos com grade não impedia a sua liberdade de pensamento, nem sequer uma liberdade de expressão (oral, manuscrita e impressa) que não raras vezes era maior na cela conventual do que no ambiente doméstico. As águas silenciosas de um rio são as que têm correntes subterrâneas:

Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité, les discours qu'on s'empressait à me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler ; forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. (Laclos s.d: 130)

No limite, devemos estar atentos ao que é mudo: o próprio silêncio dos gestos, dos penteados ou do vestuário podem ser lidos como forma de reivindicação. A virilidade de algumas modas que apresentam as mulheres com casaco à cavaleiro, ou de franjas que tapam a testa das mulheres dando suspeita aos homens de que escondem o seu pensamento, podem e devem ser lidas como estratégias retóricas da ação, que antecipam ou acompanham a elocução (Malato 2014a). Conta-se que Catarina de Lencastre, por volta dos 40 anos, sem dúvida por ser um pouco magra, ao entrar uma vez num salão literário com um vistoso vestido verde-alface, recebeu de um jovem uma piada seca. Qualquer coisa como “tanta salada para tão pouco peixe!”. Ripostou-lhe a Viscondessa, com experiência na improvisação poética: “Tanto verde para semelhante asno” (Cunha e Freitas 1963: 243). Em geral, estas habilidades sociais são tidas como confirmação da usual “malícia feminina”. Mas não será a “malícia das mulheres” uma discreta forma de escapar ao confinamento físico e mental decretada pela “malícia dos homens”? Não será o vestido verde-alface uma forma muda de reivindicação de um espaço público?

E quanto ao nosso vestir/ se queremos bem trajar,/ deveis, por nos não ouvir,/ tudo a nosso gosto dar,/ e inteiramente o cumprir./ E se não, se sois prudentes,/ dizei-me cá sem paixão,/ Quaes são os equivalentes/ empregos, que a nós nos dão/ para ficarmos contentes?/ nenhuns; porém todo o posto/ de hum Reyno se dá a hum varão./ Se nos limitais o gosto/ ao enfeite, que razão há/ de lançarmo-lo em rosto?/ Se a Republica nos dera/ o mesmo que a vós vos dá,/ vossa mulher vos trouxera/ cobertos de tafetá (...) (Graça 1743)

#### 4. A honra e a indignação

Não devemos excluir das disseminadas vagas do feminismo o pensamento feminista no século XVIII (Malato, 2016). O pensamento nunca é linear. Guia-se também por analogias, por afeições ou pela construção de um *monde à l'envers*, em que as regras não podem ser invertidas sem manifesta injustiça e desonra. Avança nas pequenas provocações e recua por vezes nas grandes vitórias. A estas mulheres aristocráticas que defendem a honra feminina se cortará por vezes a cabeça.

A aristocracia das escritoras setecentistas não pode ser causa de exclusão ou de consideração da sua importância ideológica, já que o feminismo surge, nestas escritoras, de forma pública, e com um discurso coletivo já bem explícito. Ana Plácido refere a importância de Catarina de Lencastre, de Leonor de Almeida. O mesmo fará Ana Osório de Castro. A lutadora feminista Olga de Moraes Sarmiento da Silveira, em 1907, perante a riqueza do espólio da Biblioteca Nacional sobre tão esquecidas autoras (Leonor de Almeida, Catarina de Lencastre, Leonor Pimentel, Teresa de Mello Breyner, Francisca Possolo da Costa...), projeta um “plano de vida litteraria”, que ela inicia com um volume sobre Leonor de Almeida, “o primeiro d’uma serie que tencionamos publicar se, com bondade, fôr recebida, pelo publico, a nossa iniciativa” (Silveira 1907).

Quanto julga dever o feminismo de Olga de Moraes Sarmiento a estas escritoras do século anterior fechadas nas bibliotecas! O elitismo das escritoras setecentistas é, acima de tudo o mais, uma cegueira nossa por considerarmos que o feminismo do século XIX, ou do século XX, é incontestavelmente democrático ou não-elitista. Pois quem hoje conhece Olga de Moraes Sarmiento e as razões por que não prosseguiu o seu plano de estudo e publicação? A realidade tudo deve à imaginação da realidade. Para que as sufragistas do século XIX-XX reivindicuem o direito ao voto foi sem dúvida necessário que alguém antes o imaginasse em 1791, no Artigo 1 da *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*: “La Femme naît libre et demeure égale à l’homme en droits” (Gouges 1791). Alguns textos denunciam incipientes polémicas. No contexto da Constituinte de 1822, foi publicado um curioso prospecto de [R. F. C.], *Dedução Philosophica da Desigualdade dos Sexos e de seus Direitos Politicos por Natureza*, onde se provava a impossibilidade de, na Constituição, se dar o voto às mulheres. Mas publicar um folheto para o demonstrar é já sinal de que é preciso contrariar um pensamento que se tornou coletivo. A isso respondia já Olympe de Gouges, antecipando a sua própria morte na guilhotina, depois de ter aderido ao partido mais conservador dos Girondinos. Leia-se o Artigo 10, da mesma declaração:

Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, mêmes fondamentales ; la femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la tribune : pourvu que ses manifestations ne troublent pas l'ordre public établi par la Loi. (*ibidem*)

A subtileza de grau é importante, quer para sermos sensíveis à lenta aquisição de certos direitos das mulheres na vida pública, quer para não considerarmos esses direitos como definitivos. A História dos Direitos Humanos tem avanços e recuos e o caráter da honra (ethos) tem sempre duas vertentes que retoricamente entram em conflito: o que o indivíduo exhibe para os outros não é o que os outros nele recompensam com honras (Maingueneau 1999: 75-99). Em todo o caso, e ao longo desta segunda metade do século XIX, torna-se cada vez mais difícil excluir a mulher, o sexo impulsivo, de um discurso filosófico, literário ou comum, que pede maior compreensão pelos impulsos da natureza:

Porque quis a natureza/ Nosso prazer animar,/ Se aquillo mesmo que he justo/ nos manda a razão deixar?" (*apud* Malato Borralho 1999: II, 354)

Não contrariando uma visão monárquica e religiosa, Catarina de Lencastre vai compondo alguns poemas em que a liberdade feminina, como a liberdade dos cidadãos comuns, se afirma claramente como um direito público, uma liberdade de expressão e não somente uma invisível liberdade de pensamento. Desde logo, a liberdade amorosa de escolher quem ama, ter prazer e não somente o prazer de o dar.

Dalmiro, não me atormentes,/ Deixa-me enfim respirar,/ Não posso por mais que queira/ Teus caprichos contentar./ Pertendes que cega e muda/ Só exista para ti;/ Que desconheça, que ignore/ O prazer p'ra que nasci?/ Se aquele que me procuras/ Fosse mais puro e sincero,/ Eu quisera o que tu queres,/ E tu o mesmo que eu quero./ Porém não: tu desconheces/ Essa regra de igualdade,/ Que nos dera a cada um/ O uso da liberdade. (...)  
(*apud* Malato Borralho 1999: II, 424)

Nas peças de teatro, nos romances, tornam-se suspeitas as filhas desobedientes à vontade de seus pais quando estes lhes escolhem os maridos. É significativo que o prazer feminino, ainda que não possa ser expresso, se comece embrionariamente a manifestar, como só o tinha sido antes pela voz masculina:

Posto que entre os meus cabelos/ Comece a neve a cair,/ Inda sinto aquele fogo/ Com que o posso desmentir./ (...) Quando passaram três dias/ Sem que... nem quero dizê-lo,/ Tu me desses vivas provas/ De um carinhoso desvelo? (*apud idem*: II, 373)

Com efeito, em algumas composições, Catarina de Lencastre lamenta também o preconceito daqueles que não aceitam que uma mulher velha possa ainda sensualmente amar, tendo de calar o desejo...: “Tirano Amor, não quisera/ Escutar mais que a razão;/ Porém como hei de esquecer-te/ Se habitas meu coração./ Nem as faces enrugadas,/ Nem o cabelo nevado/ Te afugentaram de mim (...)” (*apud* Malato Borralho 1999: II, 551).

Noutras, contesta (sem se demorar na reivindicação) as ideias feitas de uma sociedade que nunca vê que uma mulher pode querer seguir os soldados, lutar como eles com a espada e não estar reduzida à pena, assemelhando-se àquelas heroínas militares de que falavam os livros setecentistas sobre as mulheres ilustres: “[Deus] Já que esta alma me deu, melhor fizera/ Se aos campos, aonde ides colher louros,/ Eu seguir-vos pudera./ Mas nem sempre, na ordem que nos rege,/ Vem o poder unido com o desejo” (*apud* Malato Borralho 2008: 157).

O discurso destas mulheres viris, que sexualmente afirmam o prazer de amar, possuir ou comandar, encontra-se agora sobrevalorizado em algumas personagens literárias setecentistas, com muitas variantes simbólicas e míticas, da mulher que se veste de homem à Amazona (cf. Fauchery 1972: 626-627), dando forma, ainda que extravagante, a uma natureza feminina, irracional, poderosa, dissimulada mas emergente. Não que essa representação fosse nova, longe disso. A historiografia, a mais ou a menos canónica, foi registando o papel de Pentésilias, Cleópatras, Joanas d’Arc, padeiras de Aljubarrota ou defensoras de Diu. Publicada em 1647, a *Galérie des Femmes Fortes*, do padre jesuíta Pierre Le Moyne, conheceria inúmeras reedições, traduções ou adaptações nacionais. Mas, ao longo do século XVIII, os livros sobre as mulheres que se salientaram por feitos militares tornam-se comuns ou, pelo menos, têm um público muito mais amplo, tanto em Portugal como na Europa. Significativo é o *Portugal illustrado pelo sexo feminino*, publicado em 1734 com a “noticia historica de muitas heroínas Portuguesas, que floresceram em Virtudes, Letras, e Armas”, escrito por Manuel Tavares sob o pseudónimo de Diogo Manoel Ayres de Azevedo... Dali se tirarão exemplos como *Osmia*, representada nos dramas setecentistas de Manuel de Figueiredo ou da Condessa de Vimieiro, a Condessa de Mello Breyner.

## **5. A honra feminina no teatro de Catarina de Lencastre**

O manuscrito de *Theatro* de Catarina de Lencastre contém duas tragédias (*Cora e Alonso* e *A Condessa de Salisbury*), uma pequena comédia (*A Boa Filha*) e uma pequena cena circunstancial (*Os Bons Netos*). Não podendo afiançar a originalidade dos enredos, é, contudo, significativo que, nas três principais, o tema incida sobre a honra das personagens femininas.

No caso de *Cora e Alonso* (com o subtítulo ou *A Virgem do Sol*), não sabemos até que ponto o texto é devedor da peça de Vicente Nolasco da Cunha, publicada em Londres, no ano de 1809: *O Triumpho da Natureza* (Tragedia escripta originalmente em portuguez, pelo Dr.... oferecida ao I.mo e Ex.mo Snr. Dom Domingos Antonio de Souza Coutinho..., Londres, W. Lewis, 1809). O texto de Nolasco da Cunha foi reimpresso em 1839, com ligeira alteração do título (*Cora ou o triumpho da Natureza*), na tipografia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, com ligeiras alterações no texto. Dessa peça de Vicente Nolasco da Cunha situámos uma cópia manuscrita na Biblioteca Martins Sarmiento, de Guimarães, terra natal de Catarina de Lencastre.

Sobre a possível contaminação do texto de Catarina de Lencastre publicámos já algumas observações (Malato 2008: 169–171). Concordamos, todavia, com Inocêncio Francisco da Silva, quando lê no texto dramático de Catarina de Lencastre uma grande autonomia face ao texto de Vicente Nolasco da Cunha, mais centrado, a seu ver, na contestação da lei injusta, tratada por Voltaire em *Les Lois de Minos* (Silva/ Aranha 1862, vol. VII, p. 435–436, cf. 1859, vol. II, p. 63).

A nosso ver, porém, essa liberdade da adaptação não faz prova da sua primazia cronológica. Vicente Nolasco da Cunha, na altura exilado em Inglaterra, era protegido pelo Embaixador, o Conde de Funchal, a quem dedica a obra. Seria bem conhecido do corpo diplomático português (e, certamente também de Catarina de Lencastre), não sendo possível que, em círculo tão fechado e em vida da Viscondessa de Balsemão, Nolasco publicasse uma “Tragedia escripta originalmente em portuguez” sem qualquer referência a um original de Catarina de Lencastre (que, recordemos, era uma bem conhecida poeta, viúva de Luís Pinto de Sousa, antigo embaixador em Inglaterra). Por outro lado, uma indicação do manuscrito de Catarina de Lencastre a diz redigida para ser representada pelos netos, em contexto doméstico...

Bem mais interessante nos parece, pelo menos para a nossa argumentação, o facto de Cora tomar uma importância maior no texto dramático de Catarina de Lencastre, desde logo no título escolhido, *Cora e Alonso*. Trata-se, com efeito, de uma tensão

amorosa entre duas formas de honra em mutação: a honra feminina tradicional (que obriga Cora à submissão às regras sociais vigentes e a não abandonar o templo do Sol, de que é vestal, mesmo durante um terramoto e sob o perigo de vida) vs. a honra feminina emergente (defendida aqui por Alonso que salva Cora da morte, vendo-a desmaiada).

Desde os primeiros diálogos da peça, representa-se como pano de fundo uma sociedade em que a honra se confunde com as honras do campo militar, governado por homens. Começa por dizer Ataliba, rei de Quito, a Tuar, seu confidente, referindo-se ao jovem Alonso, nobre espanhol que se encontra ao seu serviço:

— Não te admires, amigo! Indigno eu fora/ Do lugar em que os Deuses me puseram,/ Se dentro de minha alma não nasceram/ Da nobre gratidão os sentimentos:/ Ela deve reger meus pensamentos./ Negar a obrigação fora vileza:/ Só ao malvado o benefício pesa./ Devo-lhe mais que a vida, a honra, a glória/ Que fará imortal a minha memória. (...) (*apud* Malato Borralho 1999: II, 643, Ato I, 1)

Nesta honra masculina de sentido horizontal (o reconhecimento entre iguais no valor militar), as duas partes obrigam-se a uma reciprocidade das honras materiais, evidenciada até pela anunciada transmissão do poder:

Vem receber os votos d'amizade/ Justo preço da tua heroicidade. (*idem*, II, 650, Ato I, 2)  
A vida me salvaste, a honra, a fama.../ O Trono que me deste por ti chama./ Reina sobre os meus Povos felizmente (...). (*idem*, II, 651, Ato I, 3)

O mesmo não sucede na honra traçada em sentido vertical (o reconhecimento entre indivíduos hierarquizados), em que a parte submissa se obriga à obediência, vergando invariavelmente perante a força da autoridade, do pai, do rei, da religião e da lei). A Alonso, que a ama e tenta salvar da morte, responde Cora:

— Como queres, Senhor, que incauta exponha/ Aos insultos, aos suplicios e à vergonha/ Toda a minha família? A cruel lei/ Assim o manda, e vê-lo eu poderei?/ Não, Cora por salvar a vida infame/ Dos seus não quer que o sangue se derrame. (*idem*, II, 651, Ato I, 3)

Como resolver o conflito que se instaura? No Cid, de Corneille, impõe-se ainda um *deus ex machina*. Mas nesta tragédia de Catarina de Lencastre só uma redefinição da honra (horizontal e vertical) pode instaurar uma nova ordem pacífica.

Toda a tragédia evolui nesse sentido. Começa por contestar uma honra militar que esteja baseada no interesse material e pessoal. Defende-se, ao invés, uma honra política/militar baseada na causa comum, no amor que o Rei dedica ao povo, ou no que o General vota aos soldados. Ataliba afirma-o quando refuta a violência ambiciosa do General Huscar que ele derrotou no campo de batalha. Ou quando, logo no primeiro ato, pensa em transmitir o seu poder a Alonso:

- Tuar, nos prisioneiros tem cuidado:/ Ao lugar que lhes estava destinado/ Os faz conduzir; pronto procura/ Fazer-lhes a sua sorte menos dura. (*idem*, II, 651, Ato I, 2)  
Alegra-me saber que maltratados/ Esses Povos não são dos meus soldados./ Sei que no ardor da guerra os não domina/ Do sábio General a disciplina” (*idem*, II, 651, Ato I, 3)

Um segundo argumento se apresenta depois: a da geral aplicação da força do amor. Demonstrada já a honra militar (horizontal e masculina), baseada na admiração mútua e exemplificada pelas palavras de Ataliba e Alonso, segue-se a sua aplicação ao amor recíproco de Alonso e Cora, de início dominado pela honra vertical (entre seres desiguais). Se o bem comum firmava o vínculo político (entre o Rei e o seu Povo, ou entre o General e os seus Soldados), por maioria de razão deve agora ele firmar a relação entre um Pai e a sua Filha, entre um homem e uma mulher que se amam.

O terceiro argumento parece ser a vontade divina. A oração de Cora, no momento em que ela pensa morrer, prenuncia uma espécie de ordália, uma decisão divina. Diz Cora a si própria, ao cair o pano no primeiro ato:

Ah, tu o viste, ó Deus, pois que os arcanos/ Tu sabes ler dos corações humanos./ Sei, que não queres vítimas forçadas.../ As queixas ouve pela dor causadas./ Nem eu posso julgar que a Divindade/ Queira oprimir a fraca humanidade. (*idem*, II, 656, Ato I, 4)

De forma simétrica, diz Alonso a si próprio ao cair o pano no primeiro ato:

Hoje tudo mudou, e a minha sorte/ É dependente da paixão mais forte./ Honras, grandezas, glória, tudo esquece;/ Um só, um só objeto me aparece./ Sorri, Cora, tu

comandas meu desejo.... (*idem*, II, 657, Ato I, 5)

Deus (ou os Deuses incas) cuja bondade e sabedoria se confundem com a natureza que concedeu a seus filhos, acaba por ser uma antecipação da decisão bondosa e sábia dos humanos (dos pais de Cora e Alonso, do Rei e do Conselheiro do Rei, mas também dos separados amantes).

Em *A Condessa de Salisbury*, de Catarina de Lencastre, uma tradução muito livre da peça de Hall Hartson publicada em 1767, encontramos a mesma dialética entre a violência militar masculina e a força da resistência feminina. O próprio Conde de Salisbury tem inicialmente uma ideia de honra similar à do rival, Rinaldo: ambos desejam o poder sobre uma mesma mulher, esposa do Conde e objeto de cobiça para Rinaldo, o conquistador do castelo. A honra restringe-se à defesa de uma propriedade, e é alheia a qualquer reciprocidade:

Salisbury— Chegou enfim o instante apetecido!/ Vingar-me posso, satisfeito estou./ A honra a sua vítima marcou.

Rinaldo — Segura a tua sorte não está:/ Nossa espada a questão decidirá. (*idem*, II, 721, Ato I, 2)

A virtude da honra se redefinirá, quando Rinaldo morre por recusar matar.

Na comédia *A Boa Filha*, a honra da nobreza de sangue, patrimonial, se opõe à honra burguesa, isenta de carunchosos pergaminhos, baseada unicamente no desejo de servir e amar. É agora Paulina, uma criada plebeia, que incita Emília (nome de uma das netas de Catarina de Lencastre) a casar com Leandro, e a contrariar a vontade do pai, que a quer casar com um rapaz abonado. Lê-lhe para esse efeito uma carta de Leandro, em que ele se apresenta como caráter honrado:

Carunchosos pergaminhos/ Não me nutrem a vaidade:/ Sou filho de avós honrados,/ Dos quais herdei a verdade./ Sem perfeições e sem vícios/ A vida tenho passado,/ E nos meus primeiros anos/ Sempre passei por honrado./ (...) Que sinta o mesmo que eu sinto,/ E nada desejo mais./ Então passarei a vida/ Entre os braços da ventura,/ E será aos pés de Emília/ A minha dita segura. (*idem*, II, 754-5, Ato único, 3)

Seria agora tentador voltar a Manuel de Figueiredo, um autor de semelhante período, um pouco mais velho (1725-1801) que escreveu sobre a honra feminina e a honra masculina em semelhante revolução (Malato 2014b). Falaríamos sobre *Osmia*, mas também sobre *A Mulher que o não parece*, ou *O Homem que o não parece*, ou a *Grifaria* de duas mulheres na Lua. Voltaríamos à redefinição da honra e das honras, masculinas e femininas. E de cânones a revisitar, de autores quase sem nome, quase sem obra dramática, adormecidos nas nossas bibliotecas...

## NOTAS

\* Maria Luísa Malato é Professora Associada, com Agregação, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Com Doutoramento (1999) e Mestrado (1988) em Literatura Comparada, foi Vice-Presidente da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC), entre 2013-2019. Coordenou a Época das Luzes na *História Global da Literatura Portuguesa* (2024), e publicou, entre outros livros, *A Vida e obra de Catarina de Lencastre* (2008); *Uma História da Literatura Europeia* (2008); *Le XVIIIe Siècle: une Époque d'Ombres et de Lumières* (2009); *Manual Anti-Tiranos* (2009); *José Anastácio da Cunha* (2001-2004, em co-autoria); *Manuel de Figueiredo* (1995); *Camus* (1984).

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>) e do Centro de Estudos de Teatro, no âmbito dos projectos «UIDB/00279/2020» e «UIDP/00279/2020. Partimos, em setembro de 2024, de uma pequena antologia que então preparámos para a Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães, quando se celebravam os 200 anos da morte de Catarina de Lencastre, e os 275 anos do seu nascimento, com 4 salões literários. Este texto reúne algumas reflexões soltas que integram alguns momentos e textos dessas comemorações.

## Bibliografia

- Anastácio, Vanda (2005), «Mulheres varonis e interesses domésticos» (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX)», *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*, Lisboa: 537–556.
- Aristóteles (2005), *Retórica*, ed. Manuel Alexandre Júnior, P. Farmhouse e A. Nascimento Pina. Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda/ Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Azevedo, Diogo M. Ayres de (1734), *Portugal illustrado pelo sexo feminino*. Tomo 1 (único). Lisboa, Officina de Pedro Ferreira.
- Costa, D. António da (1892), *A Mulher em Portugal*. Lisboa, Typ. Companhia Nacional Editora.
- Gouges, Olympe de (1791), *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64848397/f6.item.zoom> (acesso em 10/7/2024)
- Graça, Paula da (1743), *Bondade das mulheres vindicada, e malícia dos homens manifesta...* Lisboa, na Off. de Pedro Ferreira. URL: <https://purl.pt/40894> (acesso em 10/07/2024)
- Laclos, Cloderlos de (2016), *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Bibliothèque des Curieux 1913. Projeto Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/52006> (acesso em 10/7/2024)
- Maingueneau, Dominique (1999), “Ethos, scénographie, incorporation”. In: Amossy, Ruth. *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Lausanne, Delachaux et Niestlé: 75–99.
- Malato Borralho, Maria Luísa (1999), *D. Catarina de Lencastre (1749–1824). Libreto para uma autora quase esquecida*, Tese de Doutoramento em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: 1999, 2 tomos (respetivamente estudo e edição crítica da obra).
- (2008), “Por acazo hum viajante...”. *A vida e obra de Catarina de Lencastre*, 1.<sup>a</sup> Viscondessa de Balsemão (1749–1824), Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda. Segundo volume no prelo.
- (2009), “De la Femme et de l’Honneur”, in *Le XVIIIe siècle. Une époque d’Ombres et Lumières*, org. A. Staquet, Mons, Université de Mons: 99–143.

- – (2010), “A livreria dos Viscondes de Balsemão: leitura de um espólio”, in *Crítica Textual e Crítica Genética em Diálogo*. Colóquio Internacional, Porto, 18–20 de Outubro de 2007, 2 vols, München, Martin Meidenbauer: II, 473–492.
  - – (2012), “Franceses, mulheres e outros estrangeiros : de um sermão de 1811 à poesia panfletária de Catarina de Lencastre”, *Carnets* [Online], Première Série – 4 Numéro Spécial | Online since 23 June 2018, connection on 06 October 2024. URL: <http://journals.openedition.org/carnets/7460>; DOI: <https://doi.org/10.4000/carnets.7460> (acesso em 10/7/2024)
  - – (2014a), “A Moda, retórica silenciosa para ‘Pássaros sem penas’”, *Palavra, Escuta e Silêncio*, coord. Jorge Cunha, M. C. Natário e Renato Epifânio, Porto, Universidade Católica Editora: 283–306.
  - – (2014b), *Da Utopia do Espaço à Utopia do Leitor: Rodrigues da Costa, Manuel de Figueiredo e a Ambiguidade da Lua no Espaço Imaginário Português*, in “Colóquio Letras”, Volume sobre Utopia, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 186, maio–agosto: 42–58.
  - – (2016), “Letras, Feminismo e Virilidade”, *Entre Portuguesas. Maria Barroso na nossa memória*, s.l., Mulher Migrante: 73–77.
- Osório, José (1845), “Viscondessa de Balsemão. D. Catharina de Souza”, *Ilustração. Jornal Universal*. Lisboa. N.º 8, nov. 1845: 127–128.
- Peristiany, J. G. (1971), *Honra e Vergonha. Valores das Sociedades Mediterrânicas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, Innocencio Francisco da/ Aranha, Brito (1858–1926), *Diccionario bibliográfico Portuguez. Estudos de...*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Vasques, Eugenia (2012), *Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri.



# O teatro de Maria Angélica Ribeiro e “o tema da escravidão”

**Regina Zilberman\***

UFRGS; UEMA; FAPERJ

## **Vida teatral no século XIX brasileiro**

No Brasil do século XIX, o teatro constituía provavelmente a principal manifestação cultural dentre as que a sociedade oferecia. A produção literária divulgada pela escrita alcançava pequena repercussão em decorrência do baixo letramento da população, derivando dessa situação a pouca lucratividade de livrarias e editoras, que não passavam de tipografias encarregadas da impressão de livros mediante subscrição ou financiamento por autores ou associações científicas.

O teatro não requeria fluência de escrita e leitura, além de oferecer um espetáculo cuja apresentação, à tarde ou à noite, começava e encerrava em um único turno. Gêneros diferenciados atendiam a interesses variados, de modo que os espectadores podiam contar com comédias, tragédias e dramas históricos, óperas e operetas, vaudevilles, dramas realistas. Alguns autores profissionalizaram-se como dramaturgos, a exemplo de Martins Pena e Luís Antônio Burgain, outros contribuíram ocasionalmente para o desenvolvimento da arte teatral, como Gonçalves de Magalhães e Teixeira e Sousa. Mas quase todos os escritores do século XIX encontraram no teatro uma alternativa à criação artística, contando-se, entre os mais assíduos, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Arthur Azevedo.

A participação feminina foi pequena, mas as mulheres não estiveram ausentes, ainda que o registro de sua produção seja recente. A pioneira parece ter sido Joana de Paula Manso Noronha, nascida na Argentina, que atuou nos palcos brasileiros como autora de peças e atriz, sobretudo nas décadas de 1840 e 1850 nas cidades do Rio de

Janeiro, Salvador e Porto Alegre. Maria Angélica Ribeiro iniciou sua trajetória em 1863, com *Gabriela*, a que se seguiu seu maior sucesso, *Cancros sociais*, de 1865. Teria escrito mais de vinte peças, destacando-se entre elas *Um dia na opulência* (1877) e *A ressurreição do Primo Basílio* (1878), essas igualmente publicadas em livro.<sup>1</sup>

À época em que Ribeiro firmava-se no meio fluminense, consolidava-se o chamado teatro realista, linhagem associada à dramaturgia francesa e que tinha em *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, um de seus pilares. Rejeitando o paradigma da tragédia clássica, que imperara nos séculos XVII e XVIII, o drama histórico à moda de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, ou a comédia de costumes praticada por Martins Pena, o Realismo pautava-se pela escolha de enredos transcorridos na atualidade do autor e do público, protagonizados por personagens que viviam problemas econômicos e sociais, identificáveis na cena contemporânea. Predominavam os temas associados a questões morais – o adultério, a ambição por luxo e riqueza, o endividamento decorrente da aplicação equivocada de heranças ou empréstimos – com o fito de advertir a audiência para os perigos que cercavam a classe média, a quem cabia doutrinar e colocar no caminho da razão e do bom senso.

O teatro realista encontrou no Brasil seu espaço próprio de exibição – o Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, casa que abrigava José de Alencar e Quintino Bocaiúva entre os principais criadores, o diretor Furtado Coelho e a atriz Gabriela da Cunha entre os realizadores, e Machado de Assis entre os críticos. A obra de Maria Ribeiro é acolhida nesse lugar, contando com os nomes mencionados entre seus intérpretes, diretores e analistas.

### **O tema da escravidão**

Foram peças originárias da França e de Portugal que, com mais propriedade, deram vazão à temática social moralizante do teatro realista. Valéria Andrade sumaria o projeto, quando ele chega ao Brasil:

Saudando os novos tempos abertos pelo Ginásio Dramático para o palco brasileiro, a crítica teatral assinada por jovens folhetinistas, como Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908), passa a defender a ideia de que o teatro, sob os moldes da nova estética, é o meio ideal para se regenerar a sociedade brasileira [...]. (Andrade 2011: para. 9)

Alencar contribui para essa vertente com *As asas de um anjo*, cujo teor de denúncia (o tema é a prostituição) motiva a proibição de sua exibição a partir do terceiro espetáculo. Dentre os dramas estrangeiros, talvez o mais representativo seja *As leões pobres*, de Émile Augier e Édouard Foussier, que suscitou pareceres controversos do Conservatório Dramático Brasileiro, habilitado à liberação das obras a serem encenadas ao público.

Outro tema, porém, mobilizou dramaturgos nacionais, motivados, de uma parte, pela organização da sociedade brasileira, de outro, pelo impacto do romance *A cabana do pai Tomás*, da norte-americana Harriet Beecher Stowe. Publicado nos Estados Unidos entre 1851 e 1852, a obra logo se popularizou na América e na Europa, com impacto também no Brasil (Ferretti 2017 e 2020). Seus efeitos se fazem sentir em duas novelistas que atuaram no país: Nísia Floresta, que manifesta sua admiração por aquela obra em *Opúsculo humanitário*, de 1853, e *Páginas de uma vida obscura*, de 1855; e Joana Noronha, na novela *A família do Comendador*, cuja publicação, iniciada na imprensa carioca, permaneceu inconclusa, substituída mais adiante pela versão integral editada na Argentina, quando a autora retornou à terra natal.

“Tema da escravidão” foi como Machado de Assis designou a vertente nascida sob a inspiração da obra de Beecher Stowe, quando resenhou o drama *Mãe*, de José de Alencar, encenado em março de 1860 (Assis 1860: 1). Identifica-se sua presença em peças anteriores a essa data, podendo ser exemplificada por Calabar (1858), de Agrário de Meneses, e *O escravo fiel* (1859), de Carlos Antônio Cordeiro. *Mãe*, de José de Alencar, integra-se ao segmento e, na avaliação de Machado de Assis, consiste em um de seus pontos altos. Que impactou o imaginário nacional sugerem-no o conto “Virgínius”, de Machado de Assis, de 1864 (Zilberman 2021), e a peça de Maria Ribeiro, *Cancros sociais*, de 1865.

*Mãe* é protagonizada por Joana, escravizada de Jorge, mas o acontecimento instigador da ação é o pedido de ajuda que Elisa faz ao noivo, pois seu pai, Peixoto, tem planos suicidas por não ter meios de pagar as dívidas contraídas junto ao agiota Gomes. Jorge busca o recurso junto a Lima, homem maduro que conhece desde a infância; esse, contudo, só pode entregar a soma de dinheiro no dia seguinte. Diante da necessidade de logo saldar o débito, decide vender Joana ao especulador, embora tenha recentemente alforriado a idosa. Lima, ao reencontrar o rapaz, aos brados adverte o moço de que acabara de vender a própria mãe, condição que, até então, Joana escondera, para não suscitar preconceitos e limitações que comprometeriam o futuro do filho.

Peixoto, ao descobrir que o provável genro era afrodescendente, rejeita o futuro parentesco, ainda que Jorge tenha salvo sua vida. Joana, procurando garantir a felicidade do rebento, contradiz Lima, mas o rapaz entenece-se com o gesto dela, ignorando a negativa materna. Em gesto de desespero, a escravizada envenena-se e morre. Peixoto, enfim, entende o sacrifício materno e abençoa o casal, descartada agora a ameaça de punição pelo agiota, bem como a hipótese da revelação da procedência étnica do genro.

Alencar confere grande intensidade ao enredo, evitando o debate de ideias e declarações bombásticas. Deixa o reconhecimento para o último ato, após o qual se dá a reviravolta da trama. Favorece o elemento emotivo, decorrente do martírio da mãe, que se oferece em holocausto para afiançar a felicidade do filho, a quem jamais revelara a origem, fruto de uma relação com um homem branco que a abandonara com uma criança pequena. Jorge é afro-brasileiro e bastardo, mas fora perfilhado por um homem generoso que o educara, ainda que mantivesse Joana na condição de escravizada.

O objetivo do escritor cearense parece ter sido valorizar “o sentimento da maternidade”, como prometiam os anúncios na imprensa que divulgavam o espetáculo. Na sua peça, não se verifica a rejeição do escravismo, menos ainda um posicionamento abolicionista. Tal como no romance de Stowe, constata-se a comoção diante da condição do escravizado, vítima de uma “posição desgraçada” (Zuccaro 1860) que o leva a permanente sofrimento. Contudo, ele não é percebido enquanto mercadoria, ser inferior ou bárbaro, como aparece seguidamente em relatos de viajantes estrangeiros ou políticos brasileiros. É exposto enquanto ser humano, o que, aos olhos do século XXI, pouco representa, mas que, no contexto do período em que as obras foram produzidas, constitui um avanço, resultante de ideias libertárias postas em circulação com as declarações dos direitos humanos e das emancipações em regiões colonizadas da América.

Robert W. Slenes, em “Senhores e subalternos no Oeste paulista”, acrescenta informações que colaboram para colocar a peça de José de Alencar em perspectiva, sugerindo seu teor progressista. O pesquisador observa que, nos anos 1850, foi negado, em Tribunais de Apelação, o direito à liberdade de mulheres que tinham filhos com seus senhores. No Acórdão de 1855, registra-se, conforme cita Slenes, que “o ajuntamento ilícito do senhor com a escrava não é razão suficiente que importe a liberdade da escrava e dos filhos posteriores ao ajuntamento ilícito, depois da morte do senhor” (Slenes 1997: 260). José de Alencar, em 1859, ano em que redigiu a peça, “ocupava os cargos de chefe de seção e consultor do Ministério da Justiça”, estando provavelmente a par dos debates jurídicos relativos à questão. Não por acaso, Mãe passa-se no início de fevereiro

de 1855, “justamente na cidade, no mês e talvez, no que se refere ao último ato, no dia (6 de fevereiro) do Acórdão infame desse ano, tão combatido pelo IAB [Instituto dos Advogados Brasileiros] quatro anos mais tarde” (Slenes 1997: 262. Grifo do A). Desta circunstância, nada ocasional, Slenes deduz a “natureza política de Mãe”: “O suicídio da mãe escrava, que receava ser desprezada pelo filho por ter sido cativa, reveste-se, portanto, de um sentido metafórico: é a esperança de liberdade de todas as escravas na sua situação que é assassinada pelo Acórdão” (*ibidem*).

Em *Mãe*, a protagonista é uma mulher, o que particulariza o texto se comparado com as obras precedentes, sejam narrativas como *Páginas de uma vida obscura*, de Nísia Floresta, ou dramas, como *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro. Na criação de Alencar, a uma fragilidade – a do escravizado –, soma-se outra, a da mulher, além disso idosa. A comoção almejada conta com um alvo fácil, e Alencar explora-o bem, ainda mais que os antagonistas, Gomes, o agiota, e Peixoto, o sogro de Jorge, são homens e brancos, representantes da classe dominante, porque, de algum modo, dispõem de recursos financeiros, ainda quando esses possam ser malbaratados, como ocorre ao segundo.

Mulheres negras na condição de protagonistas são raras na literatura brasileira por esses tempos, e é a peça de Maria Ribeiro que torna a inseri-las na trajetória da dramaturgia brasileira.

### ***Cancros sociais***

A peça compõe-se de cinco atos, transcorridos no Rio de Janeiro durante 1862. Os dois primeiros ocorrem no dia 2 de julho, e os demais, entre 6 e 7 de setembro. A ação, exceto no quarto ato, passa-se na residência de Eugênio S. Salvador, o protagonista. O enredo é intrincado, com revelações paulatinas, que requerem um ordenamento cronológico.

No começo da peça, acompanha-se o gesto de Eugênio que, para celebrar o aniversário de dezesseis anos da filha e a data da emancipação da Bahia, sua terra natal, compra uma escravizada para conceder-lhe carta de alforria. Aos poucos, descobre que essa mulher era sua mãe, mas, temeroso da reação da sociedade, mantém o fato em segredo, pois deixaria de ser um homem livre. Marta, porém, logo se dá conta de que ele é o filho que, na infância, lhe fora roubado e vendido. Ainda que resista, Eugênio acaba por manifestar afeto pela mãe reencontrada, o que provoca ciúmes em Paulina, sua esposa.

Essa trama encobre outras: Paulina era filha de Olímpio Torres, que, enganado por seu guarda-livros, perdera tudo e, ainda por cima, fora acusado de estelionato, por ter

vendido a terceiros uma escravizada e seu fruto. Essa não é outra se não Marta, que, ao chegar à casa de Eugênio, reconhece, por um retrato, que iria habitar a casa da filha do ex-senhor, agora propriedade de seu filho. Paulina, por sua vez, é amiga de Matilde, uma senhora que, arrependida de um mau casamento na juventude, amarga a solidão e a marginalidade das divorciadas. O ex-marido também tem relações com o grupo familiar que dirige a ação, pois fora ele, Antônio Forbes, que teria comprado a escravizada e a criança, baseado em documentos falsos, uma vez que aqueles já haviam recebido a carta de alforria, o que liberava Olímpio Torres da falsa acusação que motivara sua partida da Bahia para o Rio de Janeiro, bem como o desgosto que o levava à morte.

As coincidências não ficam aí: Marta fora enganada pelo guarda-livros mau caráter, que a seduzira com promessas de casamento e logo fugira, desposando uma viúva rica e abandonando a criança, ainda por nascer. É o amigo da família, o Barão de Maragogipe, que recolhe a criança, educa-a e garante seu futuro, o que permite a Eugênio ter êxito na sociedade. Por sua vez, o sedutor fujão é ninguém menos que o Visconde de Medeiros, que, nas cenas iniciais, manifesta a intenção de casar com Olímpia, a aniversariante que, sabemos mais adiante, é sua neta.

A trama é conduzida por apenas oito personagens que, aparentemente afastados, convergem para um cerrado núcleo familiar, já que o casal Torres é inicialmente proprietário de Marta, bem como amigo de Matilde e do Barão. O que assegura seu desdobramento são algumas lembranças – Marta, que reconhece o filho e o retrato do ex-senhor – e esquecimentos, sobretudo o da aparência de Matilde na juventude, a única capaz de unir os pontos, já que conhece as três gerações que atravessam o enredo. Decorre daí a importância da personagem, pois, sem pertencer à família que ampara a ação, é sabedora de seu passado, perdido em lembranças esparsas.

A intensa condensação das figuras dramáticas aponta para o caráter alegórico do enredo. Não são necessárias mais personagens, porque essas concentram o que a peça quer transmitir em termos de interpretação da sociedade brasileira, caracterizada pelo intenso hibridismo étnico, já que Eugênio, tal como Jorge, de *Mãe*, é o afro-brasileiro de aparência branca que desposa uma mulher pertencente à classe elevada, ainda que com problemas econômicos. Contudo, Ribeiro não se limita a esse caso, chamando à cena o par Medeiros-Marta, cuja relação é sintomática do processo de apropriação da mulher negra pelo homem branco ambicioso e predatório, que não mede esforços para concretizar seus objetivos. Não por outra razão desposa uma ricaça e, depois, viúvo, busca novo par, agora junto à abastada família S. Salvador. A essa situação, soma-se a dos matrimônios

arranjados e interesseiros, começando pelas bodas de Matilde, obrigada pelo pai a se unir a Forbes, que logo se revelou “esposo brutal e perdulário” (Ribeiro 2021: 70-71), e mau caráter do início ao final da peça.

Núpcias mal sucedidas, por sua vez, determinam a separação dos cônjuges, prejudicando a situação da mulher, doravante marginalizada, como experimenta Matilde e é prenunciada por Paulina, que, descontente com o afeto que o marido dirige à Marta, decide sair de casa. A denúncia de Matilde é contundente, apresentada no primeiro ato: “A senhora não imagina o quanto é ultrajada a mulher que, como no meu caso, procura refugiar-se na proteção que as leis lhe facultam! Sofre, em todo o seu peso, a reprovação dos austeros moralistas da nossa sociedade!” (*idem*: 71).

A peça de Maria Ribeiro oportuniza às mulheres manifestar sua opinião diante do matrimônio, quando esse não resulta de uma eleição dos consortes. E mostra-se com mais intensidade, quando Marta recusa a opção de, desposando o Visconde, regularizar o estado civil, após pressão de Matilde e do Barão. Diante da argumentação desse (“pondere que, com um nome ilustrado por um título, que faria calar qualquer murmuração, oferece o Visconde a Eugênio considerável aumento de capitais”), que a aconselha a aceitar a oferta do Visconde – “pondere que, com um nome ilustrado por um título, que faria calar qualquer murmuração, oferece o Visconde a Eugênio considerável aumento de capitais” –, responde a ex-escravizada: “Vale mais a mediania, a pobreza mesmo, honrada, do que a opulência adquirida por meios reprovados pelas leis e pela moral! A origem da riqueza desse homem não me é desconhecida” (*idem*: 140). Só depois dessa cena e da manifestação de Matilde, que acaba por aprovar a decisão de Marta, descobre-se que Medeiros fugira para o Rio da Prata, sendo sua proposta tão somente um ardid para ganhar tempo.

Ao lado da temática associada à questão do casamento e da posição da mulher, desenvolve-se o tópico relativo ao escravismo na sociedade brasileira.

### **O “cancro social” do escravismo**

*Cancro social* é uma expressão que circula com alguma assiduidade nas manifestações escritas no período em que Maria Ribeiro escreve suas peças, como exemplifica o parágrafo de encerramento de matéria sobre a prostituição, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1862, ano em que transcorre a intriga da peça: “Esperemos, pois, que os homens desapaixonados estudem a questão, esclareçam-nos com suas luzes, e ajudem-nos a extirpar este cancro social!” (“A prostituição” 1862: 2). Transpô-la para uma obra

literária não causaria surpresa, mas significaria o reconhecimento de que, naquela, seriam abordadas questões relativas a uma imoralidade que se alastrava à revelia do interesse público. A situação da mulher marginalizada pelo divórcio ou desamparada, como aborda Ribeiro, consiste em uma das facetas dos cancros sociais discutidos na obra. Outra é certamente o escravismo, com os efeitos que produz sobre as pessoas.

O ponto de partida da ação é a iniciativa de Eugênio de alforriar uma escravizada no dia do aniversário de sua filha, data que coincide com o da emancipação da Bahia, na sequência das guerras de independência no Brasil, como comenta em diálogo com Matilde. Essa pergunta ao interlocutor se se trata de “alguma escrava da casa”, a que ele responde: “em minha casa não há cativos; todos os meus servos são pessoas livres”. Matilde complementa, informando que, em sua residência, também não se encontram escravizados: “Tal e qual na minha!”. Mas sua justificativa diverge: “Abomino os escravos! São criaturas destituídas de toda a moralidade e de todos os sentimentos nobres!”. A afirmação escandaliza o amigo, que pede a ela benevolência “para com essa mísera classe, deserdada de todos os gozos sociais, e lançada, como uma vil excrescência, fora dos círculos civilizados!” (Ribeiro 2021: 77).

Ao se defender da acusação de impiedade, Matilde oferece sua visão do escravismo, mais radical que a de Eugênio:

E nem julgue que sou apologista dessa monstruosa aberração do direito das gentes, que dá ao homem a propriedade individual sobre o seu semelhante! À ideia grandiosa do herói da nossa independência, tão magnanimamente por ele realizada nos campos do Ipiranga, devia ter-se seguido a completa abolição de uma lei que nos apresenta ao estrangeiro como um povo bárbaro e ainda por civilizar! Esse cancro, que solapa a base da nossa emancipação.<sup>2</sup>

O confronto de opiniões caracteriza dois posicionamentos distintos diante do problema: o escravismo propicia a Eugênio a oportunidade de expandir sua bondade, vale dizer, a benevolência que pede a Matilde, porque entende os cativos como “deserdad(os) de todos os gozos sociais”. Ela, da sua parte, denuncia a escravatura como “aberração”, comprometendo o “direito das gentes” e recusando a noção de que uma pessoa pode ser propriedade de outra. Por isso, apela à palavra “cancro”, o que sugere ser ela a porta-voz das teses da autora.

A escravizada a ser emancipada é Marta, que, tão logo chega à casa do novo senhor, reconhece ser ele o filho que lhe fora arrancado quando criança. E, diante do retrato de Olímpio Torres, pai de Paulina, identifica de quem se trata – o proprietário que a teria vendido a Forbes, atual dono da cativa. Forbes, por sua vez, não ignora o passado da personagem, mas transmite apenas alguns dados ao Barão, em cena anterior: ela fora seduzida “com promessas de liberdade” e de “casamento”, frustradas ambas, fato de que não perturba Forbes: “Quem dá valor a juramentos feitos a uma escrava?”, observação que o interlocutor contesta: “Há, infelizmente, homens que se julgam desobrigados dos mais santos deveres para com a honra da mulher cativa!” (Ribeiro 2021: 67).

As personagens brancas traduzem, assim, concepções diferentes sobre a questão do escravismo: Matilde e o Barão não aceitam o regime de cativo; Forbes e o Visconde beneficiam-se do sistema, o primeiro como negociante de escravizados, o segundo, enquanto explorador da fragilidade das mulheres, sejam as de origem humilde, como Marta, sejam as pertencentes a segmentos elevados, como a esposa de quem herda o título e a riqueza; Eugênio pratica a caridade, para comprovar o bom caráter e as intenções elevadas, já que, sem combater o escravismo, procurar tornar sua residência um paraíso de liberdade que não exclui a desigualdade.

Nesse mundo aparentemente ajustado, retrato talvez da sociedade urbana brasileira que procurava minimizar o impacto e os efeitos do escravismo, subitamente instala-se o conflito. Havia paz no lar S. Salvador até aparecer Marta, a mãe perdida na infância e cuja ausência talvez Eugênio nem percebesse, já que não se refere ao fato.

Marta irrompe no espaço dramático como o inconsciente indesejado e, até dado momento, negado pelo protagonista. Quando descobre as origens, rompem-se os diques de sua estabilidade, porque a personagem não sabe o que fazer com a nova identidade: primeiramente, procura, mais uma vez, refugiar-se na negação; depois, reconhecendo que o amor filial era mais forte que a razão, busca esconder a procedência étnica (é afrodescendente), familiar (é bastardo) e social (não é livre, mas escravizado).

A verdade emerge aos poucos, e a única que nada percebe é a esposa do protagonista, Paulina, responsável pela leitura equivocada da situação incômoda que percebe em casa: Eugênio parece-lhe amante de Marta, causa, segundo ela, de sua manumissão. A esposa do protagonista não está tão errada, porque o marido dedica atenção incomum a uma mulher estranha ao lar. Opta pela separação, e apenas a intervenção externa impede que se consuma o afastamento.

A revelação de que Eugênio é filho da ex-escravizada vem acompanhada de outra descoberta: sua mãe fora alforriada por Olímpio Torres antes do nascimento do menino, de modo que esse nasceria livre. Eis o fato que garante a mudança da fortuna: ainda que não se altere a condição afro-brasileira do protagonista, ele nunca fora um escravizado. No contexto da peça, ser livre é o que importa, para não sofrer a condenação da sociedade, miniaturizada por sua família.

No último ato, dá-se a cena de reconhecimento, com a descoberta, por Paulina, de que Marta era mãe, e não amante, de seu marido. É o amor por ele que a faz aceitar a ex-escravizada, a quem pede que a abençoe como “filha” (Ribeiro 2021: 142). O Barão tem a palavra final, sentenciando, ao concluir sua perora: “Aqui [...] contempla-se nos benéficos laços da família, e no santo amor de mãe: O QUADRO DA VERDADEIRA FELICIDADE!” (*idem*: 143; em caixa alta no original). Os atos finais transcorrem no dia 7 de setembro, e não espanta que, após essa declaração, “romp[a] fora o Hino da Independência” (*ibidem*): a ação, que começara em 2 de julho, data da independência baiana, conclui de modo auspicioso, valorizando a soberania nacional.

É, pois, de liberdade que fala o texto – a nacional, celebrada euforicamente, e a de dois cativos, alforriados, contudo, bem antes de a ação começar. O enredo da peça ratifica uma liberdade previamente alcançada, facultando o debate sobre uma situação nem sempre verbalizada na época: a dos escravizados emancipados graças ao ato de um senhor ou por terem adquirido a alforria e, depois, reescravizados, por terem sido aprisionados sem poder comprovar sua autonomia (Alencastro 2000: 345). Por isso, essa independência requer comprovação permanente, situação que torna ainda mais precários os direitos das pessoas afrodescendentes numa sociedade escravocrata.

Em *Cancros sociais*, a emancipação não é reivindicada pelos escravizados, que a recebem como um favor. Olímpio Torres alforriou Marta e o filho, que nem chegaram a se beneficiar com esse ato, porque o Visconde, à época empregado daquele senhor de terras, ignorou o documento e vendeu-os a Forbes conforme uma operação ilícita. Depois, S. Salvador adquire a suposta escravizada tão somente para liberá-la, embora provavelmente vá conservá-la na função de serviçal na casa onde “não há cativos”, situação compartilhada por Matilde, que, como o Barão, representa a lucidez e o bom senso naquele ambiente.

Como observa Ana Paula dos Santos Carlos, “a abolição é defendida na peça como uma boa ação dos senhores, mas não dos escravizados, porque se vinda deles é ingratidão” (Carlos 2022: 147). É Eugênio o responsável pela “boa ação”, a exemplo do

sogro, enquanto Matilde expressa o desconforto com o comportamento de escravizados que buscam conquistar a própria liberdade. O escravismo não scandaliza, dando-se, como sintetiza Jean Bruno Carvalho, “evidente naturalização da relação senhor-escravo” (Carvalho 2020: 581). Contudo, o sistema não é aceito pacificamente por todas as personagens, sendo Matilde – uma figura feminina, o que não é irrelevante – a voz discordante, quando declara que o escravismo é “monstruosa aberração do direitos das gentes” e lamenta que à independência política não se seguiu “a completa abolição de uma lei que nos apresenta ao estrangeiro como um povo bárbaro e ainda por civilizar”.

Retomando o enredo de *Mãe*, Ribeiro não apenas confere outro destino à protagonista da mulher escravizada que é afastada, deliberadamente ou não, de seu rebento. Constitui igualmente uma tomada de posição que não iguala os dois dramas, repercutindo no enredo com a adoção de uma posição eventualmente mais progressista.

### **De José de Alencar a Maria Ribeiro**

É inevitável o cotejo com o drama de Alencar, como testemunha o estudo de Jean Bruno Carvalho sobre o tema da mãe-escrava (Carvalho 2020). Conforme os dados colhidos por Robert W. Slenes, Alencar pode ter encontrado o assunto de sua peça nos termos do Acórdão de 1855, somado à reação do Instituto dos Advogados do Brasil, de que era consultor. O arranjo ficcional, por sua vez, revela o impacto de *A cabana do pai Tomás* sobre intelectuais brasileiros, como exemplifica o nome das personagens principais de *Mãe*, Jorge e Elisa, extraídos do romance de Beecher Stowe (Guimarães 2013).

Em *Cancros sociais*, não se identificam os efeitos da obra norte-americana. Contudo, é inegável a leitura que Ribeiro faz do drama de Alencar: ambas as intrigas compartilham a condição afro-brasileira dos protagonistas masculinos, eles ignoram suas origens, suas mães são mulheres seduzidas por homens brancos que as abandonaram, educam-nos um terceiro, apaixonam-se por mulheres pertencentes a famílias que experimentam ou experimentaram problemas financeiros.

O ponto de partida das duas peças é, pois, similar; as divergências vêm depois: Jorge não é rico como Eugênio; o primeiro alforria Joana por razões afetivas, o segundo, para presentear a filha; Joana é frágil e dependente, enquanto Marta, segura e determinada. A principal diferença diz respeito ao desfecho, já que não há mortes em *Cancros sociais*.

A distinta condução da narrativa particulariza a concepção de Maria Ribeiro sobre o tema da mãe escravizada e do filho afro-brasileiro. Jorge não se incomoda com essa revelação e sente-se bem quando descobre que Joana era sua mãe. Eugênio, da sua

parte, desestabiliza, quando Marta lhe expõe o passado, revelando seus temores: ser re-escravizado, perder a consideração social, esfacular-se a família, ser rejeitado pela esposa. Embora, no decorrer da ação, se imponha o amor pela mãe, em nenhum momento ele sabe como enfrentar o problema, solucionado apenas quando aparece a documentação que comprova a alforria na infância, antes de ser falsamente vendido a Forbes pelo futuro Visconde de Medeiros. Em *Mãe*, não há uma personagem forte e decidida, à maneira de Marta. *Cancros sociais* coloca Marta enquanto um bastião inquebrantável, de certo modo impondo a aceitação de sua pessoa – seja pelo filho, pusilânime até então, seja pela nora, que pede a bênção à sogra cuja existência desconhecia.

O processo de emancipação de Marta é o aspecto mais importante do drama. No passado, à época de sua sedução e perda, ela fora a ama de Paulina; no presente da ação da peça, ela é a mulher respeitada a que todos se submetem. A mudança da fortuna, fator preponderante na construção da dramaturgia, como salienta Aristóteles na *Poética*, favorece a figura da escravizada como ainda não se verificara na literatura brasileira.

Por efeito da construção da personagem, matiza-se o posicionamento da obra em relação ao escravismo. Ribeiro pode não ter contestado a noção, então em voga por setores dos grupos dominantes, de que a abolição pode resultar de ações bem intencionadas de algumas pessoas. Essas, porém, não são suficientes para emancipar os sujeitos escravizados, que somente se libertam quando assumem sua posição na sociedade e questionam valores, como faz Marta, rejeitando um casamento que poderia ser conveniente, mas que de algum modo a corromperia.

A elevação moral da mulher, antecipada por Matilde, que vive a situação da divorciada e condena a escravidão, é consumada na criação de Marta, figura praticamente única na constelação literária brasileira do século XIX.

### ***Cancros sociais* e os leitores de seu tempo**

A peça de Maria Ribeiro estreou no palco do Ginásio Dramático em 13 de maio de 1865, com boa acolhida; os espetáculos se sucederam com sucesso até meados de junho, com apresentações ocasionais a partir de então em agosto e outubro daquele ano e em janeiro de 1866. Trata-se de um índice relativamente elevado para o período, considerando o gênero adotado pela autora. Ela não era novata, pois *Cancros sociais* havia sido precedida por *Gabriela*, encenada em 1863. Vários críticos compararam as duas criações, destacando seu progresso. Talvez a recepção favorável tenha-a motivado a publicar o texto no formato de livro, o que ocorreu em 1866. Machado de Assis destacou

o lançamento da obra, mas, depois daquela data, não se identificam, até o final do século XX, manifestações relativas ao drama ou à sua versão impressa.

Na imprensa, é Machado de Assis que inaugura, em 16 de maio, o caminho das resenhas. Na coluna que desfruta na página de abertura do Diário do Rio de Janeiro, comenta o drama de Maria Ribeiro, destacando que a escritora avançou em relação a Gabriela, sua obra anterior; e estabelece associação da peça com o tema da escravidão, filiando-a à vertente aberta por Harriet Beecher Stowe: “o novo drama é ainda um protesto contra a escravidão. Apraz-nos ver uma senhora tratar do assunto que outra senhora de nomeada universal, Mrs. Beecher Stowe, iniciou com mão de mestre” (Assis 1865: 1).

Na observação de Machado, está presente uma preocupação que o crítico expõe em outras resenhas: a presença de autoras na literatura, que lhe faculta colocar em relevo o nome da ficcionista norte-americana, “de nomeada universal”, como anota, ao lado da dramaturga brasileira. A seguir, ele propõe outra filiação – com *Mãe*, de José de Alencar: “A ação, como a imaginou a Sra. D. Maria Ribeiro, tem um ponto de contato com a *Mãe*, drama do Sr. conselheiro José de Alencar, é uma escrava, cujo filho ocupa uma posição social, sem conhecer de quem procede”, valendo-se da oportunidade para se posicionar em relação ao escravismo: “E se notamos esta analogia, é apenas para mostrar que, na guerra feita ao flagelo da escravidão, a literatura dramática entra por grande parte” (*ibidem*).

Machado de Assis poderia ter apontado uma terceira filiação: a *Mistérios sociais*, do lisboeta César de Lacerda, que estreara nos palcos cariocas em 1862 e que o crítico conhecia bem, por ter sido o parecerista que liberou o drama para encenação (Pareceres emitidos por Machado de Assis 1956: 178-192). Também esse drama é protagonizado por um liberto, Frederico de Lucena, filho de uma escravizada e de um português que, enriquecendo ilegalmente no Novo México, onde se passa a ação, abandona a mulher e a criança, e retorna à terra natal, onde adquire o título de Visconde.

A peça de Lacerda pode ter sugerido a Ribeiro algumas soluções dramáticas, a começar pelo fato de facultar a um ex-escravizado enriquecer de modo honesto, casar com uma senhora de classe elevada, e resolver as pendências financeiras do pai, agora endividado. Mais importante foi provavelmente *Mistérios sociais* ter mostrado a Ribeiro ser possível abordar o escravismo e concluir a intriga sem apelar a situações irreparáveis, como a morte trágica, exemplificada pelo suicídio de Joana, em *Mãe*.

Porém, Maria Ribeiro não se limita a apropriar-se de enredos e personagens de obras dramáticas que a precederam. Com efeito, confere-lhes um cunho muito particular, ao colocar a figura feminina no primeiro plano, como já denunciara *Mãe*, de José de Alencar, atribuindo-lhes personalidade forte, decidida, capaz de desatar os nós da trama. Não por outra razão a resenha de Machado de Assis destaca o episódio que mais lhe agradou: “a última cena do 2.o ato, entre o filho e a mãe” – em que S. Salvador luta “entre o dever do filho e os preconceitos do homem” (Assis 1865: 1).

O *Correio Mercantil* também não ficou indiferente à peça de Ribeiro, registrando, em resenha não assinada, que “a primeira novidade que oferece esta composição é ser escrita por uma senhora”, fato “ainda muito raro entre nós” (“Teatro do Gymnasio” 1865: 2). Esse posicionamento é reiterado por F. T. Leitão, no *Jornal do Comércio* de 19 de maio, destacando a autoria feminina da obra, “quase desconhecida” (Leitão 1865: 1).

Em 22 de maio, o *Correio Mercantil* publica resenha mais alentada, assinada por J., talvez uma das assinaturas de Machado de Assis, que a utilizara na polêmica sobre o conto “Confissões de uma viúva moça”, divulgada naquele periódico. Ao examinar *Cancros sociais*, o autor desdobra-se em elogios: “filosofia sã, linguagem correta e natural, cenas reais e comuns, tornam este trabalho um dos principais que a escola moderna tem apresentado” (J. 1865: 1). Ao final da resenha, J. avalia a interpretação dos atores e chama a atenção para a atuação de Clélia, que protagoniza Marta, a escravizada mãe da personagem central. Nem sempre o trabalho daquela atriz é valorizado, o que particulariza a crítica do *Correio Mercantil*:

A Sra. Clélia arcou com um papel difícil.

Mas venceu-o.

A mãe desgraçada, reduzida ao cativo, repudiada pelo filho que estremece, receosa e humilhada em presença da nora, a quem ama e que a odeia, desinteressada na altura do sacrifício de apartar-se do filho, e, finalmente, altiva na dignidade com que rejeita uma reparação tardia, todo esse conjunto difícil de paixões, vimo-lo fielmente representado pela Sra. Clélia. (*ibidem*)

O *Correio Mercantil* divulga outra resenha dirigida a *Cancros sociais* na edição de 31 de maio, assinada por Sesostri, colaborador não identificado do *Bazar Volante*, periódico caricato que circulou no Rio de Janeiro entre 1863 e 1867. Sesostri manifesta sua admiração pela obra e espera que o sucesso da autora estimule outras mulheres a escrever:

“E oxalá que as palmas, flores e bravos que uma plateia ilustrada soube prodigalizar -lhe na noite do seu triunfo sejam um incentivo poderoso para a conquista literária de nossas patrícias” (Sesostris 1865: 3). A homenagem a que a matéria se refere é igualmente tema de coluna do *Correio Mercantil* de 2 de junho (1865a: 2), assunto reiterado no mesmo dia pelo *Jornal do Comércio* (1865a: 1).

O *Correio Mercantil* dedica mais uma matéria a *Cancros sociais*, quando o autor que se identifica como “Um Consciensioso” considera-a produção menor, se comparada à *Onfália*, de Quintino Bocaiúva. Esse é o fator que incomoda o colunista, pois a criação de Bocaiúva não alcançou sucesso similar, o que, segundo ele, configurava grande injustiça Um Consciensioso 1865: 3). O posicionamento do Consciensioso opõe-se à tendência da crítica à época do espetáculo teatral, pois os elogios se repetem em outras publicações, como ocorre em resenhas da *Semana Ilustrada* e em anotações da *Revista Mensal* da Sociedade Ensaio Literários. Os cronistas referem-se sobretudo à qualidade do estilo e da linguagem, sendo lembrado o enredo em alguns casos. Somente Machado de Assis, em artigo pioneiro, coloca a questão do escravismo em primeiro plano. E, no texto de J., valoriza-se a interpretação que Clélia (apenas o prenome da atriz é mencionado, mesmo nos anúncios das encenações, colocados nos jornais cariocas) dá à personagem Marta, cuja centralidade na ação é superior à de Paulina, esposa de S. Salvador, figura interpretada por Antonina Marquelou, essa, sim, invariavelmente elogiada pelos críticos.

A publicação em livro de um drama bem sucedido nem sempre ocorre no universo editorial carioca do período. Mas Maria Ribeiro zelou pela permanência de sua obra teatral. Assim, em 4 de junho de 1865, o *Correio Mercantil* informa que a dramaturga autorizou a impressão do texto:

*Cancros sociais*

Cotrim & Campos, proprietários da tipografia Indústria Nacional, sita à rua da Ajuda n. 106, tendo obtido da Exma. Sra. D. Maria Ribeiro permissão para imprimirem o seu muito aplaudido e aceito drama *Cancros sociais*, previnem as pessoas que quiserem assinar de dirigirem-se à tipografia acima ou à rua do Hospício n. 252, armazém. 2\$ por exemplar pagos no ato da entrega. (*Correio Mercantil* 1865b: 3)

Em 12 de dezembro de 1865, o *Jornal do Comércio* informa, em matéria paga, o lançamento da obra, à venda “em casa de E & H. Laemmert”, ao preço de Rs 2\$000. No anúncio, informa o editor:

Os aplausos extraordinários com que o ilustrado público, como todos os órgãos da imprensa fluminense, escolheram este drama, testemunham de modo irrecusável o raro talento desta autora brasileira, que, cedendo ao desejo de inúmeros admiradores deste drama verdadeiramente nacional, finalmente o entregou ao prelo. (*Jornal do Comércio* 1865b: 4)

Em 29 de março de 1866, a publicação é assunto de meia coluna do *Correio Mercantil*, que, relembrando o êxito do texto – “as repetidas e numerosas enchentes da sala do Ginásio, quando aí foi ele exibido” – e reiterando os elogios à qualidade da obra em “imparcial análise daquele trabalho”, aplaude “o aparecimento do livro, que é em si um código de moral, um manual de costumes, em que uma importante tese, a da escravidão, é hábil, delicada e cuidadosamente tratada”. Por isso, ele “pode com vantagem ocupar um lugar na estante do filósofo, como no toucador da donzela, sem que esta tenha de corar, sem que aquele tenha de desdenhar”. A curta e elogiosa resenha conclui de modo celebratório: “assim, felicitamos a literatura pátria, dirigindo à nossa distinta patricia o parabém pelo livro mimoso e útil com que enceta a publicidade de seus trabalhos” (“Notícias Diversas” 1865: 2).

Poucos dias depois Machado de Assis comenta, no *Diário do Rio de Janeiro*, a edição do livro. O crítico inicia seu parecer, lembrando que o drama “tem por base um assunto de escravidão; é uma mãe escrava”. Renova a comparação com a obra de José de Alencar, que “tinha levado à cena este delicado assunto”. A seu ver, ainda que Ribeiro tenha “seguido” o “exemplo do autor de *Mãe*”, “esse é o único ponto de contato entre os dois dramas”. O cotejo leva-o a concluir que: “o primeiro [o de Alencar], que é de uma simplicidade antiga, tem por único objeto a pintura da maternidade”, enquanto que “o drama de Maria Ribeiro é mais complexo; aí, além de uma mãe escrava, libertada por seu próprio filho, temos o ciúme de uma mulher e as traficâncias de um estelionatário” (Assis 1866: 2).

Machado aplaude a criação dramática de Ribeiro, mas não deixa de fazer reparos relativos ao andamento da ação, que, em alguns trechos, desvia-se do foco principal, como ocorre quando se dão as referências ao “passado imoral de Forbes e do visconde” e à proposta de casamento recebida por Marta, “proposta recusada por esta”, o que “não acrescenta à mãe de Eugênio maior soma de dignidade”. Complementa: “se não solicitasse a atenção do espectador para o processo de Forbes e a cumplicidade do visconde, [Ribeiro] diminuiria as proporções do drama, mas dar-lhe-ia um caráter de

unidade perfeita” (*ibidem*). Feitos os reparos de ordem estrutural, que, para Machado de Assis, são fundamentais para a valorização de um espetáculo dramático, o autor reitera sua admiração pela autora, reconhecendo amplamente seu talento literário.

Depois de 1866, diminuem notavelmente as menções a Maria Ribeiro e à sua obra, a não ser quando alguma nova peça é encenada ou publicada. Aos poucos, a autora é esquecida, ainda que as questões debatidas em *Cancros sociais* não desapareçam do horizonte social e letrado do país. Resgatada nas primeiras décadas do século XXI, em decorrência da ênfase que os estudos literários têm dedicado a criações literárias de mulheres, ainda há muito o que desbravar nesse território parcialmente incógnito

## NOTAS

\* Regina Zilberman é doutorada pela Universidade de Heidelberg (Alemanha), com estágios de pós-doutorado no University College (Inglaterra) e na Brown University (EUA). É professora visitante do Instituto de Letras, na UFRGS, bolsista 1A do CNPq, e pesquisadora Sênior da FAPERJ e FAPEMA. Publicou, entre outras obras, *Estética da Recepção e História da Literatura, A formação da leitura no Brasil e Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*.

<sup>1</sup> Sobre Maria Ribeiro, cf. Hessel, Raeders, *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*; Faria, *O teatro realista no Brasil*; Souto-Maior, Maria Angélica Ribeiro, 315–331; Andrade, Maria Ribeiro: a vanguarda feminista no palco brasileiro do século XIX, 13–47.

<sup>2</sup> Ribeiro 2021: 78. A última oração não aparece na versão impressa pela editora Mulheres, apenas na edição do Senado Federal.

## Bibliografia

- “A prostituição” (1862), *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 52, 12 de março. p. 2. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090000&pesq=%22cancro%20social%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=7617>. Acesso em: 10 mar 2023.
- Alencastro, Luiz Felipe (2000), *O trato dos viventes. Formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Andrade, Valéria (2011), “Dramaturgas brasileiras no século XIX: escritura, sufragismo e outras transgressões”, *Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise*, n. 8, printemps-été. In: [https://plural.digitalia.com.br/index4559.html?option=com\\_content&view=article&id=323:dramaturgas-brasileiras-no-seculo-xix-escritura-sufragismo-e-outras-transgressoes&catid=80:numero-8-les-femmes-dans-l-e-theatre-bresilien&Itemid=55](https://plural.digitalia.com.br/index4559.html?option=com_content&view=article&id=323:dramaturgas-brasileiras-no-seculo-xix-escritura-sufragismo-e-outras-transgressoes&catid=80:numero-8-les-femmes-dans-l-e-theatre-bresilien&Itemid=55). Acesso em: 9 mar 2023.
- (2014), “Maria Ribeiro: a vanguarda feminista no palco brasileiro do século XIX”. In: Ribeiro, Maria. *Teatro quase completo*. Org. Valéria Andrade. Reedição rev. e atualizada. Florianópolis, Mulheres.
- Aristóteles (1966), *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo.
- Assis, Machado de (1860), “Revista Dramática”, *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ano XL, n. 5, 29 de março. p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170\\_02&pasta=ano%20186&pesq=%22teatro%20da%20escravid%C3%A3o%22&pagfis=12716](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=%22teatro%20da%20escravid%C3%A3o%22&pagfis=12716). Acesso em: 7 jun. 2020.
- (1865), “Ao Acaso”, *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ano XLV, n. 119, 16 de maio. p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170\\_02&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=19928](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=19928). Acesso em: 10 mar 2023.
- (1866), “Semana Literária”, *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 79, 3 de abril. p. 2. [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170\\_02&pasta=ano%20186&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pagfis=20401](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pagfis=20401). Acesso em: 18 fev 2023.
- Carlos, Ana Paula dos Santos (2022), “Na berlinda com o drama démodé: um estudo sobre o drama, o realismo e o naturalismo no teatro brasileiro do século XIX”. *Guarulhos: Programa de Pós-Graduação em História da Arte*, UFScar. (Dissertação de Mestrado).

- Carvalho, Jean Bruno (2020), “Tragédia e redenção da personagem da mãe-escrava: uma análise comparativa de Mãe, de José de Alencar, e Cancros sociais, de Maria Angélica Ribeiro”, *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, pp. 575-596. <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173189>. Acesso em: 18 fev 2023.
- Correio Mercantil* (1865a), Rio de Janeiro, ano XXII, n. 151, 2 de junho, p. 2. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=24849>. Acesso em: 18 fev 2023.
- Correio Mercantil* (1865b), Rio de Janeiro, ano XXII, n. 153, 4 de junho. p. 3. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=24858>. Esse anúncio é igualmente reproduzido no *Jornal do Comercio* em 8 de junho. Cf. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, ano 43, n. 158, 8 de junho de 1865.
- Faria, João Roberto (1993), *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva.
- Ferretti, Danilo José Zioni (2017), “A publicação de «A cabana do Pai Tomás» no Brasil escravista. O «momento europeu» da edição Rey e Belhatte (1853)”, *Vária História*, v. 33, n. 61. Jan./Abr. pp. 189-223.
- (2020), “A escravidão e a «verdade» do romance: primeiras leituras e usos públicos de A cabana do pai Tomás no Brasil (1852-1858)”, *Revista de História*. n. 179. pp. 1-24. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.159279>.
- Guimarães, Helio de Seixas (2013), “Pai Tomás no Romantismo brasileiro”, *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. V. 12-13, pp. 421-429.
- Hessel, Lothar; Raeders, Georges (1986), *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 2. Parte. Porto Alegre: Ed. da Universidade. pp. 27-32.
- J. (1865), “Paginas menores. Teatro. Cancros sociais. Drama de D. Maria Ribeiro”, *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, n. XXII, n. 140, 22 de maio, p. 1. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=24804>. Acesso em: 18 fev 2023.
- Jornal do Comercio* (1865a), Rio de Janeiro, ano 43, n. 152, 2 de junho, p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_05&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=8675](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=8675). Acesso em 13 mar 2023.

- Jornal do Comércio* (1865b), Rio de Janeiro, ano 45, n. 344, 12 de dezembro. p. 4. [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_05&Pesq=%22Cancros%20sociais%22&pagfis=11148](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&Pesq=%22Cancros%20sociais%22&pagfis=11148). Acesso em: 10 mar 2023.
- Lacerda, Augusto César de (1858), *Mistérios sociais: comédia em quatro atos*. Porto: Cruz Coutinho.
- Leitão, F. T. (1865), “Theatro Gymnasio”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 43, n. 138. 19 de maio. p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_05&Pesq=%22Cancros%20sociais%22&pagfis=8617](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&Pesq=%22Cancros%20sociais%22&pagfis=8617). Acesso em: 15 mar 2023.
- “Notícias diversas” (1866), *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 87, 29 de março, p. 2. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=26021>. Acesso em: 18 fev. 2023.
- “Pareceres emitidos por Machado de Assis” (1956), *Revista do Livro*, Ano I, n. 1-2, junho, p. 178-192. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=393541&pasta=ano%20195&pesq=Parecer&pagfis=176>. Acesso em 21 ago 2023.
- Ribeiro, Maria (2021), *Cancros sociais*. Drama original em cinco atos. Brasília: Senado Federal.
- Sesostris (1865), “Teatrologia”, *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 149, 31 de maio, pp. 2-3.
- <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=24842>. Acesso em: 13 mar 2023.
- Slenes, Robert W. (1997), “Senhores e subalternos no Oeste paulista”, In: Alencastro, Luiz Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso. pp. 233-290.
- Souto-Maior, Valéria Andrade (1999), “Maria Angélica Ribeiro”. In: Muzart, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc. pp. 315-331.
- “Teatro do Gymnasio” (1865), *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 137, 19 de maio. p. 2. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=24793>. Acesso em: 18 fev 2023.
- Um Consciencioso (1865), “Ginásio Dramático”, *Onfália*. *Correio Mercantil*. Rio de

- Janeiro, ano XXIL, n. 192, 15 de julho, p. 3. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=%22Cancros%20sociais%22&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=25018>. Acesso em: 18 fev 2023.
- Zilberman, Regina (2021), “«Virginius» e os direitos humanos”, In: Wwekema, Andréa Sirihal; Rocha, João Cezar de Castro (Org.). *Atualidade de Machado de Assis. Leituras críticas*. São Paulo: Nankin; FAPERJ. pp. 211–281.
- Zuccaro, Frederico (1860), “Teatro”, *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, Ano XXXVI, n. 83. 24 de março. p. 2. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_05&pasta=ano%20186&pesq=%22Bonifacio%20Jos%C3%A9%20Francisco%20Neves%22&pagfis=334](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=%22Bonifacio%20Jos%C3%A9%20Francisco%20Neves%22&pagfis=334). Acesso em: 22 jul. 2021.



# Francisca Wood e Júlio Dinis: romance e emancipação (feminina)<sup>1</sup>

**Isabel Pires de Lima\***

Universidade do Porto, ILCML

Francisca Wood e Júlio Dinis são dois romancistas contemporâneos, dos finais dos anos 60 do século XIX, provenientes, no que à sua prática romanesca diz respeito, de uma linhagem literária de matriz inglesa, até certo ponto em contracorrente com o romance de grande sucesso editorial em Portugal, entretanto protagonizado por Camilo Castelo Branco. Em meados do século, este arrasara o mercado editorial, afastando-se da tradição romanesca que a primeira geração romântica corporizara com Garrett e Herculano, os quais, não tendo deixado de receber forte influência da cultura francesa, dominante na Europa meridional, tinham também bebido o magistério inglês, membros que foram da emigração liberal para terras de Albion.

Francisca Wood (1802-1900) publicou um único romance, *Maria Severn*, em 1869, após o seu regresso de Inglaterra onde vivera entre 1825 e 1860 e para onde rumara com a família quando tinha escassos 14 anos, tendo casado, em 1852, com o músico e compositor inglês, William Wood. Em Londres, convive com a cultivada sociedade vitoriana, a que seu marido pertencia, tendo sido professora de línguas e tendo participado em debates radicais no campo político e social, nomeadamente os concernentes a questões de educação, dos direitos das mulheres, e do poder da igreja.

Naturalmente que formação e vivência inglesas foram determinantes para o tipo tradição literária em que o romance *Maria Severn* se integrará e para o percurso intelectual da escritora quando, de regresso a Portugal, se torna diretora da primeira

revista feminista portuguesa, *A Voz Feminina* (1868), na qual veio de resto a lume o seu romance, antes de ganhar edição em livro, em dois volumes, em 1869, como ficou dito. *Maria Severn* não teve grande repercussão à época, acabou por ser completamente eclipsado do panorama literário português e muito objectivamente das bibliotecas portuguesas, de tal modo que encontrar um exemplar e reeditá-lo, como fez Cláudia Pazos-Alonso, em 2022, numa cuidada edição, a obrigou a duras penas, visto que nem na Biblioteca Nacional de Portugal existia um exemplar, de tal modo foi radical o apagamento da autora.

Por seu turno, Júlio Dinis (1839-1871), quase quarenta anos mais jovem que Francisca Wood, proveniente de uma família portuense de origem anglo-irlandesa pelo lado materno, foi educado dentro de moldes culturais e valores da burguesia britânica, de significativa presença no Porto oitocentista. Formado em medicina pela Escola Médico-Cirúrgica do Porto, teve uma carreira literária meteórica, com a publicação, entre outras obras, dos seus quatro famosos romances – *As pupilas do Sr. Reitor* (1866), *Uma família inglesa* (1867), *A Morgadinha dos Canaviais* (1868), *Os fidalgos da Casa Mourisca* (1871), – percurso interrompida pela morte prematura, aos 31 anos, vitimado pela tuberculose que foi fatal, aliás, para uma série de membros da sua família.

A fortuna literária dos dois escritores em causa começou por ser assaz distinta. Francisca Wood, agora resgatada por Cláudia Pazos-Alonso, não conhecerá o sucesso em vida, como ficou dito, tendo morrido completamente ignorada. Terá contribuído para o referido apagamento, para além do contexto social e cultural misógino da época no que se referia a qualquer actividade intelectual protagonizada por uma mulher, a intensa militância feminista, anticlerical, sufragista de Francisca Wood.<sup>2</sup>

Tendo sido alertada pelo trabalho de Cláudia Pazos-Alonso para a leitura do romance da escritora, de imediato se me impôs a inevitável aproximação entre o romance de Francisca Wood e a prática romanesca de Júlio Dinis pela qual sempre me interessei, a partir do momento em que boa parte da minha pesquisa privilegiou o romance oitocentista português. Aliás, Cláudia Pazos-Alonso não deixa, ela própria, de proceder com toda a clareza a essa geminação, na útil e informada introdução que faz à sua edição do romance, sem deixar de atentar no que os separa.<sup>3</sup>

Muitos pontos de contacto os aproximam, para além de um destino que, por caminhos bem diferentes, na sequência da referida fortuna crítica distinta, os levou a um actual desconhecimento, quase apagamento, exagerando um pouco. Júlio Dinis, lido de forma simplificadora, foi transformado numa espécie de leitura canónica, que o

Estado Novo promoveu, durante o século XX, tornado leitura obrigatória ou pelo menos vivamente recomendada para meninas e senhoras: um romance cor de rosa, povoado de mulheres anjo, desenvolvendo-se em ambientes promotores dos valores burgueses e no seio de famílias onde os conflitos se resolviam, com a ajuda da providência, através de casamentos de feliz nivelamento social. A Francisca Wood aconteceu o que já sabemos; destino comum a muitas mulheres.

Júlio Dinis, para além dos romances já evocados, deixou inéditos preciosos apontamentos soltos denominados, *Ideias Que Me Ocorrem*, escritos entre 1869 e 1870, que constituem uma verdadeira arte de romance para uso pessoal e o confirmam, a par dos seus romances, como um precursor do romance moderno entre nós.

Neles ataca o romance dominante, a que chama “de imaginação” (*apud* Lima 1989: 68), o qual explora histórias de terror e mistério, procurando prender a atenção do leitor através da rapidez das peripécias e dos lances inesperados e que, na sua opinião, seria responsável pelo descrédito do género.

Ao “romance de imaginação” (*ibidem*), contrapõe uma concepção do romance que se firmará, como acontece nos seus quatro romances, não na rapidez da acção, mas na lentidão narrativa, não na exploração do extravagante, mas na valorização do comum, não na imaginação desenfreada, mas na verdade cuidadosamente averiguada. Verifica-se, pois, um claro afastamento em relação aos vulgares valores da novelística romântica, em favor da aproximação a pressupostos já próprios do realismo.

Ora estes pressupostos dinisianos poderiam ser subscritos por Francisca Wood, a qual entende, como Júlio Dinis, que a literatura tem uma forte vocação pedagógica. Cláudia Pazos-Alonso insiste no “Wood’s extensive engagement with mainstream Victorian themes such as education, social class and legal reform, as well as domesticity and evolving gender roles” (Pazos-Alonso, 2016: 53), adoptando pontos de vista progressistas não apenas na revista *A Voz feminina*, mas também em *Maria Severn*, “a novel that has didactic aims regarding the dissemination of progressive mid-Victorian values to a Portuguese audience” (*ibidem*).

Helena C. Buescu, porventura a maior especialista contemporânea do romantismo português e coordenadora do relevante *Dicionário do Romantismo Literário Português*, falando numa sessão da certeira homenagem a Júlio Dinis, organizada pela Feira do Livro do Porto, em 2021 (Buescu 2021), insistiu na visão emancipatória do futuro, presente na ficção do autor, assente numa série de contratos sociais benévolos que a sociedade burguesa oitocentista comportava. Não posso senão seguir esta sua opinião

que Helena Buerscu articulou com brilhantismo com a necessidade de ler “bem” este autor.

De certo modo, poder-se-á dizer algo de semelhante a respeito da ficção de Francisca Wood. O seu romance, embora cheio de roupagens românticas como o de Júlio Dinis, demanda uma sociedade emancipada relativamente aos valores conservadores procedentes do antigo regime mas que a sociedade burguesa tendia a incorporar como seus. Procurarei aproximar o romance de Francisca Wood daquele romance de Júlio Dinis que me parece ter mais pontos de contacto com o da romancista, como aliás já foi notado: *A Morgadinha dos Canaviais*, publicado em 1868, no ano anterior ao de Francisca Wood.

Ambos os escritores partem de uma visão orgânica do ser humano e da natureza, como é próprio do espírito do tempo e do romantismo, acreditando na capacidade transformadora de seres humanos e de sociedades e consequentemente no progresso. Helena Buescu refere que a ficção de Júlio Dinis, coisa que se poderá dizer também da de Francisca Wood, “sublinha as qualidades plásticas e flexíveis de todo o existente” (*ibidem*).

Nos dois romances em causa, os dois protagonistas masculinos, ambos curiosamente chamados Henrique, passam por processos de regeneração que os levam a rever a suas posições socialmente retrógradas ou intransigentes, manifestamente alheias às grandes mutações sociais em curso, ou os seus comportamentos auto-suficientes e evadidos de invulnerabilidade, descrentes das capacidades revitalizadoras da natureza e da vida campestre. Nem um nem outro acabarão casados com mulheres anjo, isto é, mediadoras entre dois mundos, pelas quais se apaixonaram.

Importa lembrar que a acção de *Maria Severn* decorre na primeira metade do século XIX, na Grã-Bretanha, na sequência da instabilidade social e das alterações nas relações sociais decorrentes das mudanças eleitorais provocadas pela Lei da Reforma de 1832 (*Reform Act 1832*), passo inaugural de uma democracia moderna no país. *A Morgadinha dos Canaviais* decorre na atmosfera do Portugal fontista, com toda a dinâmica que a política regeneradora dos “melhoramentos materiais” e do progresso técnico implicou e com o verdadeiro arranque, após cerca de meio século de guerras civis, de uma sociedade burguesa capitalista moderna.

Um certo clima utópico domina os dois romances no que aos processos de aperfeiçoamento humano acima referidos diz respeito, havendo nos dois casos, como já referi, mulheres anjos que abrem as sendas da evolução positiva. Maria (Severn), um desses anjos, vai descobrindo o que a separa ideologicamente do seu noivo, proveniente

de uma família conservadora, distinta daquela bem mais progressista donde ela vem. Ele acusa-a exatamente de ser utópica quando defende a necessidade de algum nivelamento entre ricos e pobres: “não penses que as utopias que agora andam por aí, enfeitadas com os ouropéis de brilhantes falácias, possam jamais adquirir a consistência de realidades” (Wood 2022: 58). Ao que ela, orientada pelos princípios de filantropia e de justiça que processa, riposta, face à falta de caridade e soberba de Henrique, contra-argumentando: “Dizes que a riqueza e a pobreza são destinadas a andar ombro a ombro: sim, pobreza comparativa; mas não destituição absoluta, não ignorância brutal. Essa cruel condição do ser humano não deveria a meu ver existir entre cristãos, e entes racionais. As pobres criaturas que estão a trabalhar todo o dia, e de cujo trabalho realmente depende a nossa fortuna e o nosso luxo, deveriam ao menos ganhar bastante para viver em conforto e o Estado deveria encarregar-se da educação de seus filhos” (*ibidem*). Note-se como através desta, assim como de muitas outras afirmações de Maria, se reconhece um espírito crente na possibilidade da emancipação social, sedimentada por um processo de educação pública das novas gerações.

Também a Madalena de Júlio Dinis se revela uma mulher de fortes convicções sociais e humanas, cheia de energia, e capaz de enfrentar a autoridade masculina e patriarcal, assim como a própria opinião pública reaccionária. Será ela que se declarará a Augusto, o secreto amado, num momento em que ele, traído e objeto de graves suspeitas, que o desonravam perante o pai de Madalena, a figura de proa da política do círculo eleitoral, se prepara para abandonar a aldeia sem se defender. Pondo em risco a própria honra, Madalena dirige-se a casa de Augusto “para estender-lhe a mão” – avança ela – “e dizer-lhe que se, como tenho razão para crer, as simpatias de uma alma que há muito o compreende, Augusto, se essas simpatias podem bastar às aspirações da sua, se, para ganhar coragem os meus afectos lhe podem servir, conte com o auxílio da minha alma... e dos meus afectos” (Dinis 1968: 404). E mais tarde enfrentará o pai, que obviamente se opõe a um casamento desigual entre a sua filha amada e o órfão e pobre mestre escola, cuja formação a própria Madalena ajudara a consolidar, fazendo-lhe chegar às mãos livros que vai percebendo que ele aspirava conhecer.

É verdade que Madalena nunca chegará a reclamar, verbalmente pelo menos, direitos emancipatórios femininos, como fará Maria. Esta começara por aceitar com um *sim*, “fatal monossílabo que tantas vezes planta a mulher na aresta do precipício” (Wood 2022: 115), uma altiva proibição imposta pelo seu noivo de visitar uma pobre moribunda envolta num parto resultante de uma relação incestuosa; porém, a partir

de certo momento, questionará alto e bom som a ordem patriarcal. Dando voz ao seu próprio direito a crescer como ser humano e a aperfeiçoar-se, Maria diz abertamente a Henrique que já não é a mulher que ele conheceu há cinco anos, mergulhada num “indiferentismo supino. Agora sou” – proclama ela – “uma mulher pensadora, apostolizando uma causa cujo mérito tu disputas; divorciada por princípio desse mundo de banalidades e de apatia ingloriosa que tu crês ser a órbita do meu sexo” (*idem*: 188).

E mais, confronta o namorado com a impossibilidade de “abjurar de todo o querer” (*idem*: 191) que não seja o do marido e de viver nessa “atrofia moral” (*ibidem*). Não hesita, inclusivamente, em ameaçá-lo com o fim do amor – valor estruturante e romanticamente vital desde a primeira página do livro na relação Maria/Henrique. Afirma premtoriamente: “se sobre o nosso, flutuasse essa atmosfera de desejos suprimidos; esse ar abafado de aspirações esmagadas a que impiamente se dá o nome paz, então, Henrique, cessaria eu de amar-te, então até chegaria a aborrecer-te” (*idem*: 191-2).

Madalena, porém, revela-se, por seu turno, bem determinada no enfrentamento do povo ignaro que pretende impedir o enterramento fora da igreja de uma jovem morta às mãos do fanatismo religioso ultramontano, cuja crítica é aliás amplamente desenvolvida em termos bem vívidos no romance. Perante o avanço ameaçador da turba revoltosa e do chefe, crescendo de machado em punho sobre o túmulo da mãe de Madalena, junto ao qual se ia processar o enterramento, ela ganha um rubor de cólera nas faces pálidas e, lampejando um olhar de indignação, grita “Atrás!”, impedindo o avanço. “A figura, o olhar, a voz, as palavras de Madalena” – comenta o narrador – “exprimiam uma das resoluções enérgicas e potentes daquela índole simpática, que, aos afectos e branduras de mulher, sabia combinar a firmeza e energia quase varonis!” (Dinis 1968: 324). Aliás, na Conclusão com que Júlio Dinis remata *A Morgadinha dos Canaviais*, Madalena é, de todas as personagens, a que ascende ao ponto mais alto de influência social e humana: “É hoje quem tudo dirige no Mosteiro; querida pelos primos, querida por D. Vitória, adorada pelo marido e abençoada pelo povo, que socorre com esmolas e conselhos, pode bem dizer-se que reina naqueles sítios” (*idem*: 422).

As duas narrativas dão corpo a uma concepção do romance que privilegia a narrativa morosa, aprendida do romance moderno de tradição inglesa que propicia a descoberta dos mecanismos psicológicos das personagens. Quer Júlio Dinis quanto Francisca Wood gostam já de seguir as personagens no seu mundo interior, de acompanhar os seus mecanismos psicológicos através da descrição de processos de associação de ideias, de movimentos maquinais do subconsciente (sonhos, actos falhados), recorrendo

muito particularmente e de um modo até então desconhecido na nossa literatura, independentemente de todas as incipiências, ao monólogo interior para dar a conhecer os estados de alma, as obsessões, os recalcamientos dos seres que criam.

Ambos, portanto, apostam na criação da atmosfera sobre a velocidade da acção, ao contrário da aclamada novela camiliana tão em voga, subordinando, de certa forma, a acção à descrição e diluindo a própria intriga amorosa numa acção mais ampla. Isso permite dar densidade ao romance de costumes com uma multiplicação de tramas secundárias e de cenas que produzem uma aproximação realista às épocas vitoriana e regeneradora, respectivamente em Inglaterra e em Portugal.

Aliás, Júlio Dinis, no livro referido, *Ideias que me ocorrem*, declara o seu gosto pela verdade no romance, explicando a adopção do que designa por “critério da lógica literária” (*apud* Lima 1989: 14), que no fundo o aproxima já de uma prática próxima do realismo de “quase fazer acreditar que as coisas não podiam haver sucedido de outra maneira, tão natural foi a filiação e sequência dos factos, tão lógicos os resultados que deu de si o conflito de bem determinados caracteres” (*idem*: 72). Neste aspecto, a prática narrativa de Francisca Wood não me parece que vá tão longe quanto a de Júlio Dinis, porque incorpora uma dimensão mais tragicamente romântica e utópica do poder avassalador e irracional do amor, que acabará por levar Maria ao suicídio.

Mas se Júlio Dinis, como também Francisca Wood, descreve já de um modo realista a complexidade da vida social contemporânea, indo além do simples romance de costumes, e se os conflitos que eclodem entre as várias personagens correspondem, em última análise, aos conflitos ideológicos ou de classe que essas personagens representam, assim surpreendendo a realidade social em mutação, a solução que ele vai encontrar para esses antagonismos é utopicamente romântica e, ao contrário de Francisca Wood, optimista.

Por seu turno, Francisca Wood mostra-se mais radical que Júlio Dinis quer na denúncia das desigualdades sociais e de classe, quer na reacção a uma visão conservadora da mulher e do casamento, assumindo frequentemente o narrador e Maria, sobretudo, posições abertamente feministas no que se reporta à condição da mulher e aos seus direitos, recorrendo por vezes, para denunciar injustiças sociais, a episódios de grande violência e de evidente desrespeito pela dignidade humana, como aquele que conta a história da venda de uma mulher pelo marido a um outro homem.

Maria Severn não concretizará o seu sonho de amor e de emancipação; não será uma Morgadinha dos Canaviais, de certo modo vitoriosa, como foi Madalena, mas a

ela se deve um momento de corajoso e revolucionário radicalismo social ao desafiar Henrique, morgado da casa de York a que pertence, a anular a morgadia da sua casa. Diz ela com um sentido de justiça que a história confirmou: “Repugna-me muito que um filho herde tudo, e os outros filhos nada” (Wood 2022: 192).

Talvez esta coragem feminista explique em boa medida, talvez mesmo na medida maior, o silenciamento a que a obra da autora se viu votada desde a primeira hora. Talvez século e meio mais tarde tenha chegado a hora do merecido resgate de Francisca Wood. E talvez tenha chegado também a hora, que ouvimos Helena Buescu reclamar, de ler bem Júlio Dinis como um escritor que, num período de grande conflitualidade social, manifestou um vivo e até comovente desejo de harmonização social, uma veemente vontade de conciliação dos contrários, um intenso desejo de “encontrar” emancipação e harmonia social. Importa relê-lo com olhos do século XXI, abandonando as leituras redutoras que o século XX dele fez.

## NOTAS

\* Isabel Pires de Lima é Professora Emérita (Universidade do Porto). Doutora Honoris Causa Universidade de Sófia. Investigadora do ILCML (I&D da FCT). Estudos em Literatura Portuguesa e Comparada e em Interartes. Autora de *As Máscaras do Desengano – para uma leitura sociológica de ‘Os Maias’ de EQ* (1987), *Trajectos – o Porto na memória naturalista* (1989), *Retratos de Eça de Queirós* (2000), *Visualidades – A Paleta de Eça de Queirós* (2008) e editora de *Eça* e “Os Maias” cem anos depois (1990), *Antero de Quental e o Destino de uma Geração* (1993), E. Queirós/Paula Rego, *O Crime do Padre Amaro* (2001), *Vozes e Olhares no Feminino* (2001), C. C. Branco/Paula Rego, *Maria Moisés* (2005); co-editora de obras sobre A. Bessa-Luís, J. Gomes Ferreira, Óscar Lopes, Vergílio Ferreira. Centenas de artigos em revistas académicas nacionais e internacionais. Deputada à AR (1999–2005/2008–9). Ministra da Cultura (2005–8). Vice-Presidente da Fundação de Serralves (desde 2016).

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

<sup>2</sup> Cláudia Pazos Alonso evidencia um outro aspecto que em muito terá contribuído para uma desconfiança em relação a Francisca Wood, e muito especialmente em relação ao seu romance, *Maria Severn* – o facto de ela ser percebida como uma estrangeirada: no seu romance, para além da temática de fundo muito presa a mudanças sociais decorrentes do Reform Act 1832, que não diriam muito a um público português, grassam inúmeros anglicismos, que desagradariam ao público leitor ainda muito preso a um português vernáculo (Cf. Pazos-Alonso 2020: 10–12).

<sup>3</sup> Consta a ensaísta: “Mas embora, como ele [Júlio Dinis], Wood estivesse também interessada em retratar o desenvolvimento psicológico da sua heroína e do pretendente desta – coincidentemente chamado Henrique, tal como o protagonista de *A Morgadinha dos Canaviais* –, foi, de facto, mais ousada do que Dinis no que diz

respeito a questões de género. Com efeito, a sua escrita revela uma consciência aguda de que nem tudo era simples como Dinis parecia vislumbrar com os seus conhecidos finais felizes. Daí uma das novidades que se desprende das páginas de Maria Severn” (Pazos-Alonso 2020: 11).

- <sup>4</sup> “Mary pensava que os corações dos esposos deviam ser um templo de adoração e de amor ardente, cujo átrio nem a suspeita, nem a recriminação, nem o arrependimento deveriam jamais abeirar. Não existindo as qualificações necessárias para garantir este estado beatífico, o casamento era, na sua opinião, nem mais nem menos que um sacrilégio. Outra utopia. Alguns anos mais de uma vida menos isolada neste mundo de bem e de mal a teriam convencido que esta teoria era tão-somente uma transluzente teia de aranha” (Wood 2022: 183).

## **Bibliografia**

- Buescu, Helena C. (1997), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho.
- (2021), “Palimpsestos: Júlio Dinis e o espírito romântico”, Conferência, Feira do Livro do Porto (28 de Agosto de 2021). (<https://www.youtube.com/watch?v=TIQRVOEOIvg>)
- Dinis, Júlio (1968), *A Morgadinha dos Canaviais*, Barcelos, Livraria Figueirinhas [1868].
- Duarte, Maria de Deus (2005), “Pink sunsets: configurações e (des)figurações em Mary Severn”, *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, 14 (2005), 257-82. <https://run.unl.pt/bitstream/10362/4384/1/Revista%20de%20Estudos%20Anglo-Portugueses%20-%20Numero%2014%20-%202005.pdf>
- Lima, Isabel Pires de (1989), “Júlio Dinis: no limiar do romance moderno”, *Bibliotheca Portucalensis*, 2<sup>o</sup> série, nº4, 63-84.
- Pazos-Alonso, Cláudia (2016), “A newly discovered novel and its transnational author: Maria Severn by Francisca Wood”, *Portuguese Studies*, 32.1 (2016), 48-61.
- (s.d.), *Anticlericalismo e feminismo na imprensa oitocentista. Os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Edições Afrontamento.
- (2020), *Francisca Wood and nineteenth-century periodical culture*. Pressing for change, Oxford, Legenda.
- Wood, Francisca (2022), *Maria Severn*, Edição, tradução e introdução de Cláudia Pazos Alonso, Lisboa, Sibila Publicações.



# Sentimentalidade, humor e feminismo: *Maria Severn*, um romance de Francisca Wood

Ana Luísa Vilela\*

Universidade de Évora, CLP, CIDEHUS, CEL-UE

1. Francisca de Assis Martins Wood – jornalista, diretora de jornais, escritora, tradutora, pedagoga e feminista – foi resgatada do esquecimento de forma notável por Cláudia Pazos-Alonso. O nome de Francisca Wood, como reivindicou Pazos-Alonso, foi “o da primeira mulher que neste país levantou a voz em prol dos direitos do seu sexo, e contra esse estado de abjeção moral e jurídica em que se acha a metade do género humano a que pertence” (Pazos Alonso 2012: 266). Nascida em 1802, a longevidade de Francisca Wood fê-la contemporânea quase exata do século XIX português e inglês. Cresceu com as primeiras publicações dos romances de Jane Austen. Era bem mais velha do que Charles Dickens e do que Charlotte Brontë. Nasceu apenas três anos depois de Garrett. Tinha idade para ser mãe de Camilo Castelo Branco e avó de Eça.

A intervenção literária e cívica de Francisca Wood foi, entretanto, vítima de um inexplicável mecanismo de amnésia seletiva. A sua heterodoxa e feroz independência, a sua singularidade intelectual e a sua atividade ideológica e cultural foram esquecidas e desdenhadas.

2. O único romance de Francisca, *Maria Severn*, testemunha a eficácia romanesca das ideias que a autora sempre defendeu. Constituída por 54 capítulos, a obra foi

inicialmente publicada, sob a forma de folhetim, na revista *A Voz Feminina*, que Francisca Wood dirigia. Saiu depois em volume, em 1869. E, como nos diz Cláudia Pazos Alonso, trata-se de um livro difícilimo de encontrar, raríssimo: não há na Biblioteca Nacional, só em bibliotecas da província.

Concebida para a leitura serializada, buscando fidelizar as leitoras, a obra conserva traços da sua estrutura folhетinesca original, tais como a brevidade dos capítulos, as súmulas ou recuperações de informação diegética, a rapidez da ação, a intensificação do *pathos* e a aceleração das reviravoltas nas peripécias finais, à maneira das novelas. Porém, a profundidade, minúcia e argúcia da caracterização psicológica de certas personagens e a dissecação de certos sentimentos; o pendor filosofante e didático da narrativa; a preocupação na inclusão de muitas personagens da pequena burguesia e das classes mais baixas – e até de uma personagem negra; a valorização das cenas domésticas; a pluralização do enredo e a orquestração cuidadosa das suas extensões e ramificações – constituem outros tantos procedimentos que conferem a esta obra o seu carácter decididamente romanesco. *Maria Severn* é um romance de pleno direito e em toda a aceção da palavra.

Tal como muitos romances seus contemporâneos – como os de Dickens ou de Júlio Dinis –, o de Francisca Wood sustenta explicitamente uma incumbência pedagógica. Nele se aplicam os princípios social e politicamente avançados do casal Wood, que é representado no romance pelo casal Severn. A pauta ideológica dos Severn pode ser facilmente definida: “A sua política (...) resumia-se tão-somente ao dever do cristão para com o próximo; ao dever do rico e do ilustrado a melhorar a sorte do pobre, física e moralmente; a contribuir para elevar o abjeto e miserável à categoria de ente pensador e responsável; (...)” (Wood 2022: 190).

Percebemos facilmente que este romance representa, a seu modo, uma observação documental e crítica da sociedade inglesa de meados do século XIX. A solidariedade para com os mais pobres e a defesa da educação dos mais incultos envolve, aqui, a denúncia de fenómenos de extrema miséria cultural e moral, de que é a mulher a principal vítima (a venda da mulher, o incesto fraternal inconsciente); o romance integra, além disso, a representação de aspetos políticos, num cenário de alteração profunda do sistema eleitoral e da cidadania, produzida pela aplicação do *Reform Act 1832*; e implica consequentemente, como tema principal, a progressiva modernização das relações ainda feudais, sobretudo no ambiente rural, entre o povo e a aristocracia.

Assim, a arquitetura da intriga, o desenho das figuras e a dinâmica das suas ações são sobretudo regidos pela lógica romanesca do duplo e do contraponto. Pululam as situações e personagens simétricas e complementares (pares amorosos, matrimônios, famílias, personalidades, meios socioeconômicos, tipos sociais...), cuidadosamente colhidas entre o povo, a burguesia e a aristocracia. Além disso, a trama miúda dos gestos, cenas e caracteres revela-se igualmente saturada de funções diegéticas. Por exemplo, o julgamento de Joe Mott e a ira crescente dos vassalos de Leofrico Catecúmeno para com a soberba, ostentação e desprezo do seu intolerável senhor permitem habilmente o rastreio da psicologia social e do *ethos* das multidões: estas insinuações serão as causas, a longo e a médio prazo narrativo, da catástrofe que assolará os York, do incêndio e ruína do seu domínio e da inverosímil, alucinada obstinação do Squire.

Em contrapartida, a Escola Severn é a grande obra da família a que pertence Maria. É uma obra e uma missão desposadas também por Francisca e o seu marido William Wood: no Yorkshire, os Severn ficcionais defendem e custeiam a educação dos camponeses; em Lisboa, os Wood reais empreendem os maiores esforços pela educação das mulheres, através dos jornais, da atividade editorial e de uma escola particular feminina.

No entanto, *Maria Severn* não é inteiramente, no meu entender, aquilo que de modo um tanto pejorativo se denomina *romance de tese*. Decerto que, sendo essencialmente didática, nesta narrativa a reflexão filosófica, política ou religiosa prevalece, até certo ponto, sobre a ficção. Sem dúvida que, nele, as personagens pretendem claramente ilustrar ideias e valores. Porém, a evolução psicológica das principais figuras e, sobretudo, a subtilidade ideológica das utopias sociais que elas corporizam parecem esbater cartilhas simplistas.

Este é, sobretudo, um romance de aprendizagem masculina. Quando Henrique York atinge o estado de amadurecimento pessoal, as diferenças entre as utopias sociais defendidas por si próprio e pela sua amada, sendo inicialmente antagónicas, acabam por harmonizar-se, sem se confundirem nem defrontarem. Assim, para Maria, “a benevolência era o elemento mais pronunciado, elevando-se à sublimidade da poesia”; Henrique, por seu turno, fantasiava com aldeias limpas, com casas e hortas bem tratadas, crianças saudáveis e adultos dignos e conscientes: para ele, “a benevolência começava a ser um dever” (Wood 2022: 281), mais político e estratégico do que ético. Curiosamente, depois de amadurecido pelo sofrimento, Henrique York revela-se mais pró-burguês do que romântico: diz dos seus amigos Quemmequer que “Como pintores não valem muito, mas como litógrafos o seu talento é altamente apreciado, e fazem

interesses consideráveis” (*idem*: 277). Esta sua valorização do ofício artesanal sobre a criatividade estética vai de par com a apologia do lar burguês, “reino em miniatura”, e d’ “A sua infatigável indústria, a sua economia liberal, o seu extremo amor mútuo, a harmonia das suas relações domésticas” (*ibidem*).

Não nos apressemos, todavia, a sublinhar o bom-senso pró-burguês e *conjugalista* do romance. Como quer que seja, também no lar aristocrático dos Severn reina, diz-se, “uma harmonia beatífica, típica da domesticidade inglesa” (*idem*: 279). E, além disso, o casamento desigual entre Lionel, pintor medíocre, mas artesão hábil, e Bárbara, menina aristocrata frívola e inútil é, neste romance, uma aliança social tida por improvável e algo grotesca – como se este par pouco promissor desmentisse eloquentemente os idílicos casais de Júlio Dinis.

Em suma: parece-me que, no romance *Maria Severn*, três vetores temático-axiológicos ganham especial relevo: a sentimentalidade, o humor e o feminismo. Começemos pelo último.

**2.1.** Neste romance, o número de personagens femininas e masculinas é sensivelmente equilibrado, com alguma vantagem para as personagens femininas, que aliás fornecem à narrativa a sua protagonista e o seu próprio título. Impera o típico feminismo de Francisca Wood, radical e firme, mas não extremado nem esquemático. Fundado na retidão moral, faz a apologia da coragem e da resistência femininas, mas também da harmonia conjugal, assente na total igualdade entre homens e mulheres. Se os periódicos que Francisca dirigiu tinham como lema “A mulher livre ao lado do homem livre”, o seu romance adota, pela boca de Rosa Severn, o mesmo feminismo moderado e harmonizador: “a mulher faz o homem, e o homem faz a mulher” (*idem*: 223).

Como de passagem já mencionei, o romance *Maria Severn* integra ousadamente um par de amantes incestuosos, Nell e Ricardo, cruelmente condenados pela intolerância da comunidade. A independência do critério moral de Maria leva-a a visitar e proteger a “criminoso inocente”, que acabou de dar à luz (*idem*: 139). Porém, o incesto inconsciente entre os dois irmãos atira o rapaz para a miséria e a criminalidade, a rapariga e o seu nascituro para o desprezo e a morte. Assinale-se a homonímia entre esta mártir e a pequena Nell, personagem de Dickens em *The Old Curiosity Shop*, cujas provações e morte comoveram multidões de leitores.

No entanto, as mulheres não são aqui apenas vítimas: por exemplo, Nancy Dean, a esposa comprada e vendida, revela-se pessoa de moral muito questionável. A sua condição de mulher do povo, miserável e ignorante, implica que, dos homens, não espere mais do

que trabalho e pancadas. No entanto, essa condição coabita realisticamente com a sua astúcia de pobre, a sua malícia, a sua desonestidade e o seu caráter interesseiro e brutal.

Se a heroína deste romance é uma mulher, é também uma mulher a personificação do mal. Já não Nancy, mas Nanny, a pequeno-burguesa pretensiosa e dissimulada, é a verdadeira causadora de todos os males que afligem sentimentalmente a protagonista. Ambiciosa, ignorante, invejosa, é capaz de ódio, fúria, ressentimento e crueldade – todo o espectro dos sentimentos destrutivos. O narrador chega a mencionar “as tendências diabólicas do seu caráter” (Wood 2022: 278). Derrotada, é amarga e irascível, lamentando apenas a sua desilusão pessoal, mas não a morte e a desolação que as suas ações causaram aos outros. Criminosa talvez involuntária, sofre uma punição exemplarmente anti-feminina: a privação vitalícia dos seus cabelos (*idem*: 334) – equivalente, nos York, à perda dos seus bens.

Na verdade, a oposição ideológica que opõe as famílias parece ter equivalente na rivalidade social, emocional e até física entre as duas mulheres (uma loura, outra morena): entre a autenticidade e a artificialidade, a simulação e a ingenuidade, a garridice fácil e a elegância inata.

Não por acaso, este feminismo quer-se também educação do gosto. Referem-se com deleite o adereço de diamantes que Maria usará no casamento, os bibelots mais requintados que Henrique adquire para oferecer à noiva: “fantasias de loiça de Dresden e de Sèvres, de madrepérola, oiro, lápis-lazúli e malaquite; coisas elegantíssimas e de alto preço” (Wood 2022: 287). Uma *toilette* de baile, usada por Mary, é delicada e pormenorizadamente descrita, testemunhando talvez uma insuspeitada tendência da autora para apreciar a estética do vestuário (*idem*: 174). Serão estas referências uma forma de sedução (ou educação) das leitoras de Lisboa?

Na verdade, a beleza de Maria é cuidadosamente distinguida, logo a seguir, do ideal pueril e convencional da mulher como “rainha do baile”, à caça de puerilidades. Este ideal masculino da mulher é variamente representado pelas palavras de Henrique, em registos inteligentemente diversificados. Um dos mais ponderados e insinuantes está na página 188: “Creio-te essencialmente tal qual eras quando começámos a amar-nos; comedida, sem pretensões absurdas, e sem nenhuma das ambições que estimulam a mulher a transpor a órbita onde até hoje há girado”. A isto responde Maria, com palavras em que a firmeza dos princípios e a resistência do espírito coexistem com o amor, as lágrimas e a angústia. E termina: “Assim é que sou: aceita-me como tal, ou deixa-me, Henrique, para preencher o meu destino e morrer” (Wood 2022: 190).

Maria vai mais longe, adiantando que, num casamento em que os seus princípios e opiniões fossem reprimidos e se submetessem aos do marido, ela deixaria de o amar; e pede-lhe ainda que, quando casarem, Henrique anule o vínculo de morgadio da sua herança, proporcionando às irmãs a possibilidade de usufruírem do legado patrimonial. Henrique acaba por admirar a resolução e força de caráter da mulher que ama: “Não era isto o que Henrique ambicionava na mulher; e contudo (...) não podia deixar de admirar qualidades que se achavam tão fortemente enleadas com o amor santo e ardente que Maria lhe votava” (*idem*: 204).

É muito curioso o facto de que as discussões acerbas entre os prometidos têm um teor quase exclusivamente ideológico e ético – servindo ainda para caracterizar a arrogância um pouco grotesca e cruel do noivo de Maria Severn. De facto, um dos pontos fortes desta obra é o seu rigoroso conhecimento das subtilidades dos sentimentos masculinos, governados pela vaidade e facilmente oscilando entre a enfatuação e o ressentimento (*idem*: 187).

**2.2.** Esta oposição temperamental e ideológica, que ocupa mais de metade do volume textual, revela em Henrique a “soberba e a falta de caridade”, o seu “egoísmo acrisolado”, o seu “coração duro” (Wood 2022: 58). Janota até ao exagero (*idem*: 182), Henrique mostra-se um fanfarrão sarcástico, zombando do que descreve como “Uma menina discutindo os deveres do Estado!” (*idem*: 58).

Em contraponto e simetricamente, Maria não é isenta de imaturidade e autoilusão. A diferença é que, no seu caso, é ela própria a vítima principal das suas obsessões. Fruto da sua condição feminina, a espera pelo noivo intoxica-a de depressão e ciúme lancinante, através do cortejo crescente das dúvidas, das incertezas e dos receios – sombras, pressentimentos, “fantasmas”, como ela própria os denomina (Wood 2022: 282) – que tragicamente parecem precipitar-se sobre ela.

De facto, este é também um romance de educação sentimental, um romance de amor e amargura. A jactância de que Henrique dá provas, durante grande parte do romance, juntamente com o seu cálculo interesseiro sobre a fortuna da sua amada, contrastam ambigualmente com o amor terno e possessivo que Maria lhe inspira. Esta contradição, ou ambivalência da sentimentalidade masculina, muito bem sugerida no romance, constitui um dos elementos mais ricos e instigantes da representação psicológica das personagens e da sentimentalidade amorosa em geral.

Tal como Ramalho e Eça, Francisca Wood desdenhava toda a literatura feita de “amoricos, suspiros e desmaios”, que corrompem “espíritos juvenis ou inexperientes”

(63 ed.). Isso não a impede, porém, de esboçar neste romance duas figuras ideais de mulher – as Severn mãe e filha, Rosa e Maria. São, coletivamente, as faces da maturidade e da juventude da mulher romântica, com toda a sedução da inteligência e da independência intelectual. Detêm riqueza, nobreza, beleza, inteligência, cultura, firmeza de convicções e de caráter, bondade, espírito, afetividade... Maria não é, todavia, romanticamente “linda”, pensa Henrique: é apenas “bonita”. Mas ele vai aprender, simultaneamente, a fazer-se justo e a amar sem fantasias convencionais uma mulher que, sendo apenas humanamente bela, tem um coração amante e sensível e um espírito esclarecido, resistente e forte (Wood 2022: 59).

Assim se compatibilizam sentimentalidade e feminismo. Tal como nos seus editoriais jornalísticos, Francisca Wood revela neste romance uma delicada e apurada inteligência emocional. A sua valorização do homem e do companheirismo vai de par com a sua apaixonada apologia do amor e do prazer de amar. Sobre o êxtase amoroso, menciona “a eloquência muda de uma felicidade indizível” (*idem*: 54), acrescentando agudamente, mais adiante: “a verdadeira felicidade é opressiva” (*idem*: 205). A mesma perspicácia e finura de observação governa a narração – fulcral no desenlace da intriga – da ambígua admiração e perigosa proximidade entre Henrique e Nanny Quemmequer; elas alimentarão crescentemente a espiral neurótica de ciúme e ansiedade em que Maria soçobra.

**2.3.** Como em Dickens, neste romance de Francisca Wood as personagens idealizadas e as cenas vivamente sentimentais são entrecortadas com caricaturas e tipos sociais de teor quase burlesco. Manejando com todo o desembaraço e alegria os recursos do humor, este romance oferece trechos de desopilante cômico.

Como testemunhas do humor e sarcasmo presentes na obra, os quatro York – pai, mãe e as duas irmãs de Henrique – desempenham uma função histriónica saborosamente hilariante. Celestina York, em quem o cômico de linguagem, de caráter e de situação se manifestam geralmente em simultâneo, para compor uma personagem inverosímil, mas irresistivelmente cômica – lembra imediatamente Teodora Figueiroa de Barbuda, esposa de Calisto Elói, o anjo camiliano que vai cair. Tratar-se-á de um avatar dessa figura, vinda a lume três anos antes? Ou, em vez disso, veiculará ela o humor dickensiano? Por exemplo, talvez seja interessante aproximar Lady York da mentalmente desorganizada Mrs. Nickleby, com os seus monólogos loquazes cheios de deliciosos absurdos.

Néscia, supersticiosa, ignorante, ingênua, um dos comparsas mais burlescos de Lady Celestina York é o poeta Oucatouca. Esta criaturinha enfezada – uma “migalhinha de gente”, no dizer da sua amante Nancy (Wood 2022: 229-230) – está sempre vestida de verde-garrafa, alça-se sempre nos bicos dos pés e distingue-se pela sua grandiloquência pouco inspirada, a sua esperteza hipócrita e interesseira e a sua absoluta falta de escrúpulos. Oucatouca, com os seus grandes gestos e frases, é o representante oportunista, no romance, do prestígio popular do romantismo literário, de inspiração “gótica” (*idem*: 236), mesclando terror e paixão, medievalismo convencional e êxtase passional...

Um registo frequentemente teatral ou mesmo cenográfico está presente em muitas passagens em que os diálogos são entrecortados por didascálias. Aliás, a referência explícita à “farsa” (*idem*: 178), protagonizada por outra personagem secundária, Ramires Romina York, outra figura caricatural do feminino, de teor eminentemente cómico. Ramires é a personificação da mocidade estouvada, risonha, com um esplêndido sentido de humor. Alegre e brincalhona, mas ousada e inteligente, adquire traços deliberados de *clown*. Intempestiva e excêntrica, de movimentos físicos imprevisíveis e abruptos, a sua exuberância infantil permite-lhe momices histriónicas e gestos ousados. Ramires é a heroína burlesca de uma aventura emancipatória caricatural, narrada principalmente nos capítulos 46 e 47, em que trasveste de homem, corta o cabelo e foge de casa, mas é perseguida pela sua inexperiência, irreflexão e propensão desastrada. Personagem muito curiosa, a sua elevada autoimagem, a sua energia e o seu inquebrantável desembaraço perante as adversidades fazem de Ramires Romina uma anti-heroína pícara. Mais tarde, a sua espontaneidade imprudente desencadeia acontecimentos trágicos – e Ramires lamenta-o amargamente. Esta irmã de Henrique York funciona, assim, como o contraponto grotesco de Maria no romance, contrastando a diversão com a tragédia sentimental – de que ela é, aliás, a desprevenida mensageira, na sua precipitação sincera e instintiva.

3. Verificamos, portanto que, tal como os de Dickens ou como certas obras de Camilo, o romance de Wood tange uma pluralidade de registos e géneros discursivos: o da crítica ideológica, política e moral; o da novela sentimental, ancorado na profunda análise psicológica; e o da comédia humorística, plena de figuras excêntricas e grotescas. Tudo razões para a urgente revalorização literária e cultural da autora.

Perceber Francisca Wood à luz da Geração de 70, que lhe foi imediatamente posterior, parece, no entanto, quase impossível. Certo é que ela disse (principalmente nos seus artigos de fundo, mas também neste romance) algumas coisas parecidas com o que Eça e Ramalho disseram n'*As Farpas* – mas disse-as ANTES. Poucos a leram. Certo é, também, que os preconceitos e estereótipos se eternizaram, se estenderam até bem dentro do século XX, esse século em que nasceu a maioria dos leitores de Francisca.

Num excerto d'*As Farpas*, da autoria de Eça, as mulheres portuguesas têm a seguinte definição: “– São pessoas excelentes que têm a doçura de fingir que não têm espírito – só para não humilharem os maridos!” (Queirós s/d: 253). Complementar, contemporânea e émula da Geração de 70 e das Conferências do Casino, Francisca recusou sempre fingir que não tinha espírito. Pelo contrário, Francisca Wood teve sempre demasiado talento e demasiada razão – demasiado cedo.

## NOTA

\* Ana Luísa Vilela é Professora de literatura portuguesa na Univ. de Évora. Membro do Centro de Literatura Portuguesa (Univ. de Coimbra), integra as equipas da *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós* e do *Dicionário das Personagens da Ficção Portuguesa*. Membro do Conselho Cultural da Fundação Eça de Queiroz. Consultora científica das *Obras Completas de Florbela Espanca* e coordenadora do espólio de Raul de Carvalho. Algumas publicações: *Erótica Verbal. Ensaio Queirosianos* (2017), *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'Os Maias, de Eça de Queirós* (2012), *Imagens do Estrangeiro e Auto-imagem nos livros de viagens de Ramalho Ortigão* (2011), *Poetas del Alentejo e Poets of the Alentejo* (2022), *100 anos do Livro de Mágoas. Releituras da Obra de Florbela Espanca* (2021), *No ardor dos livros. Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra* (2021), *Duas peças do espólio de Marcelino Mesquita* (2019).

### Bibliografia

- Dickens, Charles (2001), *The Old Curiosity Shop* (Penguin Classics), London, Norman Page [1841].
- (1994), *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (Penguin Classics), London, Norman Page [1839].
- Pazos Alonso, Claudia (2021), *Anticlericalismo e feminismo na imprensa oitocentista. Os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*. Porto, Afrontamento.
- Queirós, Eça de (s./d.), *Uma Campanha Alegre*, Lisboa, Livros do Brasil [1890].
- Wood, Francisca (2022), *Maria Severn*, Lisboa, Sibila Publicações [1869].

# Mulheres na imprensa periódica portuguesa oitocentista<sup>1</sup>

Fátima Outeirinho\*

Universidade do Porto, ILCML

Em 1864, publicava-se em dois volumes *Memórias da minha vida. Recordações de minhas viagens* de Josephina Neuville.<sup>2</sup> Porém, curiosamente, anos antes, em 1858, já se falava destas memórias em folhetim do jornal diário lisbonense *A Revolução de Setembro*. Na crónica então publicada, Francisco Serra, sem identificar a autoria, alertava para os riscos que uma tal obra corria, sobretudo por ser de uma senhora. No ano seguinte, de novo esta obra seria objeto de atenção num folhetim não assinado<sup>3</sup> e reproduzido depois no livro publicado, em espaço liminar. Nesse texto, pode ler-se: “Desde que em Lisboa constou que a obra era minha, não cessei de receber cartas anónimas em que procuravam atemorizar-me com ameaças para não realizar essa publicação” (1864: IV).<sup>4</sup> E mais adiante, acrescenta-se:

Sosseguem, tranquilizem-se pois; é verdade que nessas Memórias não falo só de mim; seria ridículo e excecional, senão mesmo impossível.

Se juntei ao livro algumas breves análises geográficas e históricas, não se sobressaltem as literatas do país que não irei disputar glórias que não ambiciono, por que não foi para conquistar glória que escrevi. (*idem*: IX)

Não a movendo a ideia de ser *un bas bleu*, em introdução à sua obra, Josephina Neuville dirá que escreveu para se distrair dos seus pesares, tal argumento apoiando a frequente instrumentalização da escrita de autoria feminina para que Christine Planté (1989) aponta quando refere três concepções e práticas de escrita, a escrita vista como

terapia, a escrita didática e a escrita ganha-pão, o propósito criativo parecendo estar ausente como justificação para uma atividade literária. Nas reflexões que partilha com os leitores, Josephina Neuville observará ainda:

Dizem que em Portugal as senhoras não escrevem, excetuando alguns versos e historietas, e que são raras aquelas que se ocupam de ler.

Se não aparecem mais obras das belas lusitanas, é que a fragilidade do seu sexo aqui é maior, fazendo que prefiram antes bolos e enfeites a buscarem na leitura o meio de se fazerem apreciar numa reunião pelos dons do espírito e da inteligência. (*idem*: X-XI)

Serve este breve introito para lembrar aspetos vários que importam quando se trata de pensar e enquadrar fenómenos de escrita e de leitura que atingem a mulher no século XIX:

1. a existência à época de uma rubrica jornalística denominada folhetim e a atenção aí dada às novidades editoriais;
2. as consequências / resistências ao nível da receção de uma obra assinada no feminino;
3. a existência de uma categoria judicativa disfórica em circulação para a mulher autora, a de *bas bleu*;<sup>5</sup>
4. a alegada mesquinhez de um meio pequeno que levaria as poucas mulheres que escreviam a não experimentar dinâmicas do que hoje chamaríamos de formas de sororidade;
5. a desvalorização, à época, em Portugal, de uma produção literária no feminino;
6. a situação de maior fragilidade da mulher em Portugal que a leva a *preferir* – o termo é o de Neuville – papéis socialmente impostos que não passam pelo culto de uma vida intelectual.

Procurando atentar nalguns destes eixos, começaria por sublinhar o papel do jornalismo enquanto meio de visibilidade para aqueles que se entregavam às Letras em Oitocentos (Outeirinho 2003; Outeirinho 2013), tanto mais que, como observa Cláudia Pazos Alonso, “qualquer avaliação da escrita feminina dessa época tem forçosamente de se deter em periódicos” (2021: 12-13), pois considerável parte de uma escrita feita por mulheres encontrava nesse suporte meio, com frequência efémero, de disseminação.

Com efeito, se tal é verdadeiro pelas relações estreitas e porosas que se desenvolveram entre jornalismo e literatura a atravessar o campo literário de então, quando se trata de considerar uma arqueologia do feminino ou de uma escrita de autoria feminina, a imprensa periodística surge como espaço de acolhimento de toda uma produção, por vezes sem prolongamentos noutros suportes impressos, e bem reveladora de inúmeras tentativas por parte de mulheres para percorrer um caminho criativo ou, pelo menos, um caminho de exercício de uma atividade intelectual, o caso de Ana Plácido ou de Francisca Wood sendo bons exemplos desse facto.

Nesta relação com o periodismo, cabe igualmente lembrar a importância do folhetim, espaço gráfico bem delimitado no interior do universo do periódico e que aqui elegemos como foco de atenção. Em estudo de 2003, procurei definir o folhetim para que não se reduzisse o seu mais comum entendimento à publicação de romance em folhetim ou de romance-folhetim – objetos, por vezes distintos –<sup>6</sup> e para se identificar o seu contributo numa relação com o mundo das letras. Retomo o que então escrevi:

Descrito em termos físicos, o folhetim surge como uma secção do jornal, de regularidade variável, que ocupa toda a parte inferior da página numa publicação, encontrando-se o texto distribuído por diferentes colunas. (Outeirinho 2003: 21)

Ao oferecer ao literato um espaço de maior exposição, o periódico não só contribui para um aumento da importância e visibilidade do homem de letras como ainda funciona como motor impulsionador de produção textual e de difusão dessa mesma produção. (*idem*: 45)

Na verdade, tal como sucede com outras produções discursivas, a escrita no folhetim faz-se predominantemente no masculino.<sup>7</sup> Contudo, um estudo do periodismo do século XIX e do folhetim tem permitido verificar declinações múltiplas do feminino, quer como objeto, quer como agente, e numa ligação a produções discursivas de sinal muito diverso; com efeito, o folhetim “funciona enquanto janela em que a mulher é mostrada e se mostra (...) num século em que o seu papel na sociedade se encontra obscurecido” (*idem*: 214).

Ora com Josephina de Neuville é precisamente isso que sucede, não porque *Memórias da minha vida. Recordações de minhas viagens* seja publicado em folhetim, isto é, em episódios, nas páginas de um periódico, mas porque o folhetim-crónica se faz eco da atualidade, se apresenta como espaço de produção de opinião, fazedor de opinião<sup>8</sup> e, por

essa via, confere visibilidade à autora e à sua obra. Neste contexto, seria do meu ponto de vista relevante não apenas rastrear e estudar, de um modo sistemático, discursos críticos sobre mulheres, mas também discursos críticos de mulheres, sobre produção de mulheres, na imprensa periódica de Oitocentos: quer numa imprensa dita generalista dirigida a um público variegado, quer numa imprensa feminista ou não feminista, mas sempre pensada para um público constituído por mulheres. Se os textos de Maria Amália Vaz de Carvalho conhecem já alguma investigação, seria talvez de atentar nos rastros de mulheres cronistas no Portugal do século XIX e nos discursos sobre uma escrita de autoria feminina não apenas estrangeira, mas também nacional. Esta figura da cronista – de aparecimento tardio entre nós quando comparado com a realidade francesa que, já na primeira metade do século, conhece as crónicas de Delphine Gay, travestida em Vicomte de Launay, reunindo os seus textos saídos no jornal *La Presse* sob o título *Lettres Parisiennes* – permitiria chegar a uma visão mais rigorosa das representações do feminino numa tensão entre a reprodução de papéis sociais esperados e a emergência de novos papéis, isto na sua relação com a inscrição na vida feminina de uma atividade intelectual e/ou criativa.

Josephina Neuville, retoricamente ou não, procura descansar as literatas do seu país para que não se sobressaltem, já que não tenciona disputar glórias; mais tarde, em 1902, por exemplo, ainda encontramos o testemunho de Maria Veleda, em artigo sobre a poetisa Júlia de Gusmão, a denunciar a crítica feminina perante a mulher autora:

(...) a Mulher que comete a ousadia de expor em público a sua opinião, conhece antecipadamente o martírio a que se vota, desde a lapidação nos domínios da crítica máscula à crucifixão por parte do elemento feminino, que, na sua grande parte, não perdoa às desertoras do pot-au-feu o negro crime de preferirem ao misterioso cenáculo da má língua, (...) as ativas colunas de um jornal. (1902: 1)

Importa também apurar o que sucede ao nível de uma atividade de crítica. Será que à rarefação metadiscursiva sobre um fazer literário e sobre as razões de um fazer literário que se verifica na escrita de mulheres de letras portuguesas de Oitocentos corresponde uma rarefação de um discurso crítico no feminino, nomeadamente através da crónica?

Quando nos acercamos do espaço do folhetim, a presença de uma escrita de autoria feminina vai da poesia à ficção narrativa, à tradução, passando, embora com menor frequência pelo exercício da crítica num registo cronístico, nestes casos, tantas vezes,

sob a capa da pseudonímia. Com efeito, como já observámos em estudo anterior, “[a] presença de uma escrita no feminino relativa ao mundo da moda, no início da década de sessenta, raramente se estende à crónica enquanto revista dos acontecimentos da semana” (Outeirinho 2003: 310) e, acrescentaríamos agora, raramente se estende a uma atividade de crítica literária, Guiomar Torrezão<sup>9</sup> e Maria Amália Vaz de Carvalho<sup>10</sup> surgindo como exceções por um fazer crítico mais regular que cultivam, mas quase sempre, é importante notar, em torno de um objeto de atenção de autoria masculina ou de autoria estrangeira.

A propósito da entrega a uma atividade cronística, referi acima o uso que encontramos da pseudonímia, uso que várias mulheres autoras adotarão; Valentina de Lucena, pseudónimo de Maria Amália Vaz de Carvalho é disso sinal. Este uso poderá ser visto como medida cautelar contra um possível *feedback* crítico demolidor? Provavelmente sim e não por acaso, já o século XIX vai muito adiantado, Sanches de Frias dirá: “Quanto à mulher sábia ou meramente letrada, só por exceção a toleramos” (1911: 151). Porém, há que reconhecer que tal estratégia de ocultamento da verdadeira entidade autoral não é, na verdade, um exclusivo feminino. Com efeito,

[a] opção pelo anonimato ou pela pseudonímia (...) faz-se cautela face a uma identidade em construção, face a um processo de legitimação social em curso, também para o literato já com poder simbólico, até porque, por preconceito ou por convicção, muitos entendem o folhetim enquanto actividade menor dentro do culto das letras. Além do mais, o letrado oitocentista raramente se entrega em exclusivo a esta actividade. Dentro do campo social, ele exerce ou poderá exercer actividades diversas. (Outeirinho 2003: 98-99)

A justificar o uso de pseudónimo está igualmente uma valoração distintiva da diversa produção textual a que o cronista se entrega. Lembro aqui o exemplo de António da Cunha Belém, o qual distingue, valorativamente, os seus diversos folhetins publicados na *Revolução de Setembro*, ora através da adopção do pseudónimo Christovam de Sá na crónica-folhetim em que trata de assuntos de algum modo mundanos, ora usando o seu verdadeiro nome em folhetins de crítica literária ou sobre questões que considera de facto sérias (Outeirinho 2003).

No caso da mulher autora, a consciência de que existem resistências ao nível da receção de uma obra assinada no feminino e de que consequências desfavoráveis poderão ser sentidas face a uma ação transgressora que coloca a mulher na esfera pública

– e lembre-se o exemplo apontado por Neuville –, tal facto justifica traves-timentos autorais adequados a diferentes contextos de produção textual. Assim,

[a] pseudonímia torna-se particularmente importante no caso da mulher autora, porquanto lhe permite evitar escolhos vários tais como juízos de valor baseados em códigos morais e sociais que remetem os papéis femininos para a esfera do privado. Acresce o facto da mulher autora poder dessa forma ser tomada a sério e percorrer caminhos de visibilidade social por interposta entidade, bem como explorar domínios da escrita tradicionalmente considerados pertença do sexo masculino. (*idem*: 45)

Mas o rastreamento de uma visibilidade feminina no espaço periodístico e nomeadamente no folhetim resulta, além do mais, na tomada de consciência da importância de um público leitor feminino de crescente importância, com interesses particulares, e que resulta na multiplicação de estratégias de pseudonímia, a gerar equívocos pelo menos num primeiro momento, e de responsabilidade masculina. Na verdade, assiste-se a uma usurpação da condição feminina por parte do autor masculino, folhetinista encartado, a controlar verosimilmente o jogo da escrita e da leitura, representando com profissionalismo um papel que não é seu, mas que terá impacto não negligenciável junto das mulheres leitoras, não podendo ser, por esse motivo, ignorado.

Lembro apenas um exemplo colhido no jornal portuense *O Commercio do Porto*, periódico que manterá, durante os primeiros anos da década de 60, uma rubrica intitulada “Carta acerca de Modas”, assinada por Izabel de Grosbois, mas, na verdade, escrita por Teixeira de Vasconcelos.<sup>11</sup> Trata-se de cartas enviadas de Paris, espaço cultural visto, à época, como modelo de progresso civilizacional por excelência. Numa *démarche* comparativa, identificam-se diferenças entre Portugal e França, nomeadamente no que toca a formas de conduta feminina. Tais crónicas, refira-se de passagem, permitem tomar contacto com representações do Outro estrangeiro e com representações de Portugal e da mulher portuguesa então em circulação, representações desde logo masculinas do feminino.

Izabel de Grosbois assume-se como cronista de modas e historiadora das modas parisienses. Nos seus textos,<sup>12</sup> descreve-se, com detalhe, diferentes elementos da moda de vestuário e seus acessórios (mulher, homem, criança) e indica-se a ocasião adequada para o seu uso:

Uma elegante de Paris veste-se umas poucas de vezes por dia. Robe-de-chambre ao levantar-se. Vestido simples para o almoço. Toilette singelo para sair a compras. Toilette mais complicada para passeio. Outra para o jantar e finalmente a toilette de baile ou teatro. E todas estas mudanças são indispensáveis e às vezes de grande influência na vida! E mais não o parecem. (Grosbois 1861)

A representação da mulher que emerge nesses folhetins dá conta da forte atenção e preocupação face à moda, revelando uma figura feminina que valoriza grandemente a aparência. Ora, transformando-se o cronista numa figura feminina, representante afinal do modelo cultural francês tão valorizado entre nós e que levará Eça de Queirós a afirmar que Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo, trata-se de fazer perdurar representações da mulher que continuam a conduzi-la por caminhos em que, como dizia Josephina Neuville, preferem bolos e enfeites e, quando entregue à escrita, a construção de uma figura de mulher autora é pensada ainda numa ligação ao enfeite que a moda também é.

Estudar então de forma abrangente processos de pseudonímia a envolver a mulher oitocentista seria não apenas uma forma de sistematização de informação que se encontra dispersa, mas contribuiria também para perceber melhor dinâmicas, de algum modo perversas, que ajudariam a manter o *status quo*.

Partilhadas estas breves notas e sugestões de caminhos de investigação, de maior fôlego, focados no rastreamento de um discurso crítico sobre produção de mulheres autoras no periodismo de Oitocentos e na prática da pseudonímia em Portugal, concluiria lembrando que se a imprensa periódica, e o folhetim enquanto rubrica jornalística, se caracterizou como espaço sem fronteiras, “um *no man’s land* que se converteu, gradualmente, num *everyman’s land* da república das letras” (Outeirinho, 2013), em certa medida permitiu a emergência da mulher, *fake* ou não no rodapé do periódico, através de múltiplas declinações, autorizando então a possibilidade de considerarmos essa rubrica jornalística um pouco uma *every women’s land* no campo literário do século XIX, espaço jornalístico que foi de maior liberdade a acolher toda uma diversidade de produções discursivas e de protagonistas.

## NOTAS

\* Maria de Fátima Outeirinho é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde leciona nas áreas dos Estudos Franceses e da Literatura Comparada, tendo-se doutorado precisamente nesta última área de conhecimento com uma tese sobre *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras* (2003). Entre 2019 e 2021, coordenou o grupo Inter/transculturalidades no quadro do projecto “Literatura e Fronteiras do Conhecimento: Políticas de Inclusão” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, unidade da qual é coordenadora científica desde 2022. É neste âmbito que desenvolve investigação, nomeadamente no domínio da Literatura de Viagens, campo também de docência. Tem como principais domínios de investigação a Literatura Comparada, Literatura e Cultura Francesas (Séculos XVIII e XIX), Relações Literárias e Culturais Portugal-França, Estudos sobre as Mulheres, Literatura de Viagens. É autora e organizadora de diversos estudos críticos nestes domínios..

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

<sup>2</sup> A autora nasceu em 1833, no Rio de Janeiro, vindo a residir em Lisboa. Das suas memórias afirma Inocêncio Francisco da Silva (1885: 247): “Refere com minuciosidade e interesse a sua vida, bem povoada de incidentes e contrariedades, na seguinte obra, que, por compreender alguns trechos de ruído e escândalo, obteve para logo rápida extracção.”

<sup>3</sup> Folhetim em *A Revolução de Setembro* (1859).

<sup>4</sup> Optou-se por adotar uma grafia atualizada no que toca aos textos oitocentistas citados.

<sup>5</sup> Lembremos como ilustração de representações disfóricas em torno da *bas bleu* a obra de Frédéric Souillé, *La physiologie du bas-bleu*, e que integra todo um desenvolvimento taxonómico em torno desta figura feminina, numa analogia processual com a área da biologia que classifica os diferentes animais por grupos e espécies: “Il y a des Bas-Bleus de tous les âges, de tous les rangs, de toutes les fortunes, de toutes les couleurs, de toutes les opinions (....)” (1841: 6).

<sup>6</sup> Na verdade, nem todo o romance publicado no espaço do folhetim estava estribado em estratégias narrativas de base com vista à construção de um objeto textual adequado a este novo meio de publicação, prática esta que dará lugar à identificação de um subgénero romanesco que é o romance-folhetim.

<sup>7</sup> “(...) espaço do folhetim funcionará ao longo do século XIX como janela onde a mulher-escritora se pode debruçar e mostrar-se a todo o público leitor; uma janela maioritariamente ocupada pela figura masculina no que respeita a uma prática de enunciação” (Outeirinho 2003: 304).

<sup>8</sup> Inocêncio Francisco da Silva (1885: 247) refere que um juízo crítico de Teixeira de Vasconcelos se publicou na *Gazeta de Portugal*, n.º 521, 17 de agosto, 1864.

<sup>9</sup> Lembremos, como exemplos, *Meteoros* e *No Theatro e na sala*, duas das suas obras que reúnem parte dessa produção.

<sup>10</sup> A sua obra *Chronicas de Valentina* é tão só um exemplo.

<sup>11</sup> No prólogo a *Cartas de Paris* (1908), colectânea de folhetins de Teixeira de Vasconcelos, revela-se a verdadeira identidade de Izabel de Grosbois.

<sup>12</sup> Consulte-se Outeirinho (2003) sobre mais desenvolvimentos em torno destes textos.

## Bibliografia

- Alonzo, Cláudia Pazos (2021), *Anticlericalismo e feminismo na imprensa oitocentista. Os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*, Porto, Edições Afrontamento, col. Estudos de Literatura Comparada.
- “Folhetim” de *A Revolução de Setembro*, 21 de janeiro, 1859.
- Frias, Sanches de (1911), *A Mulher. Sua infância, educação e influência social*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, Editor.
- Grosbois, Izabel de, (1861), “Carta ácerca de Modas”, *O Commercio do Porto*, 1 de fevereiro.
- Machado, Julio Cesar (1862), “Revista da Semana”, *A Revolução de Setembro*, 1 de outubro.
- Neuville, Josephina de (1864), *Memorias da minha vida. Recordações de minhas viagens*, Lisboa, Typographia do Panorama.
- Outeirinho, Maria de Fátima (2003), *O folhetim em Portugal no século XIX: uma nova janela no mundo das letras*, Porto, FLUP.
- (2013), “Da Crónica-folhetim no Oitocentismo Português: algumas (in)visibilidades”, in Silva, J. B. & Castanheira, M. Z., *Entre Classicismo e Romantismo: Ensaio de Cultura e Literatura*, Porto, FLUP / CETAPS: 159-171.
- Planté, Christine (1989), *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la Femme Auteur*, Paris, Seuil.
- Serra, Francisco (1858), “Memorias de uma Senhora”, *A Revolução de Setembro*, 31 de março.
- Silva, Inocêncio Francisco (1885), *Diccionario Bibliographico Portuguez*, t. XIII, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Soulié, Frédéric (1841), *La physiologie du bas-bleu, vignettes de Jules Vernier*, Paris, Aubert & Cie-Lavigne.
- Velleda, Maria (1902), “D. Julia de Gusmão”, *A Chronica. Revista Illustrada e Litteraria*, n.º 79, nov., p. 1.



# Outras folhas, a mesma margem: Antónia Pusich e *A Assembléa Litteraria*

**Francisco Topa\***

Universidade do porto, CITCEM

Lançado a 4 de agosto de 1849, *A Assembléa Litteraria* foi o primeiro jornal português fundado e dirigido por uma mulher, Antónia Gertrudes Pusich. Proprietária e redatora de um periódico que só abandonaria ao fim de 41 números – pouco antes, aliás, da extinção do título –, Antónia Gertrudes não é propriamente uma figura desconhecida da cultura e da literatura portuguesas, embora seja mais lembrada ou aludida do que efetivamente estudada ou valorizada pelo seu (imenso) trabalho.

Beneficiando de uma vida e de uma carreira longas (nasceu em 1804 ou 1805 [cf. Caldas 2022: 37] em São Nicolau, Cabo Verde, e faleceu em 1883, em Lisboa), a nossa autora ocupou desde cedo um lugar na vida pública como colaboradora de jornais, poetisa e dramaturga, e ainda como pianista e compositora. Apesar disso e do pioneirismo e combatividade da sua luta em favor dos direitos da mulher, Antónia Pusich é hoje uma figura reduzida a nome de rua, o que, sendo um reconhecimento importante, não valoriza suficientemente o seu papel na sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX. O esquecimento a que está hoje mais ou menos votada em Portugal é, porém, contrabalançado por alguma atenção que lhe tem sido dispensada noutros países, designadamente a Croácia (de onde era originário o seu pai) e Cabo Verde (em cuja ilha de S. Nicolau nasceu e onde viveu por dois períodos, correspondentes aos primeiros anos da infância e a uma parte da adolescência, devido às funções militares e políticas do progenitor).

O jornal que motiva este breve estudo tem suscitado nos últimos anos algum interesse junto dos especialistas: em 2021, Sónia Coelho e Susana Fontes abordaram-no num artigo sobre os primeiros periódicos femininos e, no ano seguinte, também Maria de Lurdes Caldas lhe dedicou algum espaço na biografia que preparou da autora da *Galeria das Senhoras na Câmara dos Senhores Deputados*. O título está, aliás, disponível, com algumas falhas, na Biblioteca Nacional Digital.<sup>1</sup> Tentarei agora ir um pouco mais longe, salientando alguns aspetos importantes tanto do pensamento como do trabalho jornalístico-literário de Antónia Pusich.

Um dos pontos essenciais do seu ideário é a importância da educação, com natural destaque para a educação da mulher. Veja-se o que escreve no n.º 4, de 25 de agosto de 1849:

Mas as meninas!... As meninas imploram a atenção do governo, e de todas as pessoas que nutrem sentimentos de humanidade, e desejos de ver prosperar a sua patria!

Quando trato da educação das meninas, entenda-se que é relativamente ás de uma classe media, ou inferior, que são as que mais avultam na sociedade; porque as meninas que nascem de paes nobres, ou ricos, essas tem por certo uma excellente educação. (*A Assembléa*: I, 25)

Meses mais tarde, no editorial do n.º 22, de 12 de janeiro de 1850, a propósito da entrada de D. Fernando, príncipe consorte, como protetor da *Assembleia*, recorda os objetivos do jornal e as dificuldades que teve de enfrentar:

Quando erguemos a voz a favor da educação feminil, sustentando as columnas deste jornal a liberdade intelectual de que por tantos seculos temos sido barbaramente privadas, e a que temos tão sagrados direitos como os homens; affrontando as mais arduas difficuldades preparámos neste mesmo jornal um campo onde os talentos se podessem livremente exercitar; e tentando derribar as barreiras de antigos errados preconceitos, para a justa e gloriosa empreza de illusrar, e moralisar o sexo educador do genero humano; aquellas que formando o coração do homem firmam nelle o seu dominio; tem na sociedade a maior influencia (...). (*A Assembléa*: I, 169)

A defesa da educação não se limita a uma atitude mais ou menos teórica; pelo contrário, é acompanhada, por exemplo, de frequentes notícias sobre as atividades do

Conservatório ou da chamada de atenção para a falta de um mestre régio em Vendas Novas. A este propósito, sustenta que o atraso na educação compromete a riqueza e a independência do país, antecipando assim uma conclusão hoje amplamente comprovada:

É inegável que o nosso Portugal tem em seu favor a sua posição Geographica, a riqueza do solo, a amenidade do clima, e a excelente índole de seus habitantes; mas tantos dons com que a poderosa mão do Altíssimo o distinguio, são contrastados pela falta de cuidado dos homens na instrução do povo, cortando-lhe por tal modo a sua prosperidade; dificultando-lhe o brilhante progresso da illustração que constitue a verdadeira independência das nações!... (*A Assembléa*, n.º 26, 23/02/1850: I, 201)

A seriedade do compromisso da redatora vai ao ponto de se dispor a enviar um dos seus filhos para ocupar a vaga de professor, atitude que justifica do seguinte modo:

Não nos desdouramos em ver nosso filho, e neto de um General, de um nobre por nascimento, e ações, assentado na cadeira de Professor Régio ensinando meninos – não! Envergonhar-nos-híamos sim, amaldiçoar-o-híamos se o vissemos coberto de títulos, riquezas, e distinções tyrannizar os seus semelhantes!... Temos bastante phillosophia para encarar o Mundo como elle é... (*ibid.*, I, 202)

Outro sinal do interesse de Antónia Pusich pela educação infantil traduz-se no entusiasmo (precipitado) com que se pronuncia sobre o manual de António Feliciano de Castilho, publicado em 1850: *Leitura Repentina: methodo experimentado e efficacissimo para em poucas lições e com muito recreio se aprenderem a ler impressos, manuscritos e numeração*. Embora se verifique depois que a proposta, para além de não ser original, era de eficácia duvidosa, a diretora de *A Assembléa Litteraria* vê nela a oportunidade para corrigir os erros da alfabetização tal como era habitualmente praticada:

O costume de ensinar as crianças, o ramerram do Alfabeto seguido como até ao presente se pratica, é atrasador (...). A maior parte das crianças sabe de cór, e cantando o alfabeto, mas se alguém lhes mostrar em qualquer livro soltas, ou unidas a outras, as mesmas letras que em ordem alphabetica decoraram, não as conhecem já! O modo porque geralmente os ensinam a soletrar é o mais repugante, e desharmonioso! Todos

estes defeitos emenda o novo methodo – Leitura Repentina. (A Assembléa, n.º 39, 18/10/1850: II, 59)

Um segundo ponto importante do ideário de Antónia Pusich tem que ver com a sua conceção de jornalismo e com o modo como entende a missão do escritor. Relativamente à imprensa, sustenta que:

A missão do escriptor público é a mais sagrada e gloriosa, mas tambem a mais arriscada, se elle a comprehende em toda a sua extenção! Moralisar e illustrar os póvos, purificar a sociedade dos erros que a damnam, desterrar os abusos patenteando-os com provas authenticas: defender o fraco e o innocente contra as oppressões do forte e do perverso; exaltar a virtude, deprimir o vicio; e finalmente desligar-se de todas as terrenas considerações para conservar illeso o seu nome, livre e independente a sua penna; ensurdecer ás vozes do interesse, e até mesmo ás do coração... (A Assembléa, n.º 34, 29/06/1850: II, 17)

Quanto à literatura e ao seu papel na vida pública, António Pusich lamenta, por um lado, que as autoridades não promovam a cultura das letras, ao contrário do que diz acontecer noutros países:

Tem o poeta, o escriptor público a protecção das auctoridades, ou dos grandes? Não lhe é forçoso mendigar como por esmola de uma e outra pessoa em particular a sua assignatura para auxiliar a impressão de suas obras, que muitas vezes lhe deixa mais prejuizo do que interesse! não perecerá elle victima da indigencia se não possuir outros meios de subsistencia além do seu talento, (a maior das riquezas que Deus confere á humanidade) ou não se verá tantas vezes impellido por circunstancias violentas para sustentar a vida de sua mulher, seus filhos, sua mãe, e mesmo a sua; damnar as melhores inclinações de um genio superior entranhando-se na politica, que em Portugal não é por certo o campo onde a poesia engrandeça!... (A Assembléa, n.º 5, 01/09/1849: I, 34)

Por outro, restringe a partir de certa altura a questão ao que chama o “escritor moral”, reivindicando para ele a liberdade de imprensa, ao mesmo tempo que critica a postura do governo, numa atitude certamente motivada pelas dificuldades que a própria Pusich, partidária do absolutismo, experimentava:

Ha toda a liberdade para o escriptor politico, haja toda a protecção para o escriptor moral, e não queira o governo que vivam sómente meia duzia de escriptores que advoguem a sua causa, obrigando tantos genios grandes que abandona á miseria, a ir engrossar as fileiras inimigas do mesmo governo. (*ibid.*)

A nota política chega, aliás, a ser explícita, como acontece nesta passagem, tão próxima, *mutatis mutandis*, dos discursos do nosso tempo:

O systema liberal não melhorou, antes peiorou a sorte dos artistas em Portugal (...). Precisa dos artistas para as eleições, precisa dos artistas para os batalhões, precisa dos artistas para as contribuições; e para muitas outras cousas a que o systema liberal se tem ligado! – Podêmos assegurar que no tempo do absoltismo eram os artistas mais considerados (A Assembléa, n.º 7, 15/09/1849: I, 49)

Isso não impede, contudo, Antónia Gertrudes de reconhecer o génio de figuras como a de Almeida Garrett. Numa crítica teatral escreve:

Continua a ir á Scena com muita satisfação do publico, o excellente Drama – Fr. Luis de Sousa – do nosso immortal poeta o Ex.mo Garrett. – Tributar-lhe nosso respeitoso culto, e nossa admiração, eis o que fazemos, pois na verdade é esta uma das mais felizes producções d’aquelle genio sublime, a quem todos os poetas dramaticos da nossa terra devem render homenagem. (A Assembléa, n.º 30, 20/04/1850: I, 239-40)

Um terceiro aspeto do pensamento da diretora de *A Assembléa Litteraria* tem que ver com a posição da mulher na sociedade da época e com os seus direitos. Bem mais femininista (para retomar o termo de Natália Correia) que feminista, Pusich não vai tão longe quanto, duas décadas depois, Francisca Wood. Mesmo assim, não deixa de aproveitar as oportunidades que se lhe oferecem para se pronunciar sobre aspetos só aparentemente laterais da vida da mulher, como se pode verificar no romance “Dois Myterios”, um dos primeiros de escrita feminina, começado a publicar no n.º 3, de 18 de agosto de 1849, e concluído no n.º 21, de 5 de janeiro do ano seguinte. Do ponto de vista literário, a narrativa é pouco interessante, tanto pelo tema (os obstáculos artificiais ao amor de uma viúva por outro homem) como pela técnica narrativa e pelo estilo. Apesar disso, há observações interessantes, como esta, sobre o vestuário feminino:

(...) desapertei-lhe os vestidos que pouco justos estavam, pois Irminia era mui simples em seu vestuário, e não gostava de opprimir o corpo só para agradar aos olhos dos outros; porque, dizia ella, opprimir o espirito para agradar a Deus é uma virtude; mas opprimir o corpo só para agradar aos homens é uma loucura impeditiva. (*A Assembléa*, n.º 12, 20/10/1849: I, 91)

Outro aspeto digno de nota diz respeito a uma espécie de versão, muito condensada, da *Carta de guia de casados* de D. Francisco Manuel de Melo, adaptada aos novos tempos e segundo uma perspectiva feminina. Confundindo-se com a narradora homodiegética, Antónia Pusich começa por distinguir, com grande frontalidade, amor e casamento: “o ter casado uma, ou vinte vêzes, se possível fosse, não prova que ame; entretanto não quero negar isso” (*A Assembléa*, n.º 13, 27/10/1849: I, 101). De seguida, recorrendo sobre o amor, fá-lo depender da dignidade: “Quero escravizar-me por quem mereça o meu amor, jamais por quem me despreze! (...) Nunca será homem de bem o que pertender humilhar a sua amante, ou a sua consorte. (...) inda assim adverte que elles muitas vezes para encobrirem as suas faltas usam da capa do ciúme... recorrem a uma fantastica suspeita... elles que não dão licença a mulher alguma para ter ciúmes... querem a todo o instante martyrisar-nos affectando indiscretos zellos... (...) a falta de inteira confiança na pessoa que se estima, é terrivel flagello!... mas elles querem uma lei para si, outra para vós...” (*ibidem*)

Posições mais contundentes são por vezes assumidas por colaboradoras do periódico, como Antónia Luísa Cabral de Teive Pontes, prima da proprietária. A propósito das más condições a que estavam sujeitos os órfãos da Santa Casa da Misericórdia, escreve ela:

Este sexo desditoso tem sempre a humilhante posição de dependente, ora de pais, ora de maridos, ora de irmãos; e é bastante este pezo a que quasi todas estamos curvadas para não podermos respirar o ar puro e recreativo da felicidade; é ele talvez que nos tem redicularizado, e até detriorado; condemnando a maior parte das damas a um constante espartilho que tem originado muitas tísicas, e a um quasi diario encarar d’espelho, que muito bem pôde ser que a isto se deva a falta de vista que tanto as tem agora torturado, porque me asseguram que o uso constante dos oculos arruina a vista, e o espelho que tambem é de vidro, de certo que lhes ha de ter sido muito prejudicial... (*A Assembléa*, n.º 24, 26/01/1850: I, 187)

Outra vertente do trabalho de Antónia Gertrudes a favor das mulheres traduz-se na celebração daquelas que se destacam e na denúncia da miséria que oprime algumas delas. Para exemplificar o primeiro ponto, refira-se o poema à “Intrepida aeronauta Madame Bertrande Senges” (*A Assembléa*, n.º 34, 29/06/1850: II, 21-2), uma viajante em balão francesa que fez uma demonstração em Lisboa a 8 de junho de 1850. Quanto ao segundo, veja-se a polémica em que se envolve depois de ter chamado a atenção para o estado de miséria em que se encontravam algumas freiras, na sequência da extinção das ordens religiosas: “Será justo... tolerar-se-ha que pereçam nas garras da indigência tantas criaturas dignas de toda a atenção, e que ahi nessa clausura onde vivem, não como em religiosa comunidade, mas em dura prisão... sejam sacrificadas ao bem estar de uma pequena porção de individuos, que não zelam como devem as sagradas obrigações a seu cargo!?” (*A Assembléa*, n.º 37, 21/09/1850: II, 41-2).

A própria notícia de acontecimentos mais ou menos extraordinários que, a partir de certa altura, surgem na última página do jornal é aproveitada pela redatora para um trabalho pedagógico, acerca, por exemplo, da assistência no parto:

Um caso desastroso ultimamente acontecido nos excita a compaixão, e a supplicarmos todo o cuidado, e vigilancia para prevenir as fataes consequencias que resultam do abuso em que estão algumas mulheres sem outros conhecimentos além daquelles que a prática lhes confere, de irem assistir como Parteiras até em occasião de partos difficeis! (*A Assembléa*, n.º 20, 29/12/1849: I, 160)

O último aspeto digno de nota diz respeito à matéria propriamente literária do jornal. Dominada pela versão menos inovadora do romantismo em voga, as peças não merecem hoje especial interesse, a começar pelas da própria Pusich, quase sempre poemas de cariz religioso (frequentemente a propósito de alguma festividade) ou celebrativo. Apesar disso, a diretora soube abrir espaço para outras e para outros, às vezes de modo – acertadamente – temerário: foi no seu jornal que publicaram algumas das suas primeiras composições autores que depois alcançariam grande nomeada, como foi o caso de António Mendes Leal, Júlio César Machado ou Francisco Gomes de Amorim. A este último se refere como “este genio filho legitimo das Musas; este poeta que se leva á Eternidade sem outro auxilio além da natureza que tanto o distingue! São estes os genios que mais desejamos elogiar, porque nós presamos mais os titulos que Deus confere, do que aquelles com que os homens pretendem enobrecer os homens!...” (*A*

*Assembléa*, n.º 19, 22/12/1849: I, 150).

Concluindo, resta sublinhar o interesse deste primeiro exemplo de jornalismo feminino em Portugal: pela defesa consequente dos direitos da mulher, pelo estímulo ao aparecimento de colaboradoras e pela própria conceção de jornalismo. Antónia Gertrudes Pusich não merece, pois, pelo menos por estas folhas de *A Assembléa Litteraria*, o lugar marginal que a história literária-cultural lhe tem reservado.

## NOTAS

\* Francisco Topa (n. Porto, 1966) é Professor Associado do Departamento de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e membro integrado do CITCEM. Leciona nas áreas de Literatura e Cultura Brasileiras, Crítica Textual, Literaturas Africanas e Literaturas Orais e Marginais. É, desde 2019, o responsável pela Cátedra Agostinho Neto na FLUP. Dentre os cerca de 200 trabalhos que publicou é possível destacar os seguintes volumes, todos de 2023: *Mal-amados ou sequestrados? Autores e textos brasileiros de seis e setecentos*; “*Nesta turbulenta terra*”: estudos de literatura angolana; *África nossa, Áfricas deles: leituras de Marrocos, Cabo Verde e Moçambique*; “*Coisas que não levam a nada*”: leituras portuguesas de literatura brasileira.

<sup>1</sup> <<https://purl.pt/772>>.

## Bibliografia

*A Assembléa Litteraria, Jornal d'instrução* (1849-1851). Lisboa.

Biguelini, Elen (2017), *Tenho escrevinhado muito: mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850)*, tese de doutoramento em Altos Estudos em História, ramo Economias e Sociedades, Coimbra, FLUC.

Caldas, Maria de Lurdes (2022), *Antónia Pusich: uma mulher invulgar*, prefácio de Nikica Talan, Coimbra, Minotauro.

Coelho, Sónia e Fontes, Susana (2021), “Vozes femininas a favor da instrução das mulheres nos jornais oitocentistas: ‘A Assembléa Litteraria’ e ‘A Voz Feminina’”, *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 21, pp. 241-262.

- Lopes, Ana Maria Costa (2003), “Atitude e documento invulgar: a intervenção de uma prestigiada oitocentista, Antónia Pusich, na Câmara dos Deputados”, *Povos E Culturas*, 8, pp. 207–340. <https://doi.org/10.34632/povoseculturas.2003.8861>
- Pedro, Carlota Maria Conceição Aires (2006), *Educação feminina no século XIX em Portugal: em busca de uma consciência*, dissertação de mestrado em Ciências da Educação, Lisboa, FPCE da U. Lisboa.
- Šare, Ema (2018), *Antónia Pusich: uma escritora luso-croata / Antónia Pusich: hrvatsko-portugalska spisateljica*, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; Odsjek za romanistiku, Katedra za portugalski jezik i književnost.



# A representação da masculinidade na obra de Ana Plácido

**Fabio Mario da Silva\***

UFRPE-UAST-ILCML

## **Introdução**

O patriarcado é uma definição generalizante que, segundo alguns críticos (Lerner, 1986), serve para designar uma manifestação institucionalizada da dominação masculina sobre as mulheres, as crianças e a família, bem como a extensão dessa mesma dominação para outras esferas e níveis da sociedade. Essa criação histórica teria levada quase 2 500 anos para ser concluída: “a unidade base de sua organização foi a família patriarcal que expressava e criava de modo incessante suas regras e valores” (Lerner 2019: 261).

O século XIX institui uma ética de responsabilidade para os sexos na qual a honra feminina “permanece limitada à pureza sexual cujo pudor é a principal manifestação e cuja perda coloca em perigo o capital de honra da família. Esse capital são os homens que devem conservar, protegendo de afronta os membros da família colocados sob sua dependência” (Guillet 2013: 110). Por isso, o século XIX é considerado pela crítica (Alain Corbin, Jean-Jaques Courtine, Georges Vigarello) como aquele que institui as bases para a representação da masculinidade e da virilidade como modelos de comportamentos masculinos. Ou seja: a função da feminilidade teria como objetivo acentuar a virilidade do homem burguês, que difere da própria constituição do sujeito moderno, que seria livre de modelos fixos (Khel 2008: 44).

Então, podemos entender que a sexualidade e a vigilância do corpo feminino são premissas para a representação tanto de uma feminilidade socialmente aceite, quanto da construção da masculinidade que obtém respaldo jurídico para manter as mulheres como objeto de controle, no sentido de manutenção da função social da família e resguardo da sua honradez.<sup>1</sup> Por isso, o nosso conceito de masculinidade é produto histórico bastante recente, com cerca de 150 anos. Como refere Connell,

[l]a masculinidade, se se puede definir brevemente, es al mismo tempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, e los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura. (Connell 1997: 35)

Assim, o sistema de representação e valores se impõe para a difusão de um código que advém desde a tenra idade aos meninos, por isso “a coragem, e mesmo o heroísmo, o saber morrer pela pátria, a busca da glória, a necessidade de superar qualquer desafio se impõem a homens a quem a legislação reveste de autoridade no seio da família” (Corbin 2013a: 7). É comum, como explica Alain Corbin, que o menino seja criado para endurecer-se, suportar a separação da família, provar sua capacidade de vencer frio e dor, reprimir lágrimas e suportar maus-tratos, demonstrando a sua capacidade de executar tarefas perigosas. Desse modo, “el sistema patriarcal se encargará de tratar a las personas como si fuesen idénticas a las de su mismo sexo y muy diferentes a las del opuesto” (Marqués 1997: 18).

Na obra de Ana Plácido, o patriarcado é representado principalmente pelas figuras masculinas do pai, do marido (ou do amante) e da igreja, típicos representantes da sociedade burguesa. Estas figuras podem ser acalentadoras de salvação e de proteção, como também de condenação e de perdição:

Ana Plácido, ao imputar à sociedade, instância transcendente ao indivíduo, a responsabilidade da infelicidade feminina, questiona indiretamente a lei suprema que sacrifica a mulher à família. Na realidade, e nestas circunstâncias, para a autora, a mulher é a síntese entre o ser de pleno direito, com uma personalidade autónoma e aspirações específicas, e a esposa, elemento fundamental da orgânica familiar (embora substituível nas suas funções), “carregando” um apelido que é o do marido e vivendo uma existência cuja configuração a precede e lhe sobreviverá: a temporal, de uma genealogia, e a espacial,

da casa de família. Aqui reside toda a ambiguidade do estatuto da esposa enquanto membro e representante de uma família santa e forte: soberana no lugar que ocupa, está inteiramente submetida à ordem matrimonial, condição que, frequentemente, suscita a necessidade de mudança. (Santos 2011: 186)

### **Alguns perfis masculinos na obra de Ana Plácido**

A personagem Adelina, do conto homônimo publicado em *Luz coada por ferros*, era filha natural do coronel Borges da Silveira e ficou sem mãe aos dez anos. Nessa idade, entrou como educanda no convento da Encarnação, em Lisboa, cidade onde seu pai residia. O coronel não poupou cuidados nem meios para lhe dar uma educação brilhante e quando previa sua morte se aproximar, tratou de perfilhar Adelina deixando tudo em ordem para que ninguém lhe contestasse a herança. Assim, Adelina, aos dezoito anos, era dona de bens e de fortuna, mas estava sozinha sem nenhuma proteção masculina. A narrativa também refere Sofia, amiga de Adelina, que lhe inveja a beleza e a fortuna e vai acabar se envolvendo com o seu futuro marido.

Em relação às personagens masculinas, o conto descreve dois homens que querem se envolver com Adelina: Luís, que tinha o rosto entre o branco e o ruivo, cabelos e bigode loiros, “uma dessas fisionomias que nós admiramos nos bonecos alemães, ajuntando-lhe somente um sorriso de velhaca finura, e astuta sagacidade”; e Fernando, primeiro amor de Adelina, que é descrito como “alto e magro, tem ar presumido, e afecta sentimental melancolia.” Adelina, depois de seduzida, acaba se casando com Luís, que lhe cobiçava a sua fortuna. A protagonista, com o passar da convivência, percebe como foi enganada por esse homem que lhe fez promessas de amor, tal como confessa à sua amiga, que irá ter relações com seu marido: “Tudo mentira, Sophia! Luiz é de mais a mais uma d’estas criaturas incapazes de sentimento... Aos primeiros bocejos de enfado, seguiu-se o aborrecimento, e após este trato rude e insolente, a que eu respondo com o silêncio do despreso e do asco” (Plácido 1995: 40-41).

Decepcionada com o casamento, Adelina descobre a traição de Sofia com o marido e também que Fernando, a sua primeira paixão da adolescência, cujo regresso lhe reacende sentimentos amorosos, encontra-se prestes a casar, a mando da família, por necessidade financeira. Dessa forma, ao descobrir que a sociedade, representada pelas figuras masculinas, acaba sempre escolhendo as vantagens financeiras em detrimento das relações amorosas sinceras. Adelina, por isso, decide se encerrar num convento, deixando sua fortuna para o marido e a amante.

Essa mesma dinâmica também se repete no folhetim “A desgraça da riqueza”, publicado no Rio de Janeiro, no jornal *O Futuro*, em 1863, quando a personagem Mariana, órfã de pai e mãe, criada pela tia, que trabalhava numa modista muito famosa do Porto, Mme. Guichard, acaba por ganhar um prêmio de loteria que faz com que ela abandone a casa da tia, escolha o marido com quem quer se casar, D. Antão de Castro e Melo, um fidalgo sem recursos financeiros, descrito com porte elegante e educado. Com o passar dos anos, Mariana entende a problemática do casamento de conveniência e percebe o erro nesse enlace matrimonial, e por isso mesmo se censura arrependida de sua atividade. Mariana sugere a Dom Antão a separação amigável, pelo que é repreendido pelo marido que afirma que devem viver de aparências como casados, dentro daquilo que se entende por “honradez social”. A personagem protagonista entende a sinceridade do seu amor e a falsidade na entrega de D. Antão, por isso chega à conclusão que “que fundo de falsidade, e perfidia ha sempre no coração do homem!” (Plácido 1863: 378). Desse modo, os homens e a sociedade possuem os mesmos níveis de semelhança, por isso que na “VII” parte das suas “Meditações”, contida em *Luz coada por ferros*, a autora afirma:

E o homem... é sem piedade! Acusa a mulher quando a vê cair, e não se lembra que ele é um tigre de ferocidade, depois de ter sido um anjo! Tão orgulhoso como Lúcifer, baixando da glória do paraíso aos antros escuros do inferno, ufana-se da sua obra execranda, ri de si próprio quando se vê nessa época passada em que punha a mão no seio e o sentia arfar num júbilo casto e inocente. Escarnece o que houve de bom em si, e vitupera a vítima. Amaldiçoa-a, infama-a, e é assim que a impele, e engolfa, nesse sorvedoiro formidável onde parece que não chega o mesmo poder de Deus!

Quando se toca semelhante disposição d’alma, esmorece-se a meio caminho da vida; odeia-se a existência, e a morte nos aparece como único e aprazível refúgio.

A sociedade é tão irônica, tão impiedosa e vingativa, que eu mesmo, quando a defino, tenho medo que caia sobre mim um anátema não menos implacável e amargo que o meu cálix de peçonha. Afronta sem generosidade os pesares dos desgraçados com o ruído dos seus festins; calca aos pés os oprimidos, e eleva altares às grandezas da terra por mais conspurcadas que estejam. (Plácido 1995: 68)

Essa sociedade burguesa, produz, segundo as narrativas placidianas, um roll de mulheres infelizes (e órfãs) pelo envolvimento com homens com caráter dúbio. Por exemplo, encontramos a personagem Paula,<sup>2</sup> que ainda criança é entregue, por sua

mãe à beira da morte, Maria, a uma senhora solteira, abastada e de prestígio social, D. Cândida de Melo. Na fase adulta, Paula começa a chamar a atenção de vários homens, dentre eles Manuel da Cunha, simpático, com um encanto irresistível, astuto, o que já desperta na narradora um sentimento de preocupação e defesa devido à ingenuidade de Paula diante deste homem: “Quem não se enganaria com o ar melancólico do gentil moço?” (Plácido 1995: 119), justificando o poder de sedução e a subsequente entrega de Paula a esse grande amor. Manuel da Cunha seduz Paula, mantém relação com uma prima da infância, Adelaide, que engravida dele e abandona a criança na porta da casa de Paula. A peripécia do conto acontece quando Adelaide resolve ir ao embate de Paula requerendo o marido e o filho que estavam em sua casa, o que fez Manuel da Cunha escolher a prima em detrimento da senhora rica. Assim, nesse embate, a personagem Paula acaba assassinando a rival e enlouquecendo. Manuel se arrepende do envolvimento e fim trágico com essas duas mulheres, mas a narradora não deixa de lhe culpabilizar pela morte de Adelaide e a loucura de Paula numa estreita relação de sororidade: “A infidelidade masculina é referida nessa narrativa com crueldade e será, como diz a narradora, julgada além-túmulo, visto que, no mundo dos vivos, as leis (e a sociedade) não culpabilizam os homens pela sedução e ruína das mulheres” (Silva 2019: 191).

Notamos nas narrativas de Plácido que com frequência as ações, as falas e as características das personagens masculinas são descritas com menos acuidade e detalhe em relação às personagens femininas, mas as consequências na vida dessas mulheres, muitas vezes malogradas, são devido a ações dos homens. Outro fator importante, já observado por Cláudia Pazos Alonso, é que “Ana Plácido mostra repetidamente a vulnerabilidade de mulheres inocentes perante sedutores experientes” (Alonso 2014: 47).

Há também mulheres órfãs que são obrigadas a se casarem com homens mais velhos por imposição do pai, como acontece em *Regina e Herança de Lágrimas*. Por exemplo, em *Herança de Lágrimas* encontramos duas personagens femininas principais – a mãe, Branca, e a filha, Diana – que encaram temas como os dos casamentos malfadados. Diana é casada com Álvaro, que tem uma amante e foi o preferido do seu pai. Por viver um casamento infeliz, a protagonista acaba se envolvendo afetivamente com Nuno, descrito como belo, impulsivo e melancólico. Após saber do fim trágico de sua mãe, que preferiu trair o marido, Jorge, indicado por seu pai, e viveu uma paixão por Rodrigo. Diana acaba por viver um dilema e compartilha as suas agruras com a sua amiga Henriqueta, que vive um casamento feliz: viver um amor romântico com Nuno ou

continuar casada e infeliz com um homem que lhe traiu durante anos. Assim,

a Herança – ou melhor, o dilema encarado pelas mulheres protagonistas de duas gerações que vivem sob a acusação do adultério – reforça as obrigações e promessas a contra vontade e se alicerça, como bem explica o narrador, através da memória, cujos fatos passados ajudam a repensar a estória e linhagem dessas mulheres (mãe e filha) que desafiaram em épocas diferentes o modelo social masculino. (Silva 2021: 132)

Desse modo, fica intrínseco, nessas narrativas, que o desejo dos homens (pai, marido ou amante) deve prevalecer, se não as mulheres acabam por pagar juridicamente e moralmente um preço social ligado a exclusão e a solidão – e no caso de Diana, mãe de Branca, sem a proteção masculina, chega a óbito.<sup>3</sup>

Essa mesma dinâmica, de um pai que obriga a filha a se casar com homem mais velho, devido ao seu capital financeiro ou capital social advindo do nome de família, está presente na narrativa “Regina”, publicada em 1865 n’O *Civilizador*, originalmente assinada pelo pseudônimo de Plácido, Gastão Vidal de Negreiros. Anselmo da Costa e sua esposa, D. Antónia, representam o típico casal de lar burguês, no qual o desejo do marido deve prevalecer sobre os da sua esposa e de suas duas filhas, Regina, a primogênita de 17 anos e a mais nova, Eugénia, de 15 anos. Eugenia era cortejada por Rafael, amigo de Salvador que se enamorara por Regina. O que as filhas do senhor Anselmo da Costa não sabiam é que seu pai teria pretensão de casá-las com um visconde, homem mais velho, de posses financeiras; e também com um rico proprietário burguês viúvo, rico “brasileiro”,<sup>4</sup> homens esses descritos com aspectos horrendos.

Mesmo assim, Regina acaba por ceder às pressões do pai, devido a sua personalidade e estilo de vida obedientes, e se casa com o visconde, alertando a irmã para que não aceite a união com o rico brasileiro imposto pelo pai. Eugénia, seguindo os conselhos da irmã que vive infeliz, não aceita tal relação e acaba por desfalecer aos poucos de tuberculose. Essas relações entre homens ricos com mulheres mais jovens acontecem no século XIX com reais intenções devido a uma lei, segundo nos explica Maria Eduarda Borges dos Santos:

O que nas suas narrativas está em causa é o próprio estatuto do homem e da mulher no casamento, uma vez que, como se tem vindo a concluir, o casamento se faz por razões económicas. A lei dos morgadios, que só viria a ser abolida a 19 de maio de 1863,

fomentava tais casamentos, planeados pelos pais e destinados a aumentar a propriedade e, sobretudo, a conservá-la na mesma família ao longo dos tempos. Segundo esta perspectiva, a liberdade dos jovens é posta em causa, na medida em que devem desposar alguém que não faça perigar a posse de bens materiais. (...). O regime jurídico dos morgados, ao consolidar a lei do pai, privilegiava mais amplamente a 'lei da família', isto é, da autoridade e dos interesses materiais, que a Igreja, através do casamento, abençoava. (Santos 2011: 114)

Por isso, os casais separados pela severidade e domínio paternal tentam sucumbir ou resistir a essa imposição, clamando a morte, no caso de Eugénia.

É necessário também aludirmos à narrativa que contrapõe um homem casado com uma esposa que não consegue gerar um filho e acaba assediando a jovem empregada órfã de sua propriedade. Refiro-me ao triângulo amoroso entre Manuel, Joana e Luísa do conto "Impressões indeléveis", de *Luz coada por ferros*. Luísa era uma órfã que trabalhava desde tenra idade na propriedade do pai de Manuel, que estava prometido em casamento a uma jovem rica, Joana. Contudo, o casamento, após certo período, começa a deteriorar-se, e Manuel vai buscar na jovem Luísa, quando fez 18 anos, os prazeres carnavais que a esposa já não lhe oferecia. Luísa, inicialmente irritada, foge e recusa as investidas amorosas de Manuel, o que desperta nele ainda mais desejo de possuí-la. Passados alguns meses, Luísa acaba por ceder ao assédio de Manuel e mantém com ele uma relação extraconjugal, tendo filhos com o seu patrão. Com a descoberta, Joana exige que Luísa seja despedida e despejada da propriedade do casal e acaba adoecendo com essa situação. Ao ver a esposa convalescida, Manuel "ouve o brado da consciencia a pungrir-lhe, quando lhe dão como infallível a perda da que por tantos annos fizera a sua ventura. Sente-se opprimido contemplando os estragos da paixão que elle despresara sem dó" (Plácido 1995: 183).

É nesse momento que a narrativa refere a figura do padre António que vai aconselhar Joana:

Combate esse orgulho de mulher, com a resignação de christã. Sê mansa, e humilda-te a teu marido. A provação a que Deus te sujeita é dura e espinhosa, filha; mas secundará em gloria para a tua alma n'essa outra vida, que é eterna. Perdôa à peccadora, para que Jesus Christo, que deu o exemplo, perdoando à Samaritana, olhe misericordioso as tuas culpas, e te dê entrada no reino dos justos e dos infelizes. (Plácido 1995: 184)

Como já discutimos na obra *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*,

O padre, que representa a figura patriarcal da religião e serve como a representação microssocial do estado nessas pequenas regiões afastadas do país, não condena a atividade promíscua do marido que seduz uma órfã jovem, pobre e empregada da família. Quem comete o “pecado” e deve ser perdoada pelos seus atos é justamente a jovem, Luísa, a amante, que estava numa escala social vulnerável. Ou seja, a figura do Padre incita então à culpabilidade da mulher induzindo Joana a crer na “rivalidade feminina”, mas, ao mesmo tempo, apaziguando-a quando solicita o perdão da esposa, visto essa ter expulsado Luísa de casa. Ou seja, a própria estrutura social (patriarcal por natureza) ajuda a fomentar essa rivalidade entre as mulheres, mesmo quando elas são justamente usadas pelo sistema social e sexual de poder que privilegia os homens. Joana é mal-vista porque não pode gerar filhos, Luísa é assediada pelo seu patrão e, sem nenhum tipo de familiar que a ampare, acaba cedendo às investidas de sedução (isto é, assédio) deste homem, que mantém com essas duas mulheres uma relação de bigamia. Daí um outro tipo de denúncia em relação às problemáticas femininas que a obra ficcional de Ana Plácido vem ajudar suas leitoras a refletir. (Silva 2022: 113–114)

A personagem Joana, contudo, não deixa de lembrar que mesmo convalescida o cônjuge acaba mantendo uma vida dupla: “Manuel esquece n’aquella casa os deveres de marido e a sua mesma subsistencia. O tempo n’estes dois annos tem corrido escasso, e elle não se lembra d’isso, nem que tem duas casas a gastar, sem que elle dê uma hora ao trabalho!” (Plácido 1995: 188). Com a crise no casamento, Joana acaba por se desfazer do seu patrimônio com os gastos do marido, como também passa a ser rejeitada por ele. Lembremo-nos também que as leis na altura não favoreciam nem a integridade financeira das mulheres: “a mulher traída não tinha direitos perante a lei, a menos que o adultério ocorra em sua própria casa” (Alonso 2014: 46). Por fim, após a expulsão de Luísa, Joana vai ao encontro da jovem que morre junto com os filhos e acaba por amparar o marido que sofre pela amante e filhos falecidos.

Se formos observar o modelo de masculinidade através das ações e como essas personagens homens tratam as mulheres, podemos chegar a alguns padrões. Por exemplo, encontramos primeiramente a figura de proteção do pai e a sua vontade como valor inquestionável pelas filhas, tanto que no romance *Herança de Lágrimas*, quanto na narrativa *Regina*, as filhas se casam a contragosto só para satisfazer a

vontade masculina e acabam por viver relações infelizes. Há também homens com caráter dúbios que querem ou apenas o prazer sexual e viver relações de bigamia como Manuel da Cunha, do conto “O Amor!”, ou a personagem Manuel do conto “Impressões indeléveis”. Outras personagens homens são descritas pela ganância de possuir a fortuna de suas conquistas; refiro-me a Luís da narrativa “Adelina”, e a D. Antão de Castro e Melo, de “A desgraça da riqueza”. Alguns desses burgueses, que adquiriram fortuna repentinamente, veem em meninas jovens e de famílias de reconhecida reputação social modelos perfeitos de esposas, como no caso do brasileiro e do visconde na narrativa “Regina”. O adultério feminino é reprimido e condenável por manchar a honra masculina, mesmo havendo legislação vigente para punir os homens, que quase nunca eram condenados, e por isso as relações adulterinas masculinas são, de certa forma, aceitáveis socialmente, mas as femininas, como as da mãe de Diana, acabam por pagar um preço social que leva a morte em tenra idade. Ou seja: as amantes e adúlteras não têm espaço social e acabam por falecer nos finais das narrativas. As personagens masculinas jovens são excessivamente sedutoras, belas e elegantes, mas na maioria das vezes descritas como desleais e com sentimentos e ações egoístas, como, por exemplo, Rodrigo, o amante de Dona Branca, a mãe de Diana e Luís de “Adelina”. As personagens masculinas mais velhas são geralmente ricas e descritas pelas suas feiuras.

### **Algumas conclusões**

A nossa intenção foi tentar revelar, de maneira breve, a masculinidade como uma norma, conduta que se constrói na relação entre homens e mulheres, ficando padrões de gênero na obra placidiana, inserindo assim características de “condutas naturais” que se esperam de homem honrado, no século XIX. Assim, a estrutura social consiste em estabelecer o modelo de masculinidade e feminilidade aceites em oitocentos, configurando hábitos, ou seja, práticas de gênero e que Ana Plácido vê como desvantagens, como a mesma relata na “III” parte de suas “Meditações”:

A sociedade, cadáver pútrido coberto de sedas e de arminhos, nauseia o justo quando a não vê debaixo do prestígio maravilhoso que lhe dá. A um aceno do Criador, o mundo saiu do caos, mas tu a ti própria te criaste, para flagelação permitida, por aquele que mostra aos aflitos o céu, depois do lenho afrontoso e da montanha íngreme a que tem de subir. (Plácido 1995: 67)

E a obra de Ana Plácido é um caso flagrante desses modelos que são questionados nas narrativas, revelando nesse jogo de poder onde impera o desejo masculino. Dessa forma, a masculinidade é representada, sobretudo, pela autoridade e pelo poder dos homens, dos valores que consolidam a sua dominação e as mulheres devem fazer parte desse jogo como meras coadjuvantes, obedecendo-os sem questionar, validando assim os estereótipos masculino através da sua “feminilidade”. E no caso das órfãs desprotegidas, que são enganadas, as narrativas placidianas demonstram como essa autoridade masculina pode levar a derrocada das mulheres, e como esse sistema patriarcal as deixa desprotegidas, por isso deveriam ter uma outra figura masculina, além do pai, para protegê-las, porque nessa estrutura só um homem pode questionar e reprimir o outro. Se por um lado, as personagens femininas revelam complexidade psicológica e uma focalização da narradora sobre sua trajetória, por outro, as personagens masculinas, por vezes, aparecem como, bem apontou Maria Luísa Taborda Santiago, “figura algo tipificada, sem profundidade psicológica” (Santiago 2013: 110).

Ou seja, nas entrelinhas dessas narrativas placidianas encontramos uma sociedade hostil que reproduz uma série de violências contra as mulheres devido a dois objetivos principais das personagens masculinas: a busca pelo poder ou pelo prazer. Se formos analisar todas as narrativas de Ana Plácido, praticamente quase todas as personagens homens possuem ou tiveram amantes, revelando a naturalidade com que elas encaram a relação extraconjugal. Encontramos apenas uma única personagem feminina (secundária, por acaso) que parece realmente feliz: é a amiga de Diana, de *Herança de Lágrimas*, Henriqueta, que lhe confessa, em cartas trocadas, a rotina feliz e estável do seu casamento, fato possível porque encontrou no seu marido um grande amor recíproco.

Como referem os organizadores da *História da Virilidade*, em especial Alain Corbin (2013b: 33-34), a noção de virilidade estava fincada mesmo antes do século XVIII e isso se acentua no século XIX com a ascensão da família burguesa ao poder, através de um conjunto de representações, de valores, de norma, de rituais e de afetos com conduzem a necessidades de afirmação enquanto homem e a sua masculinidade, fatores esses reproduzidos nessas narrativas de Ana Plácido que servem como uma espécie de denúncia da infelicidade femininas atreladas às decisões masculinas. Por isso que algumas personagens acabam por falecer no final das narrativas: elas não se enquadram no modelo social, apesar de revelar que as grandes vítimas foram essas mulheres e como, mesmo assim, a sociedade recompensa os homens. Dessa forma, nada mais natural que esteja intrínseco na voz das narradoras que a condenação dessas personagens

masculinas seja por intervenção divina, pois a social, em Oitocentos, estava distante de acontecer devido a disparidade no tratamento dos gêneros. Em suma, a masculinidade, nas narrativas de Plácido, é representada por ser antagônica à feminilidade e reproduz posturas machistas vistas como corretas nas relações sociais. É exatamente contra esse sistema que a literatura da autora se mostra contrária.

## NOTAS

\* Fabio Mario da Silva é Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRPE e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. É pós-doutor em Literatura Portuguesa (2016) pela Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP e em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa (2020). Também é pesquisador do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) e do CEC (Centro de Estudos Clássicos), ambos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Integra ainda a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) da Universidade Federal de Sergipe. É membro associado do CRIMIC- Sorbonne Université e colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto.

<sup>1</sup> Por isso Carlota Pedro refere o poder da situação familiar: “A situação familiar e pessoal da mulher oitocentista seria o espelho da própria desigualdade de direitos e obrigações entre homens e mulheres, assim como o reflexo da parcialidade política e legislativa que ofuscava a condição feminina. A legislação instituiu a noção de família patriarcal, ou seja, o chefe de família detinha o poder absoluto que exercia sobre a esposa e os filhos. A mulher dever-se-ia associar humildemente ao poder paternal, e dessa forma participar de forma moderada com as suas opiniões em assuntos respeitantes aos interesses dos filhos. Mas, na verdade, prevalecia a decisão paterna, e a mãe só assumia essa responsabilidade na ausência ou impedimento do chefe de família (Pedro 2006: 72).

<sup>2</sup> Esse conto se intitula “O Amor!...” e foi publicado em *Luz coada por ferros* (1863).

<sup>3</sup> Por isso, Maria Eduarda Borges dos Santos afirma que “espiritualização e poetização romântica do amor, por um lado, e ambição de riqueza e de defesa da propriedade, por outro, são apresentadas como duas faces da mesma realidade. A mulher que acredita no amor puro deve ser instruída (...) sobre os interesses em jogo e sobre a opressão que a espera, para que se defenda da divinização que a desumaniza e da ambição masculina de riqueza que a degrada. A imoralidade, umas vezes aparente, outras real, de certos comportamentos femininos, atenua-se se interpretada como estratégia de resposta a situações opressivas (Santos 2011: 113-114).

<sup>4</sup> São os chamados portugueses de “torna-viagem”, muito em voga na literatura romântica: homens que faziam fortuna no Brasil e retornavam a Portugal. Estes tipos são presença muito frequente nos textos de Camilo Castelo Branco, figuras que Camilo nutria uma certa aversão. Lembremo-nos que o marido de Ana Plácido, Manuel Pinheiro Alves era um desses “brasileiros”, por quem também a autora nutria certo desprezo.

## Bibliografia

- Alonso, Cláudia Pazos (2014), “A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo, in Sérgio Guimarães Sousa (org.), *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, Casa Camilo/Centro de Estudos Camilianos, Vila Nova de Famalicão, 39–64.
- Connell, R. W. (1997), “La organización social de la masculinidade”, in Teresa Valdés/ José Olavarria (eds.), *Masculinidad/es. Poder y Crisis*, Santiago, Isis Internacional, 31–48.
- Corbin, Alain (2013a), “Introdução”, in Alan Corbin/ Jean-Jacques Courtine/ Georges Vigarello (edit.). *História da Virilidade. O triunfo da virilidade. O século XIX*, Vol. II, Trad. João Batista Kreuch e Noéli Sobrinho, Petrópolis, Editora Vozes, 7–12.
- Corbin, Alain (2013b), “A virilidade reconsiderada sob o prisma do naturalismo”, in Alan Corbin/ Jean-Jacques Courtine/ Georges Vigarello (edit.). *História da Virilidade. O triunfo da virilidade. O século XIX*, Vol. II, Trad. João Batista Kreuch e Noéli Sobrinho, Petrópolis, Editora Vozes, 13–34.
- Guillet, François (2013), “O duelo e a defesa da honra viril”, in Alan Corbin/ Jean-Jacques Courtine/ Georges Vigarello (edit.). *História da Virilidade. O triunfo da virilidade. O século XIX*, Vol. II, trad. João Batista Kreuch e Noéli Sobrinho, Petrópolis, Editora Vozes, 97–152.
- Kehl, Maria Rita (2008), *Deslocamentos do feminino*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Imago, 2008.
- Lerner, Gerda (2019), *A criação do patriarcado. História da opressão das mulheres pelos homens*, prefácio de Lola Aronovich, trad. de Luiza Sellera, São Paulo, Cultrix.
- Marqués, Josep-Vicent (1997), “Varón y patriarcado” in Teresa Valdés/ José Olavarria (eds.), *Masculinidad/es. Poder y Crisis*, Santiago, Isis Internacional, 17–30.
- Negreiros, Gastão de Vidal [Plácido, Ana] (1868a), “Regina – romance original – Prefácio”. In *Gazeta Literário do Porto*. N.º 1, ano 1. Porto, 6 de janeiro, pp. 6–7.
- (1868b), “Regina – romance original I”. In *Gazeta Literário do Porto*. N.º 2, ano 1. Porto, pp. 15–16.
- (1868c), “Regina – romance original – II scenas de familia”. In *Gazeta Literário do Porto*, Porto. N.º 3. Ano 1. Porto, 6 de janeiro, p. 27–28.
- (1868d), “Regina – romance original – III revelações”, in *Gazeta Literário do Porto*, Porto.
- Pedro, Carlota Maria Conceição Aires (2006), *Educação feminina no século XIX em Portugal: em busca de uma consciência*, dissertação de mestrado em educação, Lisboa, Universidade de Lisboa.

- Plácido, Ana (1883a), “A desgraça da riqueza”, in *O Futuro*, Rio de Janeiro, Tipografia do Correio Mercantil, 15 de fevereiro, 360–365.
- (1883b), “Continuação – A desgraça da riqueza”, in *O Futuro*, Rio de Janeiro, Tipografia do Correio Mercantil, 1 de março, 373–382.
- (1995), *Luz coada por ferros*, edição fac-similada no âmbito das comemorações do 1.º Centenário da morte de D. Ana Augusta Plácido, Vila Nova de Famalicão, Lelo & Irmão Editores & Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão.
- (2009), *Herança de Lágrimas*, prefácio Inês Pedrosa, Lisboa, Sibila Publicações.
- Santiago, Maria Luísa Taborda (2023), “Ana Plácido na imprensa periódica do século XIX: a colaboração no jornal *O Nacional* e *Na Gazeta Literária do Porto*”, in Maria Cristina Carrington/ Maria Teresa Cortez/ Paulo Alexandre Pereira, *Literatura em companhia: ensaios de literatura comparada*, Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 99–113, disponível em <https://ria.ua.pt/handle/10773/39427>, acesso em 7 de janeiro de 2023.
- Santos, Maria Eduarda Borges dos (2011), *Da Identidade Feminina na Ficção Portuguesa de Oitocentos: voz(es) de mulher, perspectiva (s) de autor*. Tese de doutoramento. Salamanca, Universidade de Salamanca.
- Silva, Fabio Mario da (2019), “As amarguras amorosas. Um leitora da narrativa ‘O Amor!...’, de Ana Plácido”, *Interfacis*. Vol. 5, N.º 2, Belo Horizonte FACISA, disponível em <http://facisaead.com.br/ojs/index.php/interfacis/article/view/191/184>, acesso em 7 de janeiro de 2023.
- (2020a), “Os dilemas femininos no romance *Herança de Lágrimas*, de Ana Plácido”, *E-Letras com Vida*. N.º 5, Lisboa, CLEPUL, disponível em < <http://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/133/113>>, acesso em 7 de janeiro de 2023.
- (2020b), “Notas de investigação sobre Autora e Regina, textos incompletos de Ana Plácido”, *Revista Metamorfoses*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 16, 184–193.
- (2020c), “Conselhos de mãe para filha. Uma análise do folhetim ‘A desgraça da riqueza’, de Ana Plácido”. *Iberic@l, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, Paris, Sorbonne, 117– 124, disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2021/05/Iberic@lno17-printe>
- (2023), *Ana Plácido e as Representações do Feminino no Século XIX*, pref. Cláudia Pazos Alonso, Uberlândia, Tavares & Tavares.



# Ser ou não ser: a questão de Plácido

**Margarida Simões\***

Universidade de Coimbra

A primeira obra literária de Ana Plácido, *Luz coada por ferros* (1863), aborda um tema do qual pouco se falava no jornalismo, mas que a literatura do século XIX acolheu com alguma naturalidade – o suicídio. Esse tópico, que remete para a questão essencial do “ser ou não ser”, foi evidenciado com grande variedade de perspetivas no tempo de Shakespeare: de acordo com Bernard Pulin, o teatro inglês, entre os anos 1580 e 1620, em cem peças, colocou “em cena mais de duzentos suicídios” (apud Minois 1999: 98).

Nos finais do século XVIII é Johann Wolfgang Goethe, celebrizado pelo romance epistolar *Werther* (1774), que coloca a temática de novo na ordem do dia, ao dar a conhecer uma história de amor não consumado, de inspiração autobiográfica,<sup>1</sup> que termina com o suicídio do protagonista, Werther. A emocionalidade que lhe imprime, aliada a “tão pungentes e fatais sofrimentos” (Martini 1971: 146), faz com que o século XIX a acolha como uma obra magistral. *Werther* conta a história de um jovem que se apaixona por Carlota. Perante a recusa da jovem em institucionalizar a relação, Werther decide pôr termo à sua própria vida, mas não sem antes lhe confidenciar, por escrito, os seus últimos pensamentos: “neste mundo é um pecado eu amar-te (...). Sofro o castigo. (...) Vou primeiro do que tu (...) [e] hei-de agarrar-te, e ficar junto de ti na presença do Infinito” (Goethe 2009: 176).

Como foi já notado por Fabio Mario da Silva (2020: 76-77), a receção de Goethe não podia passar despercebida a Ana Plácido, como o não foi a Camilo e a outros grandes escritores do século XIX português, tanto mais que na sua obra o amor é o grande tema. *Luz coada por ferros* foi publicada em 1863, é o primeiro livro da autora, e foi redigido

essencialmente em contexto de prisão. Em termos estruturais e estilísticos, trata-se de uma obra ultrarromântica, composta por cinco contos e textos variados, dos quais se destacam as “Meditações”. Todas as histórias são trágicas e versam sobre amor; no entanto, a morte voluntária surge associada a um só texto, o derradeiro, intitulado “Às portas da eternidade”. É precisamente a localização deste texto que torna o desenlace especialmente expressivo, dado que coincide, em simultâneo, com o final da obra. Assim sendo, estamos na presença de um duplo final: o do texto e o da obra. O que nos faz levantar algumas questões, tais como: porquê o suicídio como final? O que significa? E a que público ou públicos se destina a mensagem?

“Às portas da eternidade” conta o final da história de uma “mulher” sem nome, “vestida de preto”, envelhecida (Plácido 1995: 191-192), que decide morrer por não suportar amar uma pessoa que a faz sofrer desmesuradamente. Segundo a própria:

Morro, porque não posso vencer-me; morro, porque é preciso levantar uma barreira de gelo entre uma imagem adorada, e o meu malfadado coração. Sempre a amar aquele homem, sempre! A cada novo insulto, a cada blasfémia que lhe sai dos lábios mascarada debaixo da excessiva e irónica polidez; esta cabeça que tão ufana de si se levantou outrora, curva-se submissa como o animal humilde afagando a mão que o castiga. (*idem*: 195)

É através de um discurso confessionalista que se descreve a luta interior entre a emoção e a razão. E é a emoção que domina, ao bom estilo romântico, assente na naturalidade do *cliché*. O amor é visto como um “castigo”, uma “maldição”, e surge como um sinal do tempo, com um cunho metafísico associado à religião católica e à tradição.

À semelhança de Werther, a protagonista deixa duas cartas de despedida, a primeira para um amigo e a segunda para a pessoa amada. Nesta última missiva anuncia a sua morte e discorre sobre a relação amorosa. Na sua opinião deu muito, esperou muito e pouco recebeu (*idem*: 199). A mesma carta faz alusão ao dia “27 de setembro” e a um “vestido de cetim verde” (*idem*: 201). Recorde-se que Ana Plácido nasceu a 27 de setembro e que, em 1858, Camilo lhe ofereceu um vestido de cetim verde, como o confirma a correspondência trocada entre o escritor e Barbosa e Silva, a 27 de setembro desse mesmo ano (Cabral 1984: 52-53). Esta informação, ao fazer a ponte entre o espaço intra e extraliterário, pode sugerir uma leitura biografista: 1) o texto teria Camilo Castelo Branco como destinatário, visto que a alusão ao vestido verde diz respeito a um

facto biográfico; 2) assim sendo, Cristiano poderia personificar o escritor, enquanto a “mulher” envelhecida representaria Ana Plácido.<sup>2</sup> Tal pormenor aproximaria *Luz coada por ferros* ainda mais de *Werther*, considerada a sua dimensão autobiográfica.

Finda a carta, a protagonista pega num punhal e, tal como Julieta, de Shakespeare, crava-o no peito e morre. Um curto epílogo do texto dá-nos conta do efeito simbólico desse gesto da personagem: são dois os corpos “embuçados em mantos escuros” que seguem para o Alto de São João, em Lisboa (Plácido 1995: 202). O que significa que Cristiano, à imagem de Romeu, preferiu perder a vida a viver sem a sua amada – prova máxima do amor romântico. De facto, em Ana Plácido, a morte voluntária é uma prova de amor. Todavia, o que significa o anonimato da protagonista que se mantém ao longo de todo o texto?

Ao abordar a questão do suicídio, Ana Plácido acaba por adotar uma postura provocatória e por revelar uma certa rebeldia para com a doutrina tradicional da Igreja. De acordo com o quinto mandamento (“Não matarás”), o catecismo católico condena que se tire a vida a alguém e, talvez mais ainda, que se atente contra a própria vida. Há manifestamente um choque de mentalidades, entre uma visão tradicional e transcendente do mundo, e uma maneira de pensar mais laica, associada a novas formas de estar. O amor é tido como um castigo, uma fatalidade, sublinhando-se a ideia de que se trata de uma força contra a qual não é possível lutar e vencer: um “castigo de que eu não posso dessoldar-me” (*idem*: 195).

Este final tem igualmente um insuspeitado sabor a vingança. Na carta que dirige a Cristiano, por diversas vezes, a protagonista recorre a palavras contundentes, prevê por exemplo que a velhice dele seja “triste e isolada” (*idem*: 200–201), à semelhança de um mau presságio. E anuncia pôr termo à relação: “Tanto esperei d’esta paixão infeliz, e tão pouco lhe mereci! A ti dei-te tudo (...). Não te ver mais! É preciso” (*idem*: 199–201). Há violência nestas palavras, que surgem aqui como uma resposta à insatisfação sentida, por conta do abismo entre aquilo que eram as expectativas da protagonista e o que de facto ela conquistou. Situação semelhante é a que se imagina para Cristiano, que, nesta análise, procuramos aproximar de Camilo. Neste sentido, poderíamos entender que a morte da protagonista seria análoga à prisão de Ana Plácido, meses antes de Camilo se ter entregue. *Luz coada por ferros* poderia levar o escritor a confrontar-se simbolicamente com uma situação em que a prisão da mulher adúltera simboliza a sua morte social.<sup>3</sup> Nessa medida, da parte de Plácido, poderia existir também uma provocação que pretendia levar a uma reação, ou então ser apenas uma forma de catarse literária.

Neste ponto não nos podemos esquecer de que estamos a falar de uma obra que elege a mulher como protagonista e que conta a sua história igualmente pela voz de uma mulher – o que não era aceite à época. Na verdade, aquilo que a sociedade defendia, através da ordem estabelecida, era que a mulher se limitasse ao espaço da casa, ao marido e aos filhos, sendo-lhe vedado o acesso ao espaço público e ao trabalho.<sup>4</sup> Há, portanto, no suicídio feminino, um duplo ato implícito de rebeldia para com a sociedade em que se nasceu e cresceu. Neste caso, é a “mulher” que decide o que fazer com a sua vida, mesmo que isso implique abdicar dela.

Curiosamente, de acordo com Georges Minois, a criminalização do suicídio no século XVII é uma forma de responder a algo sentido como uma ameaça à organização social: “Para as autoridades, para os ‘responsáveis’ civis e religiosos, esta questão revela-se já por si um crime e um sacrilégio que põe em perigo a existência das próprias sociedades humanas e da criação” (Minois 1999: 95). Segundo este autor, atentar contra a própria vida poderia também ser interpretado como “um fenómeno ‘de classe’” (*idem*: 340). Enquanto nas classes altas o suicídio era justificado em função de causas nobres como “honra, dívidas, amor”, entre o povo a sua motivação mais comum era pôr fim ao sofrimento “físico, moral e sentimental” (*ibidem*). A nobreza recorria frequentemente a armas brancas, como a pistola ou punhal, e o povo optava pelo enforcamento. Em relação aos primeiros, há uma avaliação heroica; no segundo caso, o suicídio é entendido como fraqueza, ausência de força física, moral ou psicológica.

Em “Às portas da eternidade”, temos um mundo algo diferente e já híbrido. Por um lado, há o recurso a uma arma branca, própria das classes altas, e, por outro, fica claro que o principal objetivo é pôr termo a uma dor, de tal modo intensa que põe em causa a força vital da protagonista. Esse hibridismo anímico ganha a forma de uma luta interior, entre a vida e a morte, entre agir e desistir, que fica impressa na epístola deixada ao amigo, onde revela que “[h]á quatro anos que sonho com o suicídio (...). Que viver era este meu? Que esperanças o adoçavam, que futuro me entreluzia?... Por toda a parte a escuridão cerrada, horrores, e maldições!...” (Plácido 1995: 194).

Também William Shakespeare, em *Hamlet*, retratou este dilema entre o agir e o desistir, entre o sonho e o nada:

To be, or not to be – that is the question;  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune

Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them? To die, to sleep –  
No more – and by a sleep to say we end  
The heartache and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to. 'Tis a consummation  
Devoutly to be wished. To die, to sleep –  
To sleep – perchance to dream. Ay, there's the rub.  
(Shakespeare III.1.56-65)

No caso de Werther e da protagonista de Plácido, não parece desajustada a remissão pontual para a esperança na vida depois da morte. Werther faz a distinção entre o amor neste e no outro mundo, onde espera voltar a reunir-se com Carlota. Atentemos de novo nas suas palavras: “neste mundo é um pecado eu amar-te (...). Sofro o castigo. (...) Vou primeiro do que tu (...) [e] hei-de agarrar-te, e ficar junto de ti na presença do infinito” (Goethe 2009: 176). Quanto à protagonista de Plácido, aquilo que almeja é que Deus lhe perdoe o suicídio e a receba: “O Senhor me leve em conta as agonias deste passo para me remir do crime” (Plácido 1995: 199). Para a personagem, o suicídio é visto como um sacrifício, ainda que ela esteja ciente de que se trata de um crime.

Em ambos os casos, de acordo com a definição de Anne Souriau, estaríamos em plena catástese, mas já na iminência da catástrofe, ou seja, na fase imediatamente anterior ao desfecho, caracterizada por conter uma ação só “provisoriamente imobilizada” (Souriau 2018: 333). Trata-se de um período de crise e de grande tensão em que a personagem se vê confrontada com um obstáculo “insuportável, que não pode durar” (idem: 333), mas do qual “não se sabe como sair” (idem: 339).

A catástrofe surge como solução – um “acontecimento violento, súbito e que causa avultados danos” (*ibidem*), mas que, todavia, é um “fim que é um recomeço” (idem: 338), pois é através desta “fase dinâmica”, que se faz a passagem da crise para a “estabilidade” final (idem: 338).

Ana Plácido consegue assim um duplo efeito. Em primeiro lugar, reforça a unidade da obra: o amor trágico é, sem dúvida, o grande tema. Em segundo lugar, e por se tratar da última história do livro, “Às portas da eternidade”, deixa gravado no leitor uma impressão indelével. Ao apresentar a última protagonista de *Luz coada por ferros* a atentar contra a própria vida, leva-o igualmente a compreender o suicídio como solução última, ainda que ilógica. Estamos, por isso, na presença de uma porta de saída elegante

ou de um final com chave de ouro. Talvez para Plácido a projeção no âmbito literário e imaginativo trouxesse já em si a tão desejada conciliação com a vida, mesmo que não perfeita.

## NOTAS

\* Margarida Simões é Mestre em Literatura de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e licenciada em Jornalismo pela Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. Atualmente é jornalista estagiária e crítica literária. Colabora com o jornal *Diário As Beiras* e integra, a tempo parcial, o projeto Livraria Experimental. Áreas de interesse: aspetos sociais da literatura feminina do século XIX, a literatura como construção social e a literatura experimental.

<sup>1</sup> Goethe, licenciado em Direito, em 1772, foi por sugestão de seu pai estagiar para o Tribunal Imperial de Wetzel, onde se apaixona por Charlotte Buff, noiva de Christian Kestner, o secretário de legação. A paixão tomou tais proporções que Goethe só se libertaria “do abalo sofrido” dois anos depois, quando redige *Werther* (Martini 1971: 145–146).

<sup>2</sup> Desenvolvemos este e outros aspetos com ligação direta ou indireta ao relacionamento de Ana Plácido com Camilo na dissertação de mestrado *O legado literário de Ana Plácido: Matriz autobiográfica e construção de sentido* (Simões 2021).

<sup>3</sup> O suicídio não seria uma solução pouco comum na vida de Ana Plácido. Não só Camilo se suicidaria muito mais tarde, a 1 de junho de 1890, quando percebeu que não voltaria a ver (Cabral 1988: 120), mas também vários outros escritores das suas relações diretas ou episódicas optaram por esta via, como Júlio César Machado ou Jorge Artur de Oliveira Pimentel (*idem*: 621).

<sup>4</sup> Como notam Irene Vaquinhas e Maria Alice Guimarães, “[d]e uma maneira geral, até meados do século XIX, as mulheres das classes médias e superiores pouco saíam de casa, excepto para irem à missa, fazerem visitas ou para passearem, em dias convencionados, nos jardins ou Passeios Públicos das respetivas localidades” (Vaquinhas e Guimarães 2011: 199). Só viúvas ou mulheres cujos maridos tivessem ficado incapacitados, pertencentes à classe média, é que podiam trabalhar (*idem*: 202). A este propósito, veja-se o capítulo II da nossa dissertação de mestrado, em que se analisa o contexto histórico, social e legal da mulher portuguesa no século XIX (Simões 2021: 13–20).

## Bibliografia

- Cabral, Alexandre (1984), *Correspondência de Camilo Castelo Branco: com os irmãos Barbosa e Silva e com Sebastião de Sousa*, vol. 2, 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre (1989), *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Caminho.
- Plácido, Ana Augusta (1995), *Luz coada por ferros: Escriptos originaes*, ed. fac-similada da 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Lello & Irmãos e CMVNF [1863].
- Goethe, Johann Wolfgang (2009), *Werther. Die Leiden des Jungen Werthers*. Trad. João Teodoro Monteiro. 18.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Guimarães Editores.
- Martini, Fritz (1971), *História Ilustrada das Grandes Literaturas: Literatura Alemã*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. vol. 7. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Minois, Georges (1999), *História do suicídio*. Trad. Serafim Ferreira. 1.<sup>a</sup> ed. Círculo de Leitores.
- Shakespeare, William (2005), *Hamlet*. Londres: Penguin [1623].
- Silva, Fabio Mario da (2020), “O suicídio enquanto topos romântico na narrativa ‘Às portas da eternidade’, de Ana Plácido”. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, 7, pp. 76-86.
- Simões, Margarida (2021), *O legado literário de Ana Plácido: Matriz autobiográfica e construção de sentido* (dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa), Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/96972>.
- Souriau, Étienne et alii (2018), *Vocabulaire de'esthétique*. 3.<sup>a</sup> ed. Paris: PUF.
- Vaquinhas, Irene & Guimarães, Maria Alice Pinto (2011), “Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona da casa”, in Mattoso, José (dir.), *História da vida privada em Portugal: A época contemporânea*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp. 194-220.



# Ana Plácido e a memória construída por duas biografias de Camilo Castelo Branco (de José Vieira de Castro e Alexandre Cabral)

**Maria Luísa Taborda Santiago\***

Universidade do Porto, ILCML

## **Introdução**

Para que possamos fazer um processo de leitura das obras de Ana Plácido, é necessário revisar as fontes, documentos e vestígios da sua bibliografia ativa e passiva. Isso apresenta grande dificuldade quando se trata de um estudo sobre uma autora do século XIX, já que sua presença é frequentemente ignorada ou apagada. De acordo com Irene Vaquinhas, é somente a partir dos anos 1970 em Portugal “que se começou a questionar o lugar das mulheres no processo histórico, obrigando a rever-se a sua ausência e a conferir-lhes uma visibilidade que lhes permitiu aceder ao estatuto de sujeito e à cena da história” (Vaquinhas 2019: 38). A única biografia sobre a autora foi publicada por Maria Amélia Campos, *Ana, a Lúcida biografia de Ana Plácido a mulher fatal de Camilo* (2004), existindo ainda uma biografia romanceada, *O Segredo de Ana Plácido* (1995), de Teresa Bernardino. Assim, as biografias de Camilo são um campo indireto de consulta fértil, a nosso ver. Em primeiro lugar, porque há muitas biografias sobre o escritor e em segundo porque, pelo que podemos perceber até hoje, todas referem

(direta ou indiretamente) Ana Plácido. Aqui interessa-nos verificar o que foi dito sobre Ana Plácido nestas biografias e questionar: como se conta essa história? E porquê? Nestas narrativas qual o espaço ocupado por Ana Plácido na vida de Camilo Castelo Branco e porquê? Assim, partiremos do princípio de que as biografias refletem um ponto de vista que se repercute na História da Literatura e que, portanto, nunca são neutras.

Camilo é um dos autores portugueses mais biografados. Em minha pesquisa, tentarei abranger um leque temporal alargado de obras dos seguintes biógrafos: José Cardoso Vieira de Castro; João António de Freitas Fortuna, Alberto Pimentel, Paulo Osório, António Cabral, Francisco José da Rocha Martins; Ludovico Menezes, Teixeira de Pascoaes; Agustina Bessa-Luís; Aquilino Ribeiro; Alberto Mário de Sousa Costa, Alexandre Cabral, entre outros. Mas neste estado, não nos podendo por agora debruçar sobre todas, deter-nos-emos em duas específicas: Vieira de Castro (do século XIX) e Alexandre Cabral (do século XX). Começamos pela biografia que foi publicada ainda quando Camilo estava vivo – *Camillo Castello-Branco: notícias de sua vida e obra* (1861),<sup>1</sup> de José Vieira de Castro. A seguir, trataremos da biografia de Alexandre Cabral, *Roteiro dramático de um profissional das Letras* (1979).

### **1. Ana Plácido na biografia de José Cardoso Vieira de Castro: *Camilo Castelo Branco (Notícias da sua vida e obras)* – 1861**

José Cardoso Vieira de Castro foi, sem dúvida, o primeiro biógrafo de Camilo Castelo Branco. Mantendo uma amizade sólida com Camilo e Ana Plácido, a biografia intitulada *Camilo Castelo Branco (Notícias da sua vida e obras)* (1861) reflete o contexto em que foi escrita e seu objetivo. Para Maria Antónia de Oliveira (2010), a biografia escrita por Vieira de Castro tinha um propósito claro: “desagravar Camilo, condenado por grande parte da opinião pública e prestes a ser julgado em tribunal. O livro surgia como um instrumento de pressão junto de ambas as instâncias” (Oliveira 2010: 13). Desta forma o livro foi publicado com o objetivo de inocentar Ana Plácido e Camilo Castelo Branco do escandaloso crime de adultério do qual eram acusados. Vieira de Castro iniciou esse processo de escrita pouco antes da prisão de Ana Plácido, à qual logo se seguiria a prisão de Camilo.

Mas para absolver Camilo, era necessário absolver Ana Plácido, que também era condenada (diga-se de passagem, com muito mais peso e dano) por grande parte da opinião pública. A biografia é, por esta razão, dedicada a “Exma Sra. Dona Ana Plácido encarcerada nas Cadeias do Porto” (Castro 1862: 5) e traz a seguir uma frase de Ana

Plácido, “Paciência e Esperança...” (*idem*: 6), retirada de *Meditações*<sup>2</sup> e assinado por Ana Augusta Plácido com as abreviaturas A.A., isto é, sem qualquer nome de família.

É muito interessante que a última edição da biografia, corrigida pelo autor, publicada em 1862 (*2ª edição correta e aumentada precedida das melhores críticas publicadas a cerca deste livro*), traz, logo nas primeiras páginas, algumas observações dos leitores da obra, amigos na maior parte, publicadas nos jornais da época. Todas as críticas têm um ponto em comum: concordam que a narração da visita de Vieira de Castro a Ana Plácido, na cadeia de Relação, foi o excerto mais comovente. Vale a pena citar este momento em que o nome de Ana Augusta aparece na biografia centrada em Camilo, elaborada por Vieira de Castro, amigo de ambos:

Era um corredor imenso, escuro, com a água a rever nas pedras do muramento (...) Tinha ao fim, dum lado um piano levantado, defronte uma mesa de pinho com muitos livros, muitos manuscritos incompletos, e uma Bíblia aberta. A infeliz senhora, sentada ali perto da mesa, com as suas mimosas faces levemente arrugadas na esteira fugaz de agonias precoces, que parecia empenharem-se para a fazerem mais linda, e o filhinho do colo, rindo e brincando sempre com as mãozinhas irrequietas sobre a página do livro santo, – dir-se-ia ao fundo da nave dum templo escuro a antiga e veneranda imagem duma santa alumiada ao trémulo e crepitante clarão dum círio novo. Sublime quadro, e insondável! (Castro 1861: 195-196)

Vieira de Castro tem, como dissemos, uma clara intenção: comover o público-leitor com a situação em que Ana Plácido vive e, mais do que isso, fazer com que o livro comova os leitores ao ponto de lhe perdoarem o crime de que ela era publicamente acusada. Para o conseguir, Vieira de Castro irá aproximar Ana Plácido da imagem da mãe de Cristo. Criará a imagem idealizada de uma mulher santa, que remete para a figura da Virgem Maria, idealização do feminino e de tudo o que a mulher ideal deveria ser: mãe, esposa e virgem. Esta aproximação entre a Virgem e a mulher era validada por largos séculos de iconografia cristã.<sup>3</sup> A valorização da mulher, dentro do espaço doméstico, não pode ser isolada da sua promoção social. Afasta a imagem de virgem, da imagem de Eva. A tentativa de estabelecer uma conexão entre a imagem de Ana Plácido e a Virgem Maria pode ser evidenciada pela composição dos elementos da cena: Ana Plácido jovem e bela, segurando o filho no colo e a Bíblia que permanece aberta sobre a mesa.

Há nesta tentativa uma clara intenção em reforçar Ana Plácido como santa, injustiçada e inocente, cujo único crime foi amar Camilo Castelo Branco. Por isso Ana Plácido deve ser perdoada. Mas esta imagem de Virgem, reforçada pela criança de colo, tem outros elementos interessantes: as oposições explícitas entre o espaço e a ocupante do espaço. O espaço de clausura é degradado, mas é tanto mais inadequado quanto a convivência dele com uma mulher que toca piano, que lê e que escreve. O piano está levantado. Os manuscritos estão incompletos, a Bíblia convive com muitos outros livros. Toda esta atividade de escrita e de vida intelectual parece dar-se mal com uma simples mesa de pinho.

A primeira referência mais elaborada diretamente (ou seria indiretamente?) a Ana Plácido só aparecerá na página 174. Há nesta escrita de Vieira de Castro uma estratégia narrativa muito interessante para causar dúvida no público leitor. Ao final da página 173, o biógrafo indica as últimas obras de Camilo Castelo Branco e nesta lista está a obra *Último acto*, peça de teatro que subiu à cena, pela primeira vez, no dia 30 de março de 1859, no Teatro Nacional D. Maria II. O drama, escrito por Camilo Castelo Branco, narra a trajetória de Ana Augusta, uma mulher de 22 anos, obrigada pelo pai a se casar com um homem muito mais velho. Ana Augusta aceita o sacrifício do casamento, mesmo estando apaixonada por outro homem. O casamento era um acordo entre o futuro marido e o pai de Ana Augusta com o objetivo de quitar as dívidas da família, mas a personagem acaba por ter um fim trágico. É inegável o paralelismo entre a peça de teatro (de 1859) e a situação de Camilo e Ana Plácido. Ao que tudo indica, o drama da personagem Ana Augusta teve inspiração na biografia de Ana Augusta Plácido.

Vieira de Castro diz-nos o seguinte quando cita o *Último acto*: “Do *Último acto*, pediu-me o autor que não falasse. Historiá-lo seria magoar-lhe o coração a ele, e porventura, açular os tédios do leitor que não tenha coração capaz de ser magoado”. (Castro 1862: 173-174). Mas a seguir, Vieira de Castro questiona o leitor: “Lembram-se de Ana Augusta?” (*idem*: 174). Vale lembrar que nesta altura, muitos textos de Ana Plácido já haviam sido publicados nos jornais e periódicos com a sigla A.A., ou seja, Ana Augusta. Além disso, as cartas que Ana Plácido publicou nos jornais nesse período foram assinadas por Ana Augusta Plácido. Assim, o leitor que não tivesse conhecimento sobre o enredo de *Último acto* poderia concluir que o biógrafo estava a referir Ana Plácido. Já o leitor que tivesse conhecimento do enredo do drama se questionaria para qual das duas “Ana Augusta” apontaria aquela referência.

Cremos que entre a escrita de Camilo Castelo Branco em *Último acto* e a biografia de Vieira de Castro nada há de coincidência. Não é por acaso que a peça de Camilo Castelo Branco tem uma personagem com o nome de Ana Augusta, da mesma forma que não é coincidência as semelhanças entre o drama da personagem Ana Augusta e o drama da vida de Ana Plácido. Também não nos parece ser por acaso que o *Último acto* tenha estreado no Teatro Nacional justamente quando Ana Plácido já tinha saído da casa do marido para viver com Camilo Castelo Branco e os dois estavam prestes a ser presos pelo crime de adultério. Assim, não é por coincidência que Vieira de Castro contraria o amigo. Ou será que ele não o contraria e na verdade está a descrever não a sua personagem, mas sim a sua amante acusada de adultério e presa na Cadeia de Relação do Porto?

Trata-se provavelmente de uma dissimulação. Cremos que Camilo e Vieira de Castro usam a mesma estratégia retórica da ambiguidade com um objetivo comum: provocar a dúvida e a reflexão. Vale a pena citar o que Vieira de Castro diz sobre a mártir Ana Augusta:

O que lhes pareceu aquela mártir? Uma mulher vista à luz fugitiva de uma estrela, e que depois se persegue nas trevas, emprestando-lhe a imaginação virtudes que os anjos não sonharam; não foi assim? Viram ali uma moldura onde não enquadrava criatura humana? É verdade? Eu podia provar-lhes que não, traindo as confidências do seu escultor. (*idem*: 174)

O escultor de Ana Augusta é certamente Camilo Castelo Branco e trair as confidências do “escultor” seria provar que Ana Augusta não é apenas uma personagem de ficção, mas sim Ana Plácido a amante do “escultor”. Logo a seguir Vieira de Castro, mais uma vez, reforçará o estereótipo sacro da personagem (ou de Ana Plácido) com um versículo da Bíblia:<sup>4</sup>

E disse Gideão a Deus: Se tu hás de livrar a Israel por meio da minha mão, como disseste, porei eu na eira este velo de lã; se o orvalho cair só no velo, e toda a terra ficar seca, conhecerei eu daí que salvarás Israel pela minha mão, segundo prometeste. E assim sucedeu. E levantando-se ainda de noite, espremendo o velo, encheu uma concha de orvalho.

.....  
Ana Augusta é o velo de lã.

Porque, como na concha, nela caiu o mais puro soro da fantasia que a gerara. E a alma do poeta sentia-se sempre melhor, como *salvando-se* para o amor, para a caridade, para o supremo bem, no muito que ele *conhecia* das cores em que o anjo se desenhava. (...) é suave, e lindo, e triste o retrato de Ana Augusta. Risquem o dia na imaginação; harmonizem a aurora com o crepúsculo, – ei-la perfeitíssima. (*idem*: 174)

A analogia entre Ana Plácido e a imagem de uma santa/mártir será uma constante na escrita de Vieira de Castro: “(...) Camilo entrou na cadeia onde a sua amiga, de joelhos no pavimento húmido do seu cárcere, com os olhos fitos no gravato de onde pendia uma imagem de Nossa Senhora, chorava há meses as lágrimas da mais heróica paciência” (*idem*: 194). Porém, outras articulações narrativas também merecem nossa atenção. Há na escrita de Vieira de Castro uma romantização exacerbada da relação de Ana Plácido e Camilo Castelo Branco, o que parece ser mais uma tentativa de convencer o público leitor de que o único crime do casal foi o excesso de amor. Vejamos a seguir uma correspondência de Camilo Castelo Branco, que o biógrafo faz questão de publicar:

Hoje (1.º de outubro) recebo uma carta de Camilo Castelo Branco, que principia assim: «Amanhã entro na Relação.

«Uma destas noites, impelido pela saudade, pela  
«paixão e pelo remorso de ter ofendido a mártir,  
«entrei na Relação, subi, abriam-se três portas, fui até  
«a encontrar, abraçar, chorar, e salvar-me da demência.  
«No dia seguinte, era um inferno na Relação. –  
«Presidente, procurador régio, guarda-mor, carcereiro,  
«chaveiros, toda aquela cafraria endiabrada com o meu arrojo.  
«Que importa! Eu tinha me salvado, salvando-a...

Se se perderiam ambos? Que o não permita o Deus dos infelizes descendo em cada noite com um raio de lua nova até as grades dos dois prisioneiros! (*idem*: 191)

A cena mais pungente da biografia de Vieira de Castro é, sem dúvida, a narrativa da visita de Vieira de Castro à cela de Ana Plácido. Mas a seguir a esta cena Castro regista o diálogo que teve com a escritora. Também ele está marcado por referências religiosas e por uma certa ironia de Ana Plácido, ao rebater o comentário do amigo quando ele teria insinuado que ela “exagera o seu infortúnio” (*idem*: 197). Ana Plácido responde:

Tem razão, tem razão, atalhou ela convulsa, *eu exagerei o meu infortúnio*. É assim, é assim, diz bem. Pois que me falta? Olhe, aqui em cima, todas as comodidades do ócio de uma princesa no meio desta luxuosa mobília; lá em baixo, nas portarias do meu palácio, uma *guarda de honra* que apura o seu zelo vigiando que não vá eu constipar-me ao ar livre, *contra o qual prevalecem as portas deste inferno*. O meu chão aí está alcatifado de flores, são de cedro as traves da minha casa, os tetos de cipreste, e de ouro as letras desta Bíblia onde aprendo os nomes de tanta opulência... (*ibidem*)

A ironia de Ana Plácido tem por objetivo criar um contraste com a realidade que ela vive e a realidade que a supõem viver. Ela não está em um palácio e tão pouco é uma princesa, sua situação é, do ponto de vista jurídico e social, muito complicada e, portanto, ela não exageraria no infortúnio. Mas esse recurso parece bastante útil para criar um vínculo com o leitor, pois a ironia exige atenção aos detalhes da cena que ela aponta. A seguir, Vieira de Castro despede-se da amiga e desce as escadas da Cadeia da Relação. Quando ele chega no último degrau, próximo da cela de Camilo, ouve Ana Plácido cantar e tocar piano: “parei num dos últimos degraus surpreendido pelo timbre da sua voz, que se acompanhava ao piano na ária do terceiro ato da Lucia”<sup>5</sup> (*idem*: 198). Logo a seguir Camilo comenta com Vieira de Castro a escolha desta peça:

No patamar imediato escutava-a o romancista com a testa chumbada num varão de ferro. Sentiu-me os passos, veio a mim, apontou para o sítio donde vinham os ecos do piano, e disse: «lembras-te?» – Amarga pergunta para nós ambos, que recordávamos nela a feliz intimidade dalguns meses em Lisboa, onde todos os dias o poeta pedia para ouvir aquela música. «Como está?» [ela] – Resignada, penso eu. «Não te enganas. Eu é que te menti na minha carta. Deus só pode salvá-la hoje, se a infeliz continuar a merecer a coragem de sua humildade o prêmio da misericórdia. Eu de mim já começo a inventar forças para ampará-la. – Coragem meu amigo. «A nossa coragem parte-se contra esses ferros (...)» «É preciso que saibas que não há nada meu nos milagres daquela santa. (...) David caiu em homicídio e adultério; mas Cristo veio ao mundo e filiou-se na geração de David. (*idem*: 199)

A construção de Vieira de Castro é digna de um folhetim do século XIX: Ana Plácido canta e toca piano naquele ambiente que em nada combina com a construção da cena. Camilo sofre ao ouvir a música que vem da cela da amada, pois relembra bons momentos

que viveram juntos e, mais do que isso, aquela era a música que Ana tocava para ele. Assim fica estabelecida a construção argumentativa da defesa do casal, cujo único crime cometido foi o amor. Na argumentação que parte de Camilo, Ana Plácido é uma santa e, se até Cristo perdoou o adultério de David, porque o público leitor não perdoaria Ana Plácido?

Outro ponto importante da biografia de Vieira de Castro é a tentativa de firmar Ana Plácido como escritora. Num primeiro momento, ele argumenta que, tendo em conta as dificuldades a que Ana Plácido tem de fazer face (perspetiva de pobreza, a prisão por adultério e um filho pequeno para criar), a escritora pediu ajuda à sua alma para que assim pudesse criar: “sacudindo as farpas de muita tortura que a sociedade aplaude, pediu a sua alma enérgica ensaios de inteligência que lhe prometessem para o futuro trabalhos de maior folego e mais segura garantia à sua subsistência. Há aí o arrojo de um propósito sublime. O fuso da mulher forte não lhe fiava mais glória que a sua alma” (*idem*: 200). Logo a seguir indica os textos que ela tem produzido para os jornais: “entre os excelentes escritos desta senhora avultam *Meditações* (no Atheneu), *Impressões indeléveis*, *O mundo do Doutor Pangloss*, *Horas de Luz*, *Recordação e Martírios Obscuros* (na Revista Contemporânea)” (*ibidem*). A seguir temos a segunda estratégia narrativa de Vieira de Castro para firmar Ana Plácido como escritora: uma simulação. Vale a pena analisar esta argumentação que Vieira de Castro indica ser um segredo, mas que ele divulga a todos os leitores:

Era em meio de 59, penso eu. Um cavalheiro da alta sociedade de Lisboa, amigo de Camilo Castelo Branco, visitara-o para pedir-lhe uma poesia sua em nome das vítimas da peste, que iam ter o seu benefício no Teatro de D. Maria, e onde a atriz Emília das Neves e Sousa se prontificaria, honrando-se a recitá-la. O cavalheiro saiu, e Camilo disse, folgando, que não sacrificaria o estômago à lira, e que tinha fome assustadora de peixe cozido! O benefício era nessa mesma noite. Emília das Neves mandaria duas horas depois do pedido buscar os versos a tempo de os estudar. A autora das *Meditações*, recolheu-se, sem dizer nada, ao seu gabinete, e quando o criado da excelsa atriz se anunciava a porta abafando com o estridor do batente as iras tumultuosas do poeta que berrava ainda pelo peixe cozido, a formosa poetisa aparece com os versos na mão. Foram recitados à noite e conquistaram o mais pomposo triunfo que se tem prestado ao talento incendiado nos fervores da caridade. Os gabos foram todos para o poeta, – quer dizer, que a verdadeira autora se ouviu na sua consciência duas vezes elogiada. (*idem*: 201)

De acordo com Vieira de Castro, Ana Plácido escreveu, mas foi Camilo quem levou o mérito e os aplausos do público. Aqui cabem algumas reflexões e perguntas: primeiramente, a necessidade de aproximar a escrita de Ana Plácido à do escritor (ao ponto de ele assinar um poema dela, sem que o público disso se perceba) e, em segundo, a afirmação de que Ana Plácido estaria a ser elogiada duas vezes em sua consciência, mesmo não sendo reconhecida como escritora. Como não ser reconhecida pelo seu trabalho pode ser um elogio para Ana Plácido? Quantas outras vezes esta situação pode ter se repetido, ou seja, quantas outras vezes Ana Plácido escreveu, mas não assinou, enquanto Camilo gritava pelo peixe cozido?

A seguir a este “segredo”, Vieira de Castro ainda conta que Ana Plácido escreveu mais um texto que era para ter sido redigido por Camilo. Em julho de 1859, Camilo Castelo Branco morava na rua do Bonjardim, no Porto, e Ana Plácido no Largo da Picaria. Gonçalves Basto, proprietário do jornal *O Nacional*, pediu a Camilo a redação de um texto em homenagem à rainha D. Estefânia.<sup>6</sup> Camilo manda que o amigo recolha o texto à rua da Picaria e este assim o faz. Ana Plácido, segundo Vieira de Castro, é quem escreve o “Elogio Fúnebre à Rainha D. Estefânia”. Desta vez, a escritora não perde a oportunidade de assinar o seu texto, embora utilize o pseudónimo A. A. Este evento é muito importante na trajetória literária de Ana Plácido, pois o artigo foi publicado na primeira página de *O Nacional* em um espaço, normalmente, dedicado a assuntos políticos. De acordo com Vieira de Castro, “o artigo de A. A. é um grito que parece rapsódia da Bíblia” (*idem*: 202). Logo a seguir o biógrafo ainda publica um excerto de *Horas de Luz nas trevas de um cárcere* com uma advertência ao público leitor: “ouçamo-la com respeito” (*idem*: 203). Na sequência, publica um texto de Camilo Castelo Branco *Fragmento de um Livro*, com a seguinte advertência: “Saboreemos agora o melindre delicioso com a que a pena do vale melancólico retribui aquela hora de luz [referência ao texto de Ana Plácido]” (*idem*: 207). Ambos os textos fazem relação com o tempo de cárcere dos dois amantes. Ao que tudo indica, Vieira de Castro tinha o objetivo não apenas de firmar Ana Augusta como escritora, mas o casal como uma parceria literária, num plano de igualdade: A = B. Essa narrativa é encerrada com um longo poema de Lord Byron, *Lamentações de Tasso*. Fica ainda clara a tese de Vieira de Castro: Camilo e Ana Plácido possuem o mesmo conhecimento poético, porque partilham o mesmo “saber de experiência feito”.

A biografia de Camilo, redigida por Vieira de Castro, inclui também uma carta de Ana Plácido publicada ainda no jornal do Porto, *O Nacional*, no dia 30 de agosto de 1861. Esta carta, redigida quando a escritora teve conhecimento de que Vieira de Castro iria

publicar o livro sobre Camilo, é a revelação de que a biografia de Camilo a inclui também:

O seu livro, esse trabalho acendrado com tanto carinho na sua inteligência, tem um grave defeito aos olhos dos moralistas; e eu por modéstia calo-me, meu amigo. Espera-se o voto das mulheres ilustradas, mas eu desde já lhe profetizo que lhe será adverso, pois basta que o meu nome aí apareça para lhes acirrar os epigramas espirituosos a que eu não curo mesmo de fugir. O senso comum e esclarecido da nossa boa terra é assim, meu amigo, pela altura da frase, pelo voo da ousadia, o seu livro vai ser causticado porque é, para os outros, incompreensível. Imite, pois, a minha coragem e receba as ferroadas das vespas com o seu mais rasgado e aberto sorriso. Cadeia de Relação, 25 de agosto de 1861. Sua muito amiga Ana Augusta Plácido. (*idem*: 16-18)

Este conhecimento do texto de Vieira de Castro por Ana Plácido denuncia igualmente a probabilidade de a escritora conhecer não só o texto, como a sua intenção.

Pelo que podemos perceber até aqui, Vieira de Castro escreve a biografia do ponto de vista do amigo e torna-se cúmplice no salvamento de Ana Plácido e Camilo Castelo Branco, neste julgamento do crime de adultério. Em nenhum momento Vieira de Castro refere Ana Plácido como *mulher fatal* de Camilo, algo tão comum para os posteriores biógrafos camilianos. Nesta narrativa Ana Plácido é a conciliação da *mulher-anjo (fada do lar)*<sup>7</sup> com a *mulher-mártir*. De acordo com o Amaral e Macedo (2005), este discurso colabora “com uma completa idealização da figura da mulher como um ser angélico, idealização essa que cristaliza um modelo de abnegação, dedicação, autossacrifício, passividade e silêncio” (Amaral/ Macedo 2005: 63).

Outro ponto central na biografia produzida por Vieira de Castro é a condenação, daquele que o biógrafo considera o verdadeiro responsável pela desgraça do casal, o pai de Ana Plácido: “o ladrão nobilitado, o salteador opulento, o enganador corrompido, o negreiro de filha” (*idem*: 174), que, obedecendo o costume, teria casado a filha com Manuel Pinheiro Alves contra vontade dela. A acusação de Vieira de Castro é não só ao pai de Ana Plácido, mas também dirigida contra as determinações casamenteiras das famílias burguesas e a tirania dos pais que dispunham das filhas como mercadorias de trespasse. Vieira de Castro tem, com esta crítica ao pai de Ana Plácido, o objetivo de defender o direito da mulher e não o direito ao adultério. Mas, nesta lógica de Vieira de Castro, o martírio de Ana Plácido começou com o casamento indesejado, do qual o adultério se deduzia ser inelutável consequência. Esta será também, posteriormente,

uma das estratégias narrativas de Ana Plácido na construção de suas personagens femininas. Para Fábio Mario da Silva,

[o] percurso biográfico de Ana Plácido foi pautado por imposições sociais advindas de figuras patriarcais como o pai, o marido, a sociedade, o amante/marido e o tribunal. A condenação civil e social acabou, de certa forma, por lhe impor padrões e modelos que despertam nela um grande sentimento de injustiça. Tais factos biográficos transpõem-se para a sua obra ficcional como uma literatura de denúncia dos maus-tratos e das injustiças por que passaram as mulheres na sociedade de Oitocentos. (Silva 2020: 151)

Por fim, e a título de curiosidade, vale ressaltar que o caso de Ana Plácido e Camilo Castelo Branco não seria o único crime de adultério com o qual o biógrafo se envolveria. Em 1867, Vieira de Castro casar-se-ia com Claudina Adelaide Gonçalves Guimarães, 15 anos mais nova do que ele e filha de um rico comerciante brasileiro. O biógrafo suspeita então que a esposa o traía com o sobrinho de Almeida Garrett, José Maria de Almeida Garrett. Ao confirmar as suas suspeitas, no ano de 1870, Vieira de Castro estrangula a esposa. O crime chocou a sociedade portuguesa e ficou conhecido como a “Tragédia da Rua das Flores”. Alguns amigos saíram em defesa de Vieira de Castro, dentre eles Eça de Queirós, Júlio Dinis, Machado de Assis e Camilo Castelo Branco. Não encontramos, até ao momento, qualquer registo de defesa pública de Ana Plácido ao amigo. Vieira de Castro seria condenado a dez anos de degredo para Angola, onde morreu no dia 7 de outubro de 1872, aos 35 anos, vítima de tifo. Inspirado na “Tragédia da Rua das Flores” e, em defesa do amigo, Camilo Castelo Branco escreveu a peça de teatro “O condenado” publicada em 1871.

## **2. Ana Plácido na biografia de Alexandre Cabral: *Camilo Castelo Branco. Roteiro dramático dum profissional das letras* – 1980**

Se compararmos a biografia de José Cardoso Vieira de Castro com a de Alexandre Cabral, em *Camilo Castelo Branco – Roteiro dramático dum profissional das letras*, Ana Plácido é muito menos citada. Mas as circunstâncias em que a escritora é apresentada pelo biógrafo também são relevantes para o processo de construção da memória literária de Ana Plácido.

A biografia de Alexandre Cabral data de 1980, mais de cem anos depois da que foi escrita por Vieira de Castro. Nesta biografia, Alexandre Cabral faz uma análise severa das

anteriores biografias de Camilo Castelo Branco, em tom irônico e crítico, nomeadamente sobre biógrafos como Alberto Pimentel e António Cabral que, segundo Alexandre Cabral, fazem parte do que ele considera a “rota do enredo romântico” (Cabral 1980: 125). São biógrafos que forçadamente querem tornar Camilo Castelo Branco um herói sentimental, como se a crítica das biografias fosse contaminada pela vida do biografado.

As intenções de Alexandre Cabral são claramente distintas das de Vieira de Castro. Já não está em causa a defesa de Camilo e, muito menos, a de Ana Plácido. A escritora só aparece na página 63, quando o biógrafo informa ao leitor sobre os “amores de Camilo”. Amores (no plural), pois Alexandre Cabral analisa de forma realista e irônica as desventuras amorosas de Camilo e critica a idealização do amor romântico do século XIX que coloca Ana Plácido como “mulher fatal”. Imagem criada pelos outros biógrafos de Camilo Castelo Branco que, por “costumada unanimidade”, romantizam exageradamente a relação de Ana Plácido com Camilo. É curioso também que Alexandre Cabral inverta este estereótipo. Camilo torna-se agora explicitamente, e ironicamente, um *homem-fatal*: “É nesta conjuntura de empolgantes contrastes, que se revela o ânimo varonil da mulher-amante que não quer perder, a troco dos mais pesados sacrifícios, o amor do seu «homem fatal» – verídico, neste caso!” (*idem*: 136). Nesta narrativa, Ana Plácido será “com efeito, a mulher que sacrifica o bem-estar e a honra ao amor pelo «feião»” (*ibidem*), Camilo e não Pinheiro Alves, pois Alexandre Cabral vê em Camilo um escritor célebre interesseiro, que não estava pelos ajustes de perder o que ele julgava ser um capital adquirido: o estatuto de “homem de letras”.

Para Alexandre Cabral, “Camilo procurou sempre preservar a sua liberdade e independência, abandonando «as vítimas» – diriam seus detraidores – com desfaçatez facínora” (*idem*: 138). Para o biógrafo, o caso de Camilo com “Ana Augusta teria sido diferente, é certo. Mas isso deve-se tão-só à perseverança, tenacidade e à coragem da mulher-amante” (*ibidem*). Ana Plácido teria reivindicado os direitos de sua paixão, ao contrário de Camilo que, em experiências anteriores, sempre tinha firmado a sua honra no silêncio das mulheres. É como se a fatalidade de Camilo tivesse sido diferente da fatalidade de Ana Plácido, já que a fatalidade desigual implicou a visibilidade da obra de Camilo e a invisibilidade da obra de Ana Plácido, malgrado a visibilidade do crime de adultério de Ana Plácido.

É somente na página 157 que Alexandre Cabral diz que Ana Plácido é escritora e “ajudante” de Camilo. A referência é breve e irônica: “Ana Augusta, por seu turno, a instâncias de Camilo, ajuda-o como pode, em diversos trabalhos entre os quais o de

traduzir, preparando o original, que será editado em 1863, *Luz Coada por Ferros*, que é uma coletânea das suas colaborações escritas na cadeia” (*idem*: 157). A ironia do escritor está em dizer que Ana Plácido “ajudava” Camilo, trabalhando numa obra dela própria. Na página 168, Alexandre Cabral voltará a falar sobre a colaboração de Ana Plácido no apoio dado a Camilo Castelo Branco. Mas o biógrafo reforçará novamente o seu caráter subsidiário, a sua função de ajudante e cuidadora:

Enquanto Camilo devaneia pelo Porto, ou simplesmente pelos arredores de Ceide, quando não se encontra à banca, na lufa-lufa da criação romanesca, que faz Ana Plácido? Ela que se perdera (ou se reencontrara!) por causa das suas inclinações literárias (escreveu, traduziu e ajudou o companheiro nas esgotantes pesquisas e recolhas de elementos), acabaria por abandonar o cultivo das letras e dedicar-se em exclusivo aos afazeres domésticos, que eram bastantes e variados. Com efeito, era ela quem se encarregava da administração da casa, com a eficiência responsável e arguta de abalizada ecónoma: tratava das compras e vendas dos produtos, das reparações a efetuar e do trato com a criadagem e, finalmente, da educação dos três garotos que, à medida que cresciam, causavam cada vez mais preocupações. (*idem*: 168)

É bastante interessante que Alexandre Cabral nunca informe sobre o que Ana Plácido escreveu, traduziu, como e em que é que ajudou o companheiro nas esgotantes pesquisas e recolhas de elementos. E, todavia, desde o início da obra, Alexandre Cabral formula uma hipótese que não encontramos na biografia de Vieira de Castro, contemporâneo de Camilo: “como foi possível em condicionalismos tão adversos um só homem e numa só vida produzir um tão grande acervo literário, tão diversificado e de tão elevada qualidade estética” (*idem*: 16). Para esta questão Alexandre Cabral aponta duas respostas possíveis: “Ou Camilo Castelo Branco teve uma existência de alguns séculos ou então não era seguramente de sua autoria tudo quanto circulava no mercado livreiro sob a chancela de seu nome” (*ibidem*).

Esquece-se aqui toda a breve alusão que foi feita à colaboração de Ana Plácido. Para Alexandre Cabral, Ana Plácido abandonou as letras para viver no mundo doméstico, cuidando da fazenda, do marido e dos filhos. Deixa de fazer parte da equação enunciada pelo biógrafo.

Com o desenvolvimento da biografia, Alexandre Cabral dará a resposta final à sua questão: nem Camilo Castelo Branco teve uma existência de séculos, nem teve qualquer

ajuda na sua escrita de polímata, de escritor sobrevivente numa época em que ninguém vivia pela escrita. O objetivo de Alexandre Cabral é antes provar que Camilo Castelo Branco viveu para a literatura:

Porque Camilo Castelo Branco, passada a boémia da juventude, viveu e morreu em exclusivo para a literatura. Resposta simples e desconcertante, como se vê, mas com envolverias de dramatismo que torna a existência do escritor numa gesta ininterrompida. Ao legar ao país a obra colossal que o público, no decorrer dos tempos, nem sempre apreciou como devia, acrescentou-lhe uma vivência tão exaltante, com peripécias tão extraordinárias, que ambas deram origem a interpretações biográficas implicando desfigurações de teor mais ou menos lendário. (*idem*: 17)

Não deixa de ser significativo que seja uma biógrafa de Ana Plácido, Maria Amélia Campos, a apresentar uma visão bastante diferente da de Alexandre Cabral, biógrafo de Camilo. Também Maria Amélia Campos (2004), na obra *Ana a Lúcida – Biografia de Ana Plácido – a mulher fatal de Camilo*, formula hipóteses sobre o polímata Camilo: “A vida de andarilho que [Camilo] levava, pouco consentânea com suas constantes dores e achaques, que, segundo dizia, o retinham no leito, não era propícia à abundante obra literária que legou ao País” (Campos 2004: 221). Mas logo dá como inevitável a que mais verosímil lhe parece, a que melhor responde à sua própria perspectiva de investigadora:

A menos que Ana Plácido tenha sido muito mais do que a sua mulher, a sua amante querida, a sua enfermeira e assistente, e aquela de quem se enfadou. A menos que tenha sido mais autora do que assistente, e que tenha produzido muito mais obra do que a que veio a conhecimento público. (*ibidem*)

Ana Amélia Campos e Alexandre Cabral abordam a mesma questão, mas suas respostas divergem. A biógrafa de Ana Plácido confirma, por meio de documentação (cartas trocadas entre a escritora e outros escritores), que Ana Plácido prestou apoio contínuo ao marido, seja na leitura ou na escrita de seus livros. Na escrita de Alexandre Cabral, podemos perceber a marca da ironia, da emoção e da parcialidade do biógrafo, que, em sua construção narrativa, ainda que o faça de forma inconsciente, favorece a desvalorização e o apagamento de Ana Plácido da História da Literatura.

### **Algumas considerações finais**

Vieira de Castro, Alexandre Cabral e Amélia Campos estão temporalmente muito distantes entre si: mais de 150 anos os separam, e as informações que recolhem do biografado, Camilo Castelo Branco, são diversas. Mas, quando estudamos, nestas 3 biografias, a presença funcional de Ana Plácido, mais nos convencemos de que os distingue a própria visão da história literária. Vieira de Castro, mais do que biógrafo, é defensor jurídico, ainda que o faça com argumentos literários, imagéticos, iconográficos. Vieira de Castro é o biógrafo apaixonado de Camilo, enquanto Alexandre Cabral é o mais irónico.

Alexandre Cabral, para explicar o autor biografado, Camilo, apaga, ainda que inconscientemente, talvez, os poucos dados que foi introduzindo sobre Ana Plácido. Maria Amélia Campos, ao estudar a vida de Ana Plácido, não pode descurar a sua obra literária, ainda que o faça baseada nos dados biografados. De modo perfunctório, que merece atenção mais detalhada em futuros trabalhos, parece interessante o estudo de Camilo para justificar os múltiplos silêncios que cercam Ana Plácido. Ou, no mínimo, o estudo da vida de Ana Plácido para validar a importância da obra literária. A biografia nunca é um género neutro: é um género paraliterário, que tende à apologia, mas que precisa de aferição frequente, porque é raro ela ser imparcial.

Devemos visitar e revisitar as biografias de Camilo e Ana Plácido. A biografia é uma forma de validação do autor e da sua autoridade. A biografia é um ponto de vista. A crítica literária é tendencialmente o estudo de um jogo de espelhos. Este estudo é somente um começo.

### **NOTAS**

\* Maria Luísa Taborda Santiago é mestre e doutoranda em Estudos Literários Culturais e Interartísticos pela Universidade do Porto com uma bolsa da Fundação para Ciência e Tecnologia (UI/BD/152293/2021). Atualmente é colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa (Grupo intersexualidades) e também colabora com um projeto de pesquisa Luso-Brasileiro que pretende publicar as obras completas da escritora portuguesa oitocentista.

- <sup>1</sup> Nesta pesquisa utilizamos a última edição da biografia que foi atualizada pelo autor (2ª edição correta e aumentada precedida das melhores críticas publicadas a cerca deste livro, publicada no ano de 1862). A ortografia foi atualizada.
- <sup>2</sup> Conjunto de sete textos de autoria de Ana Plácido posteriormente publicados em seu primeiro livro *Luz Coada por Ferros* (1863).
- <sup>3</sup> A iconografia cristã representa a Virgem Maria como a imagem de uma mulher segurando o Menino Jesus em seus braços. Uma mulher jovem, delicada, emotiva, humanizada e totalmente desprovida de qualquer carácter sexual. *A Virgem e o Menino com Santa Ana*, de Leonardo da Vinci (1508-1513), e *a Virgem com o menino e São João Batista*, de Sandro Botticelli (1490-1500), são bons exemplos desta representação. Ainda citamos aqui duas pinturas que foram censuradas, por irem contra este estereótipo: *A Virgem com o menino Jesus* (1452-1455), de Jean Fouquet, e *a Madona de Palafrénieri* (1605-1606), de Michelangelo Caravaggio.
- <sup>4</sup> Juizes 6:36-40
- <sup>5</sup> Lucia de Lammermoor/ Act 3: “Orrida è questa notte”. Ópera de Donizetti inspirada no romance de Walter Scott, *A Noiva de Lammermoor*.
- <sup>6</sup> Esposa do Rei Pedro V e Rainha Consorte de Portugal e Algarves de 1858 até sua morte (17 de julho de 1859).
- <sup>7</sup> “Expressão através da qual a sociedade industrial e burguesa emergente no século XIX, pretende valorizar as funções domésticas atribuídas às mulheres.” (Amaral & Macedo 2004: 63).

## Bibliografia

- Bernardino, Teresa (1995), *O Segredo de Ana Plácido*. Lisboa, Edições Gazeta de Poesia.
- Castro, José C. Vieira (1862), *Camilo Castelo Branco (Notícias de sua vida e obra)* – 2ª edição correta e aumentada precedida das melhores críticas publicadas a cerca deste livro, Porto: Tipografia de António José da Silva Teixeira.
- Cabral, Alexandre (1980), *Camilo Castelo Branco – Roteiro dramático dum profissional das letras*. Lisboa, Terra Livre.
- Campos, Maria Amélia (2004), *Ana a Lúcida – biografia de Ana Plácido a mulher fatal de Camilo*. Lisboa, Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, Lda.
- Macedo, Ana Gabriela e Amaral, Ana Luísa (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto, Edições Afrontamento.
- Oliveira, Maria Antónia Neves de (2010), *Os biógrafos de Camilo*. Tese de doutoramento, Porto, Universidade NOVA de Lisboa.
- Silva, Fabio Mario da (2022), *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*. Uberlândia, Tavares & Tavares.
- Vaquinhas, Irene (2019), “História das mulheres e de género em Portugal: Horizontes temáticos e desafios atuais”, *Faces de Eva – Estudos sobre as mulheres*, Número extra: 37-55.

# Infâmia ou martírio: o adultério feminino em Ana Plácido e Camilo Castelo Branco<sup>1</sup>

**Mónica Ganhão\***

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Clássicos

Ana Plácido e Camilo Castelo Branco foram provavelmente o casal adúltero mais famoso de Portugal no século XIX. Muito se tem escrito sobre a sua vida amorosa, que ainda hoje desperta a curiosidade dos leitores e dos críticos, os quais têm por hábito procurar nas suas obras sinais das suas biografias. Porém, enquanto Camilo tem simultaneamente desfrutado de uma fortuna crítica dedicada à análise da sua novelística através de uma perspectiva mais séria e menos preocupada em estabelecer ligações entre vida e texto, Ana Plácido, como tantas outras escritoras oitocentistas, tem ficado esquecida por entre os meandros da crítica biografista, a qual se tem empenhado ora em descrevê-la como excelente mãe e amante, reduzida ao seu papel de companheira romântica e musa de um grande escritor, ora em romantizar a sua vida enquanto mulher apaixonada por um homem ingrato (Alonso 2014). Plácido será, por isso, a estrela deste artigo, em que procuraremos estudar as diferenças e aproximações existentes entre a sua obra e a de Camilo.

Na verdade, cremos que o estudo da autoria feminina no século XIX é essencial para a compreensão do Romantismo português (e do romance oitocentista), sendo urgente a leitura, a análise e a contextualização das obras dessas autoras que só recentemente têm vindo a despertar a atenção da crítica (Lima 2017). Só assim se poderá ter uma visão completa do que se disse e pensou na época, desafiando percepções parciais do

panorama literário e cultural português que têm vindo a ser tomadas como verdades absolutas. Desta forma, ao abordarmos um tópico que foi o núcleo temático de várias obras oitocentistas – o adultério feminino –, procuraremos comparar a construção e a interpretação que dele fazem Camilo Castelo Branco e Ana Plácido. Esta abordagem justifica-se pela convicção de que o género sexual tem, de facto, uma influência importante sobre a perspectiva de quem escreve: não porque homem e mulher sejam necessariamente diferentes à nascença, mas sim porque, pelo menos naquele tempo, o género determinava profundamente as experiências de vida. Comparando e contrastando estes dois autores, esperamos dar maior visibilidade à obra de Ana Plácido, a qual é uma peça, segundo cremos, fundamental do *puzzle* do Romantismo português (Passos 1997).

Antes de nos debruçarmos sobre os textos importa, de forma a tornar mais clara a nossa leitura, sistematizar a perspectiva destes dois autores sobre o adultério e, mais especificamente, sobre a mulher adúltera. Neste artigo, trataremos apenas do adultério feminino e da esposa adúltera,<sup>2</sup> deixando de parte outros casos de relações extraconjugais também socialmente condenados na época, mas que teriam implicações distintas para a mulher e para a percepção que a sociedade tinha dela.

Ora, é possível observar da parte de Camilo Castelo Branco, como veremos adiante, um certo desprezo pela mulher infiel, retratada várias vezes nos seus textos de modo cómico ou grotesco. Independentemente das circunstâncias que conduzem a mulher ao adultério, a imagem que o autor oferece dela é, regra geral, a de uma mulher egoísta, lúbrica ou tola, sendo o adultério sinónimo de leviandade e de luxúria. O olhar de Camilo traduz, assim, uma perspectiva limitadora da liberdade sexual e emocional da mulher casada, não tomando em consideração as condições desse casamento (aspecto que será crucial na obra de Ana Plácido), e alinhando-se, deste modo, com o olhar tradicional acerca dos comportamentos expectáveis numa mulher no século XIX.

Na obra de Ana Plácido, por seu lado, a adúltera é retratada como vítima de uma sociedade disfuncional, cujas regras destroem a liberdade de escolha das mulheres jovens, às quais é imposto o casamento arranjado com homens com quem não têm qualquer ligação emocional. Assim, casamento de conveniência e adultério estão, nos textos desta escritora, ligados por uma relação de causa-efeito. A mulher é, desse modo, um objecto manobrado pelos desejos masculinos – dos pais, maridos ou amantes – que determinam a sua vida contra a sua vontade. A opressão e submissão da mulher são, por isso, tópicos centrais para esta autora, várias vezes denunciados nos seus textos que

põem em evidência as consequências do sistema de dominação masculina (Bourdieu 2013) característico do século XIX.

Deste modo, se em Camilo encontramos um posicionamento crítico perante a mulher adúltera, em Plácido deparamo-nos com uma perspectiva compassiva e compreensiva, que procura, ao invés de acusar a mulher, demonstrar as causas da sua “desgraça” e desculpar aquelas que eram, na maioria das vezes, o alvo da culpabilização social. Ainda assim, tanto nos textos de um como de outro autor podemos identificar diferentes circunstâncias que logram expôr as várias nuances do adultério feminino.

Começemos por Camilo. Nem sempre é fácil destrinçar neste autor opiniões claras acerca da mulher e do seu comportamento. São muitas as suas personagens femininas que têm percursos de vida distintos, mais ou menos castos, uns justificados pelo amor e pela desgraça, outros criticados pela lubricidade e pela inconstância. Na verdade, o universo feminino de Camilo, algo inconsistente, parece flutuar ao sabor dos seus caprichos, estados de espírito e da influência das suas experiências pessoais. Por outro lado, algumas das suas personagens femininas parecem servir propósitos literários específicos consoante o tipo de texto que o autor redige, encaixando ou em enredos de cariz romântico e sentimental, ou em textos de tom crítico e irónico, para os quais são apropriadamente “talhadas”.

*O Que Fazem Mulheres?* é um romance que pertence a esta última categoria e que trata da virtude feminina no casamento. As duas mulheres do título do romance são Angélica e Ludovina, mãe e filha. Angélica, que é, na aparência, uma esposa “virtuosa” e exemplar, esconde, na verdade, uma relação adulterina que dura há quase tanto tempo como o seu casamento e de que é fruto, sem o saber, a sua filha.

Tendo casado por conveniência e não por amor, Angélica encontra no casamento, apesar disso, uma vida pacífica e bonançosa, compensando assim o facto de ter pretensamente abdicado de uma relação amorosa para o contrair. Porém, a personagem acaba por conseguir conjugar nesse casamento o melhor de dois mundos: um quotidiano opulento, fruto do dinheiro do marido, e a paixão de uma relação adulterina que acaba por reatar com o homem que havia abandonado antes do casamento, e que consegue manter clandestinamente. É partindo dessa experiência pessoal que Angélica aconselha Ludovina, a filha, a aceitar o casamento por dinheiro planeado pelo pai, admoestando-a contra o casamento por paixão. O casamento arranjado é, assim, retratado como um mal menor na vida da mulher, conjugável com uma ligação amorosa extraconjugal. Esta ordem de ideias impede Camilo de considerar esse tipo de união um acto de violência

para com a mulher envolvida, a qual casa para anuir aos desejos paternos suprimindo a sua vontade. Desta forma, nesta obra, a esposa não é considerada vítima de opressão, mas sim beneficiária de um “arranjo” vantajoso.

Por outro lado, a relação extraconjugal de Angélica (repare-se também na ironia do nome da personagem), que é de feição quase matrimonial (Simon 2014), desmistifica o adultério, retirando-lhe o potencial dramático, romântico e trágico, e transformando-o num episódio cómico e grotesco. A duração da relação adulterina, acompanhada da presença paternal do amante na vida de Ludovina, a filha, ao lado do pai “oficial”, confere-lhe uma proximidade quase flagrante a um quotidiano de bigamia – modo de vida punível por lei, naquela época, até para o sexo masculino, ao qual eram perdoados a maior parte dos deslizes extraconjugais. Estes aspectos transformam o adultério de Angélica numa espécie de aberração. Para além disso, sendo a boçalidade uma das principais características do marido desta personagem, tal aspecto retira ao adultério parte do seu carácter transgressor. A dinâmica do adultério feminino baseia-se numa ideia de posse do corpo da mulher por parte do marido que o amante desafia, “roubando-o”, mas que, neste caso, não se verifica, uma vez que o marido de Angélica não chega sequer a suspeitar da sua infidelidade. Por outro lado, a relação adulterina ainda é ridicularizada através das expressões excessivas de dor e desespero por parte dos amantes que são simultaneamente caracterizadas como enternecedoras e absurdas.

Finalmente, a caracterização pejorativa de Angélica tem o seu apogeu no retrato da sua relação com Ludovina. Primeiramente, as recomendações de fidelidade que a mãe dá à filha, sabendo que a havia casado com um homem que ela considerava asqueroso, e sabendo ainda que ela própria, enquanto esposa, não tinha cumprido esse dever matrimonial, concorrem para solidificar o carácter hipócrita de Angélica. Em segundo lugar, Angélica perde a empatia do leitor quando, após o aparecimento de uma carta críptica que denuncia ao seu marido um adultério na família, a esposa adúltera permite que Ludovina, que se havia realmente mantido fiel ao marido, assuma o adultério. A jovem esposa perde, assim, a reputação de mulher honrada e virtuosa de modo a poupar a mãe e o pai “adoptivo” à vergonha social e ao divórcio. Com estas peripécias, Angélica transita de uma imagem de “virtude”, a que correspondia a percepção que a sociedade tinha dela, para um estatuto de mulher egoísta e desonesta, graças ao facto de ter colocado os seus interesses acima das normas de conduta social feminina e do seu papel de mãe, de quem seria expectável a protecção da filha e não a própria.

Todavia, ao desrespeitar as regras sociais impostas ao seu gênero, Angélica não sofre consequências proporcionais à gravidade do seu comportamento. Este aspecto constitui uma tirada irônica de Camilo que assim sugere a desordem de um mundo guiado por uma falsa imagem social dos seus intervenientes, que em nada corresponderia à realidade. Deste modo, o autor constrói uma personagem cujo comportamento é aversivo, associando a adúltera a traços como o egoísmo, a hipocrisia e a indignidade, os quais impedem a compaixão ou compreensão por parte do leitor.

Por seu lado, Ludovina, a filha, é o oposto de Angélica, já que se submete às responsabilidades do casamento, mantendo-se inverossimilmente fiel ao marido boçal com que o pai a forçou a casar por dinheiro. Esta personagem representa, assim, o ideal irrealista da mulher, sendo apresentada de um modo cómico. Na verdade, embora seja um exemplo de abnegação e de obediência, tal abnegação, no contexto do seu casamento, parece ridícula (sobretudo graças à personagem repulsiva e cómica do marido), acabando por anular o potencial efeito moralizador da personagem. A virtude de Ludovina é, assim, impossível e irreal, constituindo mais uma paródia da virtude do que uma valorização daqueles traços e insinuando, desta forma, a inexistência de uma tal esposa, aspecto que reforça a imagem do mundo às avessas conferida pela personagem de Angélica.

Por outro lado, o próprio heroísmo de Ludovina ao assumir o adultério cometido pela mãe para evitar que a desonra recaia sobre a culpada, parece absurdo. A frieza com que Ludovina encara a revelação do adultério da mãe e da identidade do pai biológico coloca em evidência a intensidade com que esta personagem havia integrado os valores oitocentistas, que a haviam tornado aparentemente insensível à dimensão emocional da situação dos amantes, aspecto que agrava a inverossimilhança da sua postura. O modelo de virtude representado por Ludovina desconstrói, desta forma, os ideais românticos sobre o amor e a mulher, insinuando que a anulação da vida amorosa e da “sensibilidade” femininas seriam as consequências decorrentes da valorização obsessiva da virtude. É, porém, graças à sua frieza que Ludovina consegue separar os pais e amantes, persuadindo António de Almeida (o pai biológico) a abandonar Angélica e a deixá-la recolher-se a um convento.

Assim, neste romance, Angélica – a adúltera – é representada como uma mulher ridícula, e Ludovina – a virtuosa – é caracterizada como um absurdo. No final, nenhuma das duas, nem os seus dilemas, são tratados de modo sério, já que ambas servem o propósito cómico do romance, que parece ser o de insinuar a inadequação do mundo às

regras que a sociedade oitocentista lhe prescreve. Não se avalia, por isso, nesta obra o problema da desigualdade de gênero no casamento e no amor.

Já no romance *Amor de Salvação*, também de Camilo como se sabe, descreve-se a história amorosa de Afonso passando-se pela vivência do amor-paixão com Teodora – a mulher adúltera que aqui estudaremos – até à experiência do amor-felicidade com Mafalda. Alvo de interesse por parte do narrador, a vida de Teodora é relatada desde a sua adolescência até à vida adulta, durante a qual se envolve no adultério com Afonso. Esse relato tem como objectivo fazer o esboço da sua formação de modo a dar uma estrutura psicológica às suas atitudes futuras, constituindo, por isso, um elemento essencial para a nossa análise.

Assim, tendo sido prometida a Afonso pelas mães de ambos, que haviam sido amigas íntimas, e sendo ela própria favorável a essa união já que amava Afonso, Teodora vê esses planos impedidos quando fica órfã e é forçada a recolher-se a um convento para finalizar a sua educação. O seu tio e tutor, ambicionando casá-la com o primo Eleutério, dificulta a sua ligação a Afonso, atrasando a saída do convento em que a jovem se sente aprisionada. Na verdade, em conversa com a amiga Libana, Teodora levanta frequentemente o tema da fuga do convento para se reunirem com os namorados, visto estarem ambas encerradas contra a sua vontade. Porém, não demonstrando empatia para com as enclausuradas, o narrador reprova o seu comportamento que considera desvirtuoso e despudorado, especialmente reprovável para duas jovens virgens que, mantendo a virgindade do corpo, pareciam já haver perdido, segundo ele, a virtude e inocência da “alma”:

– Que pena que o meu Afonso não venha também para cá [para o convento disfarçado de rapariga]!... Ó Libaninha, vê se inventas alguma coisa, se não a tua amiga morre de tristeza!... // E, dizendo, escondeu o rosto, aljofrado de quatro lágrimas, no seio da amiga. // Que lágrimas! Onde veio ou para onde foi o anjo da inocência, quando um peito virgem tem daquelas lágrimas, e uns olhos, que ainda não viram os hediondos espectáculos da farsa do mundo, podem chorá-las! (Branco 1864a: 52)

Assim, antes mesmo de cometer adultério, Teodora já é representada como uma mulher marcada pela perda da inocência associada à voluptuosidade, o que implica a sua inadequação aos padrões de comportamento femininos da época e a falta de preparação para a função de esposa:

Ó Teodora, se tu então morresses, o teu rosto transladado em marfim, ainda agora nos seria a imagem dos lábios nunca despregados do beijo de algum anjo, ressabiado ainda da voluptuosidade dos anjos mal-avindos com o candor celestial. Mas tu cresceste, e deformaste-te, ó crisálida! A tua essência do céu vaporou para lá no alar-se de alguma virgem, irmã tua, que o Senhor chamou na ante-manhã do primeiro dia nebuloso de sua vida; e o que de ti ficou foi a formosura e a desgraça da mulher. (Branco 1864a: 63)

É importante repararmos que nem os padrões de comportamento feminino, nem as práticas de subjugação da mulher são questionadas pelo narrador, que se foca exclusivamente na rebeldia da personagem de Teodora. Aliás, a descrição de Teodora ao longo do romance reforçará essa imagem de uma mulher guiada por uma sensualidade que se considera ser demoníaca e perversa, a qual é encarada como a causa de todos os seus outros traços de personalidade. Desses traços, o mais significativo na economia do enredo é a inconstância de sentimentos, que é comprovada pelo transitar do seu interesse amoroso de Afonso para o primo Eleutério, de novo para Afonso e finalmente, para João de Castro, amigo deste último.

Considera-se, para além disso, que o que a leva a aceitar o casamento com Eleutério é o seu egoísmo exacerbado, concretizado na incapacidade de esperar mais dois anos enclausurada no convento para poder casar com Afonso, visto que sabia que Eleutério, enquanto marido, lhe daria a liberdade que procurava. Esse aspecto, aliado à sexualidade e à sensualidade caracterizadas como excêntricas e insubmissas são os factores que se diz conduzirem Teodora a um casamento que, segundo o narrador, é a origem do problema do adultério feminino e dos filhos bastardos:

Assim é que muitas mulheres têm amado aqueles que as salvam; deste amor, assim chamado por não haver mais elástico epíteto que dar à coisa, é que surdem os irremediáveis infortúnios, os ódios irreconciliáveis, e as afrontas que levantam as campas, encerram algozes e vítimas, e ficam ainda de pé sobre as lousas infamadas, pregoando o opróbrio dos filhos gerados no crime e amaldiçoados na infâmia de suas mães... Colho as velas; que, neste rumo, ia varar em sensaboria encapotada em moralização: coisa duas vezes importuna. (Branco 1864a: 70-71)

Repare-se que o narrador procura mostrar como o casamento arranjado de Teodora só é concretizado graças ao capricho da noiva lúbrica e rebelde, a qual procura

nessa união a liberdade e não a submissão ao marido e ao papel de esposa. Ao destacar a responsabilidade de Teodora na efectivação dessa união, o narrador desvaloriza as circunstâncias que conduzem a jovem a essa escolha, descurando as dinâmicas sociais que a isso a teriam forçado, bem como as consequências psicológicas da subjugação da mulher na sociedade oitocentista. Assim, o adultério, segundo o autor, resulta apenas da escolha impulsiva de casar e do carácter insubmisso da esposa (Lentina 2014). Por outro lado, a caracterização de Teodora como uma jovem com uma mente demasiado prática para ser romântica, e com um temperamento avesso a contrariedades contribui para a solidificação do seu “tipo” na percepção do leitor, que é incentivado a ver a inconstância da personagem como uma consequência “natural” da sua lubricidade.

A focalização da sensualidade de Teodora é aliás um passo essencial para a construção do enredo. As referências à paixão da personagem pela equitação, por seu lado, encontram-se intimamente ligadas à representação do seu desejo sexual. Na verdade, esta actividade é simbólica da sexualidade incontrolável e pretensamente desenfreada da jovem Teodora e relaciona-se com a sua busca por excitação e liberdade, sendo igualmente sugestiva da animalidade dos instintos da personagem. É por isso que o facto de o primo Eleutério se apresentar com um cavalo numa das últimas vezes em que a visita no convento antes de casarem é, simbólica e significativamente, um dos aspectos que a impelem a aceitar o casamento:

Teodora gostou disto, por que um dos [seus] anelos era a equitação: sonhara-se muitas vezes cavalgando selim raso, trajada em amazona, com as dobras do amplo véu ondulando no frenesi de desapoderado galope. O cavalo – faz pejo dizê-lo! foi muito no determinar-se a morgada a responder categoricamente às tímidas perguntas do primo Eleutério. (Branco 1864a: 73)

Já no contexto do casamento, a equitação surge associada ao adultério e à infidelidade. Em certo momento insinua-se que Teodora substitui as leituras a que se dedicava para evitar as relações sexuais com Eleutério pelas “cavalgadas” com Afonso e D. José de Noronha (amigo deste último), acentuando-se o duplo significado (literal e figurativo) dessas cavalgadas quando se revela que a personagem feminina mantinha relações sexuais com ambos.<sup>4</sup>

Deste modo, os traços transgressores de Teodora, que, na verdade, poderiam ser partilhados por mulheres que, naquele tempo, lutassem pela emancipação feminina,

são ridicularizados, usando-se a insistência no carácter luxurioso da personagem para desvalorizar as suas frustrações ao ver-se aprisionada, primeiro no convento e depois no casamento. Efectivamente, numa sociedade religiosa e moralista como era a portuguesa naquela época, a luxúria era simultaneamente um dos grandes preconceitos relativamente à figura da mulher, que se considerava ter predisposição para a sensualidade, e um dos principais factores que poderiam contribuir para a perda da reputação e da “honra” femininas, fortemente baseadas na castidade e na subserviência ao marido. Teodora é, por isso, descrita como uma mulher desprezível aos olhos do século por ser demasiadamente sensual e extravagantemente emancipada.

Debrucemo-nos ainda sobre outra figura feminina camiliana: a personagem de Adriana que surge no livro *No Bom Jesus do Monte* (1864). Embora nesse texto se foque maioritariamente na personagem do homem que por ela se apaixona, não deixa de ser uma história elucidativa quanto à perspectiva camiliana sobre as mulheres adúlteras.

Nesse conto, Adriana é observada através do olhar de um homem mais velho – Paulo de Barros – que nutre por ela um amor incorrespondido e silencioso. Segundo ele, que a menciona pela sigla A. (como Camilo faz, em correspondência, relativamente a Ana Plácido), a jovem teria sido “sacrificada” pelo pai a um casamento de conveniência. O velho apaixonado descreve-a deste modo enfático:

Em quanto a mim Adriana simboliza o suplício de Mezêncio: o vivo cingido ao morto, o coração exuberante de vida em contacto com a pedra do túmulo; o anjo a desprender as asas para o espaço, e a serpe do dever social a enroscar-lhe os membros, a dilacerar-lhe as asas. (Branco 1864b: 78)

Porém, a intervenção do narrador, que dialoga com esse personagem masculino, virá em seguida fazer desabar a imagem cândida que o último tem de Adriana ao retratá-la como uma mulher várias vezes adúltera (que se reconcilia sucessivamente com o marido que sabe das suas traições) e destruindo, desse modo, a aura de martírio que Paulo de Barros lhe havia atribuído:

Passe como romance, já que eu tive o insensato escrúpulo de ir perturbar a quarta época de felicidade conjugal do senhor Silva e da senhora D. Adriana. // É a quarta época depois do quarto encontro com Fredericos, Alfredos e Ernestos: todos nomes bonitos, que a

desculpam. A meu ver, o marido é atraído, porque se chama simplesmente Joaquim. (Branco 1864b: 86)

A referência irónica à promiscuidade várias vezes tolerada de Adriana lembra, novamente, o contraste cruel entre a idealização da mulher e o seu comportamento “real” considerado grotesco, sugerindo o carácter indesculpável do adultério. Deste modo, a experiência feminina é, como em *Amor de Salvação*, desprovida de valor e o comportamento da mulher atribuído à luxúria e à ausência de controlo moral sobre os impulsos sexuais.

Por outro lado, a perspectiva de Paulo de Barros, que encara o adultério de Adriana como uma inevitabilidade para a mulher que é sacrificada a um casamento que não deseja (perspectiva que segue a linha de pensamento de vários textos de Ana Plácido), é inviabilizada e atribuída não só à sua idade mais avançada, sugerindo-se uma certa senilidade e um temperamento ainda romântico inadaptado às novas realidades do século, como também ao facto de estar apaixonado por Adriana, sentimento que o impede de observar a materialidade do sexo no corpo de uma mulher que cria inocente e de se confrontar com o prosaísmo da vida oitocentista. Consequentemente, as vivências opressivas de Adriana são secundarizadas e encaradas como “desculpas” para a exploração pela personagem do seu desejo sexual sem restrições. Por isso mesmo, os actos de violência emocional e psicológica contra a mulher representados pelo casamento de conveniência não chegam sequer a ser validados como tema digno de ser discutido e questionado.

Se quiséssemos encontrar mais exemplos como o de Adriana na obra de Camilo, o romance *Coração, Cabeça e Estômago* está repleto de ocorrências simplificadas do adultério feminino retratado como um acto grotesco. A primeira parte do romance trata da vida amorosa (a vida do coração) de Silvestre, pretendo amigo do autor que lhe havia legado o manuscrito desta obra. Em matéria de amor, Silvestre é sempre infeliz. No capítulo “Sete Mulheres”, este narrador homodiegético conta as histórias de sete paixões que teve, todas elas com mulheres adúlteras, as quais haviam casado por interesse ou dinheiro e que tinham vivido semi-abertamente uma sexualidade transgressora dos padrões de comportamento femininos. Nessa secção do romance, Camilo foca-se na crítica, através da ironia, da devassidão e dos “maus costumes” da mulher, além de explorar a superficialidade dos sentimentos daquelas personagens, procurando invalidar o amor-paixão como justificação para a vivência da sexualidade e do adultério.

Desta forma, a imagem da mulher adúltera conferida pelas obras camilianas encontra-se repleta de preconceitos oitocentistas relativos à sexualidade e à “natureza” femininas que saturam a análise do autor, levando-o a desvalorizar os factores sociológicos e culturais (nomeadamente o casamento arranjado) que interferiam com a liberdade da mulher e com a possibilidade de tomar posse do seu próprio corpo.

Ora, a análise do adultério feminino feita por Ana Plácido é fundamentalmente diferente da do seu companheiro de letras e de vida. Em “Adelina”, primeiro texto de ficção incluído em *Luz Coada por Ferros*, o tópico central é a vida sexual e emocional de duas mulheres em situações distintas – uma casada (Adelina) e outra solteira e promíscua (Sofia). Adelina é representada como uma mulher profundamente emocional, em busca sempre frustrada pela felicidade amorosa que idealizou: “Alma extraordinariamente fadada, tinha crenças grandes e sublimes; possuía o gérmen do bem, pronto a desabrolhar, à luz do evangelho. (...) Nada havia para ela que lhe parecesse tão santo e sedutor, como esse laço sagrado que une duas existências, e converte a essência de duas almas numa só” (Plácido 1863: 14-15).

Para Ana Plácido, o adultério de Adelina será a consequência de um determinado conjunto de circunstâncias que começam a ser dispostas desde o início do conto e que têm como característica comum o facto de serem exteriores à personagem e de se encontrarem fora do seu controlo. Assim, Adelina começa, desde logo, por ser uma jovem que fica órfã muito cedo, enriquecendo com a herança do pai, mas sentindo a falta de uma figura parental que a pudesse guiar psicológica e emocionalmente: “Ai daquele a quem falta na época das paixões o abrigo do seio paterno, esse sublime tabernáculo aonde Deus depositou, à sua semelhança, a sabedoria e a misericórdia!” (*idem*: 9-10).

A abundância da herança leva-a a encontrar rapidamente um pretendente – Luís – por quem se apaixona e com quem casa. Porém, a desilusão com o casamento e com o marido chega cedo e Adelina verifica que não será através dessa união que poderá alcançar a felicidade a que aspirava quando decidira casar-se. Com um marido que se aborrecera dela, visto que tinha casado por dinheiro, o casamento havia-se tornado fonte de insatisfações, frustrações e tristezas para a personagem principal, a qual acaba por se envolver em duas relações adúlteras, igualmente insatisfatórias. É, dessa forma, à incapacidade do marido para cumprir as promessas de fidelidade implicadas no casamento (que tem como consequência a insatisfação emocional da esposa) que Adelina atribui a responsabilidade pelo seu próprio adultério:

Quem nos faz dar o primeiro passo, quem nos arrasta para o abismo da perdição, é o homem. Que fazem eles, os maridos? Esquecem que a mulher tem a faculdade do raciocínio, esquecem que ela ouve, primeiro com ímpetos ciuosos e doridos, os escândalos por eles praticados sem recato. À explosão desta dor, às lágrimas e aos justos queixumes, responde o enfado e o desdém. O tempo gasta a impressão dolorosa, chega a indiferença, e muitas vezes o desprezo; e, depois, que virtude há aí que resista repelida pelo coração mal afeito ao desprazer, ao tédio, e à monotonia da vida que só o cansaço do marido criou? (*idem*: 32)<sup>6</sup>

Embora seja a voz de Adelina que aqui se expressa, necessariamente parcial por estar ela própria envolvida numa relação adúltera, é importante destacarmos o facto de Ana Plácido dar, neste conto, voz a uma perspectiva feminina acerca do adultério que levanta problemas opostos àqueles explorados por Camilo nas suas narrativas, trazendo visibilidade a uma experiência que não faz parte do enquadramento ideológico mais comum entre os intelectuais da época. Assim, nesta narrativa é o olhar da mulher que prevalece, com a qual o leitor é incentivado a simpatizar, e a qual considera a insatisfação conjugal e a infidelidade do marido as maiores causas do adultério feminino. Desta forma, desloca-se o foco do problema do comportamento transgressor da mulher-esposa para o comportamento considerado inaceitável e revoltante por parte do homem-marido. Este último é, afinal, quem cria o conjunto de circunstâncias que deixam a mulher vulnerável às tentações extraconjugais ao destruir-lhe o conforto que procurava no casamento e na vida conjugal, sendo assim, em última análise, o “culpado” pelo adultério da mulher. Esta inversão de papéis coloca em evidência a desigualdade de género no casamento oitocentista e a situação de subordinação e impotência que é a da mulher nesse contexto.

Porém, para Adelina o adultério representará apenas mais uma fonte de desilusões, e será incapaz de compensar o desamor do casamento. Na primeira relação adúltera que Adelina estabelece com a personagem de Henrique é a impossibilidade de uma ligação duradoura, visto ser casada, que leva à rotura e ao afastamento entre ambos. Já na segunda relação extraconjugual, o motivo de rotura é o facto de o amante Fernando a abandonar por um casamento com uma mulher que lhe podia garantir uma herança abastada e a prosperidade financeira. Generalizando, a narradora comenta:

Ilusões! minha querida leitora – se é que hei-de ter uma! – Que palavra esta tão significativa das amarguras que temos forçosamente de libar! Quem deixou na primeira vereda da juventude de fantasiar e ver por mil prismas enganosos, arrojando-se denodadamente a mundos desconhecidos? Almas predestinadas às quimeras com que o génio doura o infortúnio, nenhuma. (*idem*: 39)

As duas relações adúlteras de Adelina apontam, na verdade, para dois problemas da condição feminina no século XIX – a subjugação da vontade e da individualidade da mulher ao casamento, que, por ser indissolúvel graças à inexistência do divórcio e às dificuldades implicadas numa separação (Simões 1986; Pozzo 2019), é encarado como uma prisão; e a vulnerabilidade feminina à exploração emocional e física por parte dos homens, para os quais não existiam consequências práticas caso seduzissem uma mulher casada ou cometessem adultério.

O seu casamento e as suas duas relações adúlteras estão, para além disso, interligados pela mesma busca idealizada, mas infrutífera, da felicidade pelo amor. Essa busca, por seu lado, assenta numa educação feminina que era exclusivamente orientada para o casamento, retirando à mulher a oportunidade de canalizar a sua atenção para outras actividades e interesses. Ou seja, é a própria organização social oitocentista que cria esses dilemas da vida da mulher ao confiná-la a um leque muito restrito de ocupações. É, por isso, o desejo de sentimento e a vontade de ser amada que empurram Adelina para o adultério e para a promiscuidade, afastando-se, por isso, causas fantasmáticas como a luxúria e o egoísmo que nos textos de Camilo que acima analisámos eram considerados o motivo primordial da infidelidade da mulher. Por outro lado, esse desejo de ser amada é guiado pelo “coração” e pela “esperança”, factores que são considerados compreensíveis e que, de algum modo, justificam o adultério neste romance: “Desgraçada foi só ela, porque só ela tinha coração.” (Plácido 1863: 60).

Por outro lado, a personagem de Sofia do mesmo conto, que é a mulher que seduz o marido de Adelina apesar de fingir ser também a sua amiga mais próxima, representa um lado negativo do feminino. Esta personagem é caracterizada como uma mulher calculista e promíscua, que é solteira porque o homem com quem mantinha uma relação duradoura descobrira que ela o traía e a abandonara. Fazendo-se passar por amiga íntima de Adelina, Sofia é caracterizada pela inveja que a leva a quebrar o pacto de amizade com a personagem principal e a cobiçar o seu marido e a sua estabilidade económica. Descrita de modo pejorativo, Sofia representa nesta narrativa um tipo de mulher egocêntrica, que

rejeita o sistema de valores oitocentista e toma as rédeas da sua própria vida, fazendo as escolhas que melhor convêm aos seus objectivos, nomeadamente o de enriquecer e de ser admirada. Apesar de ser uma mulher emancipada, Sofia é, contudo, também desprovida do sentimento de solidariedade feminina que guia as narrativas de Ana Plácido, colocando a sua vontade acima do respeito por Adelina e pela amizade entre as duas. É por quebrar esse pacto não verbalizado entre mulheres que a promiscuidade de Sofia é criticada pela narradora enquanto a de Adelina é encarada com compaixão.

Afinal, o que se reforça nesta narrativa é a necessidade da associação e do apoio entre mulheres contra as várias figuras masculinas que as vão usando como objectos, incapazes de as respeitarem de modo equitativo. Os homens deste conto são representados como sedutores egoístas e inconstantes, incapazes de sustentarem com as mulheres relações de fidelidade e de honestidade,<sup>7</sup> enquanto as mulheres, à excepção de Adelina, são retratadas como cúmplices cruéis deste sistema desigual. Em relação aos homens sedutores, Plácido apresenta um tom reprovador e de desdém, por oposição ao tom compassivo com que descreve Adelina. Assim, em relação a Henrique, o primeiro amante, diz-se que: “O que hoje lhe dava duas horas de contentamento, aborrecia-lhe amanhã. (...) Dos delírios da paixão caía no marasmo do desalento, e na descrença do tédio” (*idem*: 47).

Por este mesmo tipo de experiência já tinha passado a personagem de D. Susana, tia de Adelina com quem tinha vivido até ao casamento depois da morte do pai. Ao referir-se ao seu passado, Susana relembra doloridamente o desprezo por parte do amante depois de ter consumado a relação ilegítima e de ter dele engravidado:

– Creio que já te disse, que fui como tu, formosa e rica de grandes crenças, mas amei, filha, e este amor perdeu-me. Adormeci um dia, e quando acordei tinha perdido a honra, a estima de mim própria, e o bom nome da minha família. O homem que me matou o futuro, era como todos: riu-se das minhas lamentações, e mais depressa me fugiu. (*idem*: 55)

A expressão “o homem que me matou o futuro” traduz bem a responsabilidade que Plácido coloca nos homens pela desgraça das mulheres, evidenciando ainda a vulnerabilidade da mulher perante essas figuras intransigentes e egoístas. Assim, é neste contexto de responsabilização do sexo masculino que a autora procura demonstrar as consequências práticas que o adultério tem para a vida mulher. Ao longo da sua obra são muitos os exemplos de mulheres que ficam sozinhas após terem sido seduzidas

por homens que as abandonaram, condenando-as à ostracização, já que a perda da “virtude” e da “honra” femininas acarretava a perda do marido, da família e mesmo, potencialmente, dos filhos tidos fora do casamento.

D. Susana é precisamente um desses exemplos que serve de presságio a Adelina, visto que além de ter sido abandonada pelo amante, se viu obrigada a abdicar de criar o seu filho ilegítimo, sendo-lhe assim tirada a oportunidade de ser mãe:

Eu ficara sentindo os vaticínios amargos da maternidade, como expiação. Imagina o meu desespero, e as agonias por que passei. Desprezada pelos meus mais próximos parentes, escondida em casa duma mulher que nem o nome me sabia, ali fui mãe. Mãe infeliz, que devia remir a culpa pela abstinência dos carinhos, e do gozo santo de criar e ver crescer meu filho. (*idem*: 55-56)

Esta personagem pressagia a Adelina tristezas, revendo o seu passado no porte e personalidade da sobrinha. Esta mulher mais velha e solitária, surge com o propósito de ser um exemplo das consequências da cedência à paixão e da inexperiência da mulher jovem, representando um aviso que, no entanto, não tem proveito. A solidão de Susana é aqui representada como a infeliz consequência para os comportamentos femininos que ficassem à margem dos padrões oitocentistas. Porém, não se encontra na construção desta personagem o tom irónico e crítico que verificámos nos textos de Camilo, observando-se antes uma certa compaixão por parte da narradora para com a injustiça da desigualdade de género daquele século que condenava a cedência da mulher à sedução, sem se ocupar em controlar o comportamento predatório do homem.

Todavia, apesar dessa experiência e do grau de parentesco com Adelina, D. Susana acabará por ser, como Sofia, complacente com a estrutura social oitocentista, contribuindo para esse sistema quando incentiva o filho Fernando, segundo amante de Adelina com o conhecimento de Susana, a casar com uma mulher rica, mesmo sabendo que o levaria a fazer a Adelina o mesmo que o seu amante lhe tinha feito a si. Nessa sociedade inóspita, o convento surge, nesta narrativa, como um lugar de refúgio para as mulheres que procuram o afastamento do quotidiano social e o corte definitivo com a dimensão amorosa das suas vidas (Silva 2022). É lá que se recolhe Adelina, protegendo-se das agressões de uma organização social simbólica e psicologicamente violenta (Plácido 1863: 59-60).

Finalmente, do romance *Herança de Lágrimas*, que é sem dúvida o maior de Ana Plácido, importa destacar também alguns aspectos relativos a Branca d'Alvarães que seguem a mesma linha de raciocínio que observámos com a personagem de Adelina. Não entraremos, porém, em grande pormenor neste romance, já que o analisámos com maior detalhe noutra lugar (cf. Ganhão 2020). À semelhança das personagens de *O Que Fazem Mulheres?* de Camilo, Branca é obrigada a casar para satisfazer a última vontade de um pai moribundo. Abdica, para isso, de uma vida de estudo para a qual se sentia inclinada, para ser forçada a sofrer a violência física e psicológica de um casamento sem amor. Na verdade, Jorge, o marido, acabará por traí-la com a sua tia por afinidade, criando-se aqui um contexto parecido ao de Adelina no conto homónimo. A partir do momento em que descobre a infidelidade do marido, Branca considera o seu casamento funcionalmente acabado, concebendo-o como uma prisão de que não se poderá libertar oficialmente, mas sentindo-se no direito de arranjar também um amante, em nome da justiça e da igualdade. Com esta personagem, Plácido coloca em evidência a frustração da mulher ao constatar as instâncias de desigualdade de género oitocentistas e a necessidade feminina de reivindicar uma dinâmica sexual mais equitativa, em que a mulher não fosse a única vítima de opressão.

É neste contexto que Branca resolve fugir com o amante, julgando poder criar com ele a vida idealizada que ambos haviam sonhado. Todavia, o processo de deterioração da sua relação adúltera inicia-se com o momento da fuga, visto que esse acto destitui a mulher, aos olhos do amante, do estatuto de fruto proibido e a transforma num encargo indesejado. É interessante reparar como em *Amor de Salvação* de Camilo a fuga é encarada de modo diametralmente diferente, já que proporciona aos amantes – Teodora e Afonso – momentos de felicidade, que só são quebrados pela infidelidade da mulher ao amante. Em Plácido, essa visão paradisíaca do adultério não tem lugar e a fuga dos amantes é o primeiro passo para a morte da paixão, já que o homem não será capaz de cumprir as promessas que havia feito à mulher que seduzira. Assim, nesta narrativa, a culpa desloca-se, mais uma vez, da mulher (perspectiva adoptada por Camilo) para o homem (perspectiva de Ana Plácido).

No final desses infortúnios, Branca acabará por reivindicar a sua auto-suficiência, ao abandonar o amante e optar por trabalhar pela sua subsistência e dar à luz Diana, a filha do adultério, na casa de uma família que a acolhera como tutora de duas meninas. A essa filha bastarda Branca deixará escrita uma carta em que relata a sua autobiografia, falando da história dos seus desamores e das consequências que sofreu com o intuito de

desviar a filha, Diana, do mesmo caminho.

A personagem de Branca d'Alvarães é, na verdade, o melhor exemplo, na obra de Ana Plácido, do desejo de autodeterminação e de afirmação femininas. Esta jovem mulher reivindica a liberdade a nível emocional, sexual e intelectual: a liberdade de não casar; a liberdade de escolher um parceiro; a liberdade de se separar de um marido infiel e a liberdade de trabalhar para não depender de um homem. Reivindica ainda a liberdade de escrever e de lutar pela conquista de uma voz, que possa ser usada como instrumento de apoio a outras mulheres.

Assim, contrariando as tendências da ficção de autoria masculina, em que se atribuía frequentemente o adultério feminino a questões relacionadas com a luxúria inata da mulher, a sua educação (ou falta dela) e o ócio,<sup>8</sup> Ana Plácido pinta-o como consequência de maus e forçados casamentos que, aliados à má conduta dos maridos e à quebra das promessas matrimoniais, provocam a insatisfação das mulheres. A culpa fica alocada, assim, no lado masculino do casal e não no feminino, como nos dizia Camilo, para o qual o adultério da mulher se apresenta como uma prova da sua superficialidade e vaidade.

Todavia, esta diferença de perspectivas, para além de nos permitir vislumbrar as distinções existentes entre um olhar masculino e outro feminino sobre o adultério, tem também uma motivação de carácter pessoal que é importante ter em conta. Camilo e Plácido exibem várias vezes publicamente, sobretudo durante o auge da popularidade do seu relacionamento (entre 1861 e 1863/4 [Castro 2018]), através dos textos que publicam, as suas desilusões acerca do amor, ao mesmo tempo que se acusam mutuamente de forma directa na correspondência que endereçam a amigos. Desta forma, embora as interpretações biografistas não nos pareçam as mais adequadas, há uma dimensão de experiência pessoal na exploração ficcional que os dois autores fazem do adultério (Castro 1997). Assim, se para Camilo o foco se encontra no carácter desprezível da mulher adúltera, para Plácido o importante é destacar a transformação do amante em “algoz” e a confrontação com o carácter enganador desse homem, cuja atitude se altera quando a mulher adúltera se torna um peso económico e social.

Embora a abordagem biografista não seja a que elegemos, um olhar sobre a biografia e a ficção dos dois autores permite-nos entender melhor as dinâmicas que regiam as relações ilegítimas oitocentistas. Verificamos, assim, que as obras acima estudadas de Camilo apontam, por exemplo, para a prevalência de uma idealização da mulher que é opressiva, já que a confrontação masculina com a mulher enquanto ser humano real

destrói a ideia de um ser que se queria incorruptível, acabando, assim, com o suposto “amor”. Essa idealização torna a relação ilegítima entre homem e mulher uma relação disfuncional, visto que nela se espera da mulher um comportamento moralmente superior ao mesmo tempo que o homem procura quebrar esse comportamento através da sedução e do desejo.

Por outro lado, a perspectiva da mulher conferida por Ana Plácido nas suas narrativas alerta as leitoras (várias vezes interpeladas nesses textos) para os artifícios usados pelos homens para as seduzir, constatando que as palavras masculinas não deverão ser levadas a sério, visto que os amantes têm tendência para encarar as mulheres que seduzem como objectos que utilizam para satisfazer as suas necessidades sexuais.

Aliás, nos textos de Plácido as idealizações das figuras masculina e feminina têm um carácter fundamentalmente diferente, visto que a idealização que o homem faz da mulher se pauta pelo egoísmo e pelo desejo incongruente de a possuir fisicamente, esperando que ela lhe resista e não ceda à tentação da carne. Já a idealização feminina do homem pauta-se pela expectativa de que o amante cumpra as promessas de amor que fez à mulher, baseando-se, por isso, não em ideais impossíveis, mas em valores como a confiança e a fidelidade que lhe haviam sido prometidos. Assim se evidencia que o dilema masculino em relação à mulher adúltera assenta na incapacidade de lidar com o corpo material e humano da amante, que o homem quer sempre deificada segundo os valores morais cristãos da castidade e da inocência. Por seu lado, o dilema da mulher em relação ao homem sedutor assenta no facto não poder confiar nele e de ter, ao mesmo tempo, sobre si a exclusiva responsabilidade de resistir à sua manipulação emocional e psicológica, bem como às pulsões sexuais, visto que só ela sofrerá as consequências de ter transgredido essas interdições.

Posto isto, o que nos importa sobretudo destacar neste artigo é o papel da escrita feminina na relativização da perspectiva oitocentista sobre a mulher. No caso particular do adultério, a personagem feminina, quando criada por escritores do sexo masculino é, a maioria das vezes, o núcleo do enredo e o foco de crítica – quer se trate de uma crítica direccionada à mulher enquanto parte da espécie humana, quer se trate de uma crítica aos mecanismos sociais que incentivam a transgressão por parte dela.

Contudo, nos textos de autoria feminina, embora o foco continue sobre a mulher, esta surge perspectivada enquanto vítima de uma sociedade opressora, determinada pelas vontades masculinas. Na verdade, se nem todas as autoras do sexo feminino procuram defender uma maior igualdade entre os géneros, subscrevendo, algumas

delas, a moral social oitocentista (vejam-se as obras de Maria Peregrina de Sousa ou de Maria Amália Vaz de Carvalho, por exemplo), todas elas oferecem uma visão que parte de um prisma diferente do masculino, dando atenção a aspectos da vida da mulher que a pena masculina descure. Na obra de Ana Plácido a mulher aparece grande parte das vezes retratada como vítima de um poder que quer impor-lhe uma imagem fixa de si própria, inflexível e irreal. A culpabilização do sexo masculino pelo adultério feminino na obra desta autora aparece, assim, não como uma retaliação, mas sim como uma clarificação da realidade, como um novo olhar sobre a vida da mulher, acerca da qual todos opinam mas que, afinal, só ela poderá experienciar.

## NOTAS

\* Mónica Ganhão, doutoranda em Estudos Portugueses e Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, beneficia de uma bolsa FCT para o projecto de tese “Mulheres entre homens: dinâmicas de género na literatura portuguesa oitocentista”, no âmbito do qual estuda a autoria feminina e a representação da mulher na narrativa portuguesa do século XIX. Interessa-se pelos estudos de género e pela luta pela maior visibilidade da mulher na história e, sobretudo, na história literária em Portugal. Embora se tenha especializado em literatura portuguesa, tendo concluindo um Mestrado em Estudos Românicos com a dissertação intitulada “Aparições: a Mulher e o Casamento em Eça de Queiroz”, também se interessa pelas relações entre a literatura portuguesa, espanhola e francesa, e tem vindo a estudar outros autores lusófonos como Mía Couto.

<sup>1</sup> Este artigo faz parte da investigação levada a cabo no âmbito da dissertação “Mulheres entre homens: dinâmicas de género na literatura portuguesa oitocentista” desenvolvida no contexto do Doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos financiado pela FCT.

<sup>2</sup> Que é, aliás, o adultério maioritariamente representado nos chamados “romances de adultério”, como nos diz Bill Overton, que discorda dessa classificação chamando-lhes antes “novels of female adultery” (1996).

<sup>3</sup> É relevante notarmos também a insistência do narrador nessa diferença entre o “anjo” e a “mulher”, palavra que adquire, neste contexto, uma conotação negativa remanescente de preconceitos de género que consideravam a mulher um ser guiado pelo corpo e pelo sexo e, por isso, fraca. A associação dessas ideias à palavra “mulher”, por oposição à caracterização da personagem através da palavra “anjo” (que implica a ideia de virtude, inocência e virgindade), torna clara a dimensão idealizada dos padrões de comportamento feminino exigidos às mulheres, visto que o significado da própria palavra usada para identificar aquele género sexual se encontra associado à transgressão e à incapacidade de se submeter a esses mesmos padrões.

<sup>4</sup> Este duplo significado verifica-se em múltiplas ocorrências ao longo do texto, como por exemplo: quando Eleutério se apresenta no convento a cavalo e Teodora decide aceitar o pedido de casamento, o que sugere a urgência de satisfação sexual por parte da personagem feminina; quando Teodora se cruza, também montada a cavalo, com Afonso reanimando-lhe o desejo sexual; ou quando se mencionam as cavalgadas de Teodora com Afonso e D. José de Noronha, como mencionámos.

- <sup>5</sup> Este preconceito dará origem à “invenção” de uma doença que se apelidou de “histeria”, a qual se dizia ser caracterizada por estados nervosos incontrolláveis, e cujo termo remete para a palavra “útero”, que era considerado o causador dessas alterações nervosas e desse desejo sexual desenfreado nas mulheres: “A historização oitocentista da histeria e as suas transformações é uma questão apaixonante (...). No século XIX, a sexualidade feminina é enfim reconhecida na sua especificidade mas vê-se imediatamente reprimida pelo discurso falocêntrico. Com efeito (...) difunde-se a ideia de que a histeria é uma doença uterina que toca grande parte das mulheres. Os médicos franceses produzem uma quantidade impressionante de estudos sobre este assunto, corroborando assim a existência de uma natureza feminina sempre ameaçada de resvalar para a irresponsabilidade se não é protegida por um marido no âmbito matrimonial (Besse 2014: 221).
- <sup>6</sup> Diz-se ainda, mais adiante: “O mundo tinha sido um deserto, sem gota de água que lhe refrigerasse a sede inextinguível; e, quando agora lhe aproximavam dos lábios requeimados, como repeli-la, como resistir a essa sofreguidão em que o espírito não tomava pequena parte?” (Plácido 1863: 46).
- <sup>7</sup> Veja-se o que pensa Fernando, o segundo amante de Adelina, quando se prepara para a seduzir: “Hei-de falar-lhe nos seus devaneios, coisa de que as mulheres gostam muito; dizer-lhe que a sinto em espírito adejante a iluminar as trevas em que me jazia imerso o coração e a inteligência. Ela há-de amar-me, há-de preferir o génio ao sandeu que eu desconfio a tem fanatizado com não sei que melindradas tristuras!” (Plácido 1863: 5).
- <sup>8</sup> Para além dos referidos romances de Camilo, lembrem-se também as causas que Eça de Queiroz aponta como factores que levam Luíza ao adultério em *O Primo Basílio*, por exemplo – o ócio, a sentimentalidade e a educação incompleta e fútil.

## Bibliografia

- Alonso, Claudia Pazos (2014), “A trajetória de Ana Plácido e o papel de Camilo” in *Representações do Feminino em Camilo Castelo Branco: Estudos Camilianos* 9, org. por Sérgio Guimarães de Sousa, Famalicão, Casa de Camilo – Centro de Estudos: 39–63.
- Besse, Maria Graciete (2014), “As relações de género na novelística camiliana” in *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco: Estudos Camilianos* 9, org. Sérgio Guimarães de Sousa, Famalicão, Casa de Camilo – Centro de Estudos, 203–227.
- Bourdieu, Pierre (2013), *A Dominação Masculina*, Tradução e notas de Júlia Ferreira, Lisboa, Relógio d’Água.
- Branco, Camilo Castelo (1864a), *Amor de Salvação*, Porto, Viúva Moré – Editora.
- (1864b), *No Bom Jesus do Monte*, Porto, Viúva Moré – Editora.
- (2013), *Coração, Cabeça e Estômago* – Edição fac-símile comemorativa dos 500 Anos da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Lisboa, A Bela e o Monstro Edições.
- (2016), *O Que Fazem Mulheres*, Lisboa, Guerra e Paz.

- Castro, Andreia Alvez Monteiro de (2018), “Entre o amor e o crime: a participação da literatura e da imprensa no processo de adultério de Camilo e Ana Plácido” in *Via Atlântica* 39, 49–60. [Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/144352>].
- Castro, Aníbal Pinto de (1997), “Ana Plácido, a «heroína» de Camilo” in *A Mulher na Vida e Obra de Camilo: Estudos Camilianos* 5, Famalicão, Centro de Estudos Camilianos: 9–34.
- Ganhão, Mónica (2020), “Mártires de amor: adultério e expiação femininos em Herança de Lágrimas de Ana Plácido”, in *Revista Portuguesa de Humanidades*, Vol. 24, Issue 1–2, 193–212. [Disponível em: [https://www.publicacoesfacil.pt/product.php?id\\_product=8950](https://www.publicacoesfacil.pt/product.php?id_product=8950)].
- Lentina, Alda Maria (2014), “Destinos no feminino na obra de Camilo Castelo Branco” in *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco: Estudos Camilianos* 9, org. Sérgio Guimarães de Sousa, Famalicão, Casa de Camilo – Centro de Estudos: 17–37.
- Lima, Lisiane Ferreira de (2017), “Escritas de autoria feminina: problematizando a presença das mulheres no cânone literário” in *O Feminino e o Moderno*, org. por Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva e Maria Lúcia dal Farra, Lisboa, CLEPUL: 177–186.
- Norton, Meghan E. B. (2007), “The adulterous wife: a cross-historical and interdisciplinary approach” in *Buffalo Women’s Law Journal*, V. 16, Article 5. [Disponível em: <https://digitalcommons.law.buffalo.edu/bwlj/vol16/iss1/5/>].
- Overton, Bill (1996), *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European Fiction, 1830–1900*, London, Macmillan Press Ltd.
- Passos, Teresa Ferrer (1997), “Ana Plácido – A Escritora: Breves Notas Biográficas” in *A Mulher na Vida e Obra de Camilo: Estudos Camilianos* 5, Famalicão, Centro de Estudos Camilianos: 193–208.
- Plácido, Ana (1863), *Luz coada por ferros*, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira.
- (2019), *Herança de Lágrimas*, Lisboa, Sibila Publicações, [1871].
- Pozzo, Barbara (2019), “La femme adultère entre droit et littérature au XIXe siècle” in *Études en l’honneur du professeur Marie-Laure Mathieu. Comprendre: des mathématiques au droit*, coord. Christophe Albiges et al., Bélgica, Bruylant, 597–625.
- Silva, Fabio Mario da (2022), *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*, São Paulo, Câmara Brasileira do Livro.
- Simões, Manuela Lobo da Costa (1986), “Um divórcio no 1.º quartel do século XIX” in *A mulher na sociedade portuguesa: Visão histórica e perspectivas actuais – Actas do*

Colóquio, Vol. I, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: 171-189.

Simon, Maria Cristina Pais (2014), “A mulher na novela camiliana: representações e funções” in *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco: Estudos Camilianos* 9, org. Sérgio Guimarães de Sousa, Famalicão, Casa de Camilo – Centro de Estudos: 179-202.

# Juliette Adam e a “Pátria portuguesa”

**Maria Cristina Pais Simon\***

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / CREPAL

Juliette Lamber(t), Juliette Lamessine, Juliette Adam, ou simplesmente Madame Adam, nomes sob os quais ganhou notoriedade, brilhou na literatura, reinou no jornalismo, na diplomacia e na política, privou com os grandes do mundo, possuiu avultada fortuna, viveu cem anos, entre 1836 e 1936, e foi considerada como a mulher mais influente e mais poderosa da França do seu tempo, o que lhe valeu o epíteto de “Grande francesa” por parte do amigo Dumas filho.

Juliette Adam acompanhou todo o século XIX. Nasceu sob a Monarquia de Julho (1830-1848); assistiu, em criança, à Revolução de 1848; afirmou-se social, económica e politicamente sob a II República (1848-1851) e o II Império (1852-1870), período correspondente ao surto da burguesia capitalista (1852-1870).

Os anos de 1870-1871 correspondem para Juliette à “épreuve iniciatrice d’un patriotisme exigeant et revanchard” (Cayla 1988a: 58), pois distinguiu-se na defesa do republicanismo e contra a incorporação da Alsácia-Lorena no império alemão; durante o cerco de Paris lutou contra a tomada da capital pelos prussianos e ilustrou-se pela sua intervenção na Comuna, tornando-se, a partir de então, uma figura particularmente notada da III República (1870-1940), pois assumira papéis masculinos, inconvenientes, como tantas outras *communardes* que Marcel du Camp qualificou de “mauvaises, lâches, funestes, ivrognes, débaucheuses d’hommes, ce que l’aliénisme appelle des malades” (*idem*: 60).

Entretanto, assiste-se à expansão da indústria, ao desenvolvimento explosivo dos meios urbanos, a inesperadas descobertas científicas, à progressiva emancipação da mulher e à sua implicação na vida pública, bem como ao surto e à confirmação do jornalismo feminino e feminista.

A vida ambicionada na infância começa, porém, para Juliette em 1853, ano em que deixa a sua Picardia natal e parte à conquista da capital com Alexis Lamessine, deputado republicano e advogado parisiense com quem a família a (mal) casou em 1851, aos 16 anos. Leva na bagagem os ensinamentos do pai, Jean-Louis Lambert, médico positivista, socialista, anticlerical adepto das teorias de Fourier, Louis Blanc, Robespierre, Pierre Leroux, Ledru-Rollin, e os de mulheres instruídas na tradição setecentista: as velhas tias que a iniciaram à cultura da Antiguidade; a avó, Madame Séron, que lhe deu a conhecer Hugo, Balzac, Sand e as teorias de Fourier, e com quem leu e recitou Os Lusíadas, como afirma em *La Patrie portugaise*, obra de 1896: “je relisais chaque jour le 3e chant des *Lusiades*, pour me bien pénétrer de l’amour de la patrie portugaise”.<sup>1</sup>

Numa sociedade em que a mulher nasce para ser dona de casa ou cortesã como reza Proudhon em *De la justice et de la révolution dans l’église* (1858), obra em que também põe em causa as grandes figuras de proa do feminismo de então, Marie d’Agoult e George Sand,<sup>2</sup> Juliette Lamessine notabiliza-se pela publicação de um manifesto feminista como resposta ao pai do anarquismo, *Idées antiproudhoniennes sur l’amour, la femme et le mariage* (1858).

O sucesso retumbante da obra e a adesão de mulheres influentes às teses de Juliette, proporcionam-lhe a entrada nos meios intelectuais, artísticos e mundanos parisienses, e principalmente num dos salões mais conceituados, o da condessa Marie d’Agoult que, após a publicação de vários textos anónimos, adota o pseudónimo masculino de Daniel Stern.

As décadas de 1850 e de 1860 são, para Juliette Lamessine, as da aprendizagem do mundo, da emancipação<sup>3</sup> e de uma convicta militância feminista. Abre, então, o seu primeiro salão<sup>4</sup> onde passa a receber personalidades das letras, das artes e do jornalismo, como George Sand ou Émile de Girardin, o primeiro jornalista a adotar técnicas de trabalho e de funcionamento até aí inéditos; ambos terão uma influência determinante em Juliette que se lança neste período numa intensa actividade literária que desabrochará numa obra reunindo ensaios políticos e históricos, relatos de viagem, artigos jornalísticos, teatro, novelas, contos e sobretudo romances campestinos na tradição de Bernardin de Saint-Pierre e de George Sand; na totalidade, quarenta e

oitos livros e milhares de artigos jornalísticos. Porém, como testemunha A. Blanc-Péridier em *Une princesse de la III République*, o literário propriamente nunca será o objetivo perseguido por Juliette que submete à literatura exigências de outra ordem: opiniões artísticas, teses filosóficas, discussões religiosas ou políticas, defesa da boa moralidade...; eis como a escritora concebe a arte literária:

J'aime tout ce qui contribue à sauver nos moralités nationales, une littérature bien pensante et bien morale qui montre aux hommes la voie du salut : *Rome vaincue* de Parodi. Enfin, voilà les beaux drames épiques applaudis de nouveau. C'est bon signe pour nos moralités nationales. (...) Que de consolations nationales on éprouve en laissant retenir en son cœur les chants du soldat de Déroulède. (Adde 1988b: 146)

A glória literária de Juliette Adam será, por conseguinte, efêmera e muito controversa; Jules Renard acusá-la-á de cheirar “tout de même un peu la parfumerie” (Adde 1988: 148):

Gustave Flaubert, mais acerbo, dirá :

Madame Adam est une poseuse, qui croit savoir ce qu'elle ne sait point. C'est toujours un danger pour une femme d'esprit de donner de bons dîners. On la juge sur ses menus, et les affamés la traitent de grand écrivain. Il en faut rabattre : elle a seulement le sentiment de la nature, elle a des paysages réussis, mais de là au style, à l'Art, il y a un abîme. (*idem*: 155)

Para Barbey d'Aureville que em *Bas-bleu de la République* (1878) se interroga sobre o papel que Juliette Adam desempenha realmente na literatura, a “intellectuelle”, “féministe” não passa, nos finais dos anos de 1860, de uma “femme savante”, “reine des bas-bleu” e “reine de cette ruche intellectuelle” (Adde 1988b: 145-146); para outros é uma “sábida”, “sabida” e arrivista, ou ainda, uma hetera, cocotte pública ou cortesã (Klein 1988: 46). Porquê? Porque, conduzindo-se e pensando como homem, passa a deter um poder e uma presença que só se concebem no masculino; porque ousa transpor as fronteiras do género como todas as mulheres com quem se relaciona e se relacionará ao longo da vida. De entre as mais indecorosas salientam-se George Sand, a baronesa de Poilly, a condessa de la Ferronnays, a duquesa d'Uzès – primeira mulher que possuiu carta de condução, foi corredora de automóveis e uma das fundadoras do Automobile

Club Féminin de France –, Marie d’Agoult, que no final da sua relação adulterina com Franz Liszt, de quem teve três filhos, afirma aliviada: “J’ai atteint l’âge d’homme”. É precisamente a condessa d’Agoult que, aquando da publicação do manifesto de Juliette Lamessine contra Proudhon, não a conhecendo ainda, lhe escreve nestes termos: “Il est étonnant, Monsieur, que vous ayez pris un nom de femme quand, nous, femmes, nous choisissons des pseudonymes d’homme” (Klein 1988: 46).

De facto, como afirma Aurore Lauth-Sand, “... elle échappe au féminin, (...) Elle est un homme, comme Prométhée, à voler le ciel pour lui arracher une théorie ou une méthode” (Blanc-Péridier 1936: 28); assim a sentiram os seus contemporâneos, pelo que o caricaturista André Gill a representa armada de uma pena que mais se parece com uma espada ou com uma seta na capa da revista *Les Hommes d’aujourd’hui* (1878). Na mesma intenção, Pierre-Barthélémy Gheusi, seu colaborador e sucessor em *La Nouvelle Revue*, dedica-lhe um longo capítulo do seu livro *Les Chefs* onde a qualifica de “Véritable homme d’État, affiliée au gouvernement par le seul ascendant de sa rare intelligence des hommes et des choses” (Blanc-Péridier 1936: 13), enquanto o jornal *Le Gaulois* de julho de 1883 a identifica como “homem de letras”.

“Mulher-orquestra” que sabe todas as notas e tem em mão todos os instrumentos, como afirma Brigitte Adde em “Encens et fumées, Juliette au pays des hommes” (Adde 1988a: 39), Juliette Lamber(t) prossegue, em 1868, a sua ascensão por um segundo casamento com o banqueiro de esquerda Edmond Adam que virá a ser deputado, prefeito de Paris e senador. Passa então a evoluir no meio exclusivamente masculino da aristocracia financeira, é introduzida nos círculos republicanos ativos e influentes dominados por Gaston de Gallifet, Charles de Freycinet, Adolphe Thiers, Alphonse Toussenel, Léon Gambetta... que a iniciam à ação política e em quem Juliette põe todas as suas esperanças de revanchismo político.

Em *Juliette Adam, une princesse Troisième République*, A. Blanc-Péridier resume nos seguintes termos o poder que adquire então a “vestale du culte patriotique” : “elle régnera sur ses amis, ses admirateurs, ses adorateurs, sur un groupe politique et sur un groupe littéraire. Elle possède une véritable cour. Elle exerce une influence sur les hommes et sur les événements, sur la littérature et sur les arts” (Blanc-Péridier 1936: 9).

O salão Adam,<sup>5</sup> “capela da III República”, no dizer de Paul Acker no *Echo de Paris*,<sup>6</sup> torna-se o mais célebre e requintado de Paris, mas sobretudo um foco de resistência à oposição, o centro de ação do partido, e “uma galeria dos contemporâneos” , como afirma Maupassant no jornal *Le Gaulois*, pois é frequentado pelas mais eminentes

personalidades das artes, das letras, da política, da diplomacia, do exército, da maçonaria, da ciência, do jornalismo, da indústria e da finança. Além de Pauline Viardot – cantora que luta junto aos estudantes russos de Paris contra o niilismo –, da princesa Troubetskoï – personalidade da alta sociedade internacional e do mundo político do II Império, muito próxima da corte da Rússia; está no momento em luta pela restauração dos Bourbon em Espanha –, de Bertha von Suttner – pacifista austríaca premiada pelo Nobel da paz em 1905; de Céline Scheurer-Kestner – herdeira da indústria Schuerer –, Guiomar Torrezão terá sido uma das pouquíssimas mulheres aí recebida.

A decepção que lhe causam os republicanos, coniventes de Bismarck e da odiada Inglaterra, e que, além do mais, já não precisam de egérias, como afirma Julien d’Hoste num artigo do jornal *Le Voltaire* em que visa diretamente Juliette Adam, a luta revanchista pela Alsácia-Lorena, as sólidas e alargadas alianças internacionais de que beneficia e, como lhe reconhecem muitos dos seus biógrafos, o desejo insaciável de reconhecimento e de honrarias, levam a “reine du Paris républicain” (Blanc-Péridier 1936: 9) à fundação, em 1879, de uma das revistas mais conceituadas da III República, *La Nouvelle Revue*, “bimensuel de la République scientifiquement progressiste” (Ligonnière 1988: 130), que irá dirigir até 1890, e que se mantém até 1940.

No prefácio de *La Nouvelle Revue* são expostos as rubricas e os objetivos que pretende atingir:

- Assuntos educativos através da publicação de artigos muito documentados sobre arte (pintura, música..), literatura, ciências, etnografia, espetáculos...
- Questões patrióticas a fim de impor na Europa, e sobretudo face à Alemanha, a supremacia da “França mutilada” pelo Tratado de Versalhes de 1871, como afirma a diretora nas suas *Memórias*; lutar contra os vencedores de Sedan, o que concretamente significa deitar a perder Bismarck na cena internacional através de uma aliança franco-russa.<sup>8</sup> A rubrica intitulada “Lettre sur la politique étrangère” está exclusivamente a cargo de Juliette Adam cuja argumentação e alvos transformam *La Nouvelle Revue* num órgão francamente nacionalista.<sup>9</sup>
- Lançamento de jovens escritores; os mais célebres e apoiados serão Paul Bourget e Pierre Loti, cuja primeira edição de *Pêcheur d’Islande* será publicada nesta revista. Jules Renard, que frequentou *La Nouvelle Revue* e a sua diretora nos anos de 1895, 1896, dirá: “Madame Adam (...) voit en nous une vingtaine de jeunes gens qui peuvent l’aider à reprendre l’Alsace et la Lorraine” (Bonneville 1988: 99).

Num período em que o jornalismo, inclusive feminino e feminista, está em plena expansão, *La Nouvelle Revue*, anti-alemã, anti-inglesa, pró-eslava e latina, cuja tiragem inicial é de 8000 exemplares, apresenta-se como concorrente da *Revue des deux mondes* que exerce uma autêntica ditadura na opinião. Para a sua diretora, constitui o meio mais certo e eficaz de prolongar a ideologia do seu salão, de combater a Alemanha e a Inglaterra, trabalhar no sentido de uma aliança franco-russa, e servir patrioticamente a França que pretende reequilibrar colocando-se acima dos partidos políticos e julgando e comentando com toda a liberdade a política nacional e internacional. Programa ambicioso para uma mulher e do qual muito duvida o seu mentor Léon Gambetta que afirma: “une femme peut-elle avoir assez d’autorité, de savoir, d’énergie...” (Liénard 1988: 137), e que levará o procurador Constantin Pobiédonostsev a denunciá-la ao czar Alexandre II, em carta de 6 de maio de 1882, como uma “aventurière politique, l’un des principaux agents de l’aile gauche du parti républicain (...) Elle est au courant de tous les plans et intentions de Gambetta” (Morcos 1962: 398). De facto, a “vestale du culte républicain” (Cayla 1988b: 79), torna-se, então, a mulher mais relacionada e informada destes anos, dirigindo missões secretas, colaborando com uma diplomacia paralela, beneficiando de informadores internacionais.

Juliette Adam leva, porém, a cabo a sua empresa e o sucesso e a respeitabilidade, nacional e internacional, de *La Nouvelle Revue* que reúne os mais prestigiados colaboradores, alguns vindos de *La Revue des deux mondes*, e algumas (poucas) mulheres jornalistas,<sup>10</sup> não serão alterados durante a sua direção.

A crise social e política dos anos de 1880 abala fortemente a III República cujo poder se torna mais plutocrático do que democrático; Juliette Adam vai-se então afastando do republicanismo por que lutara e vira-se francamente para a oposição, ou seja, para a direita reacionária, sobretudo após a questão do Panamá, em 1892, e do caso Dreyfus, em 1894. Como arma de combate continua a utilizar *La Nouvelle Revue* que neste período se torna progressivamente parcial e cuja direção abandona nos anos de 1889, 1890 para se dedicar a outro género de militantismo.

Intensifica então as suas viagens de propaganda pelo estrangeiro, Egipto, Grécia, Espanha, Portugal, Checoslováquia ... e pela Rússia, claro, “à la poursuite de ce grand mirage slave dont la puissance potentielle est, à ses yeux, le seul contrepoids favorable à la France, grâce à l’hostilité germanique et à la rivalité anglaise”, como afirma Robert Ligonnière em “Une femme et la marche de son temps” (Ligonnière 1988: 122). É aí recebida pelos grupos nacionalistas, por reis, aristocratas e políticos como embaixadora

oficial ou como missionária da república francesa.

Entre 1900-1906, a “grande francesa” volta ao jornalismo à testa de uma pequena revista que funda e de que é proprietária, *Parole Française à l'étranger*. Francamente reacionária, antisocialista, belicista, antisemita, *Parole Française* defende a ideia de que a crise política europeia e as adversidades mundiais advêm exclusivamente de um conluio internacional judaico-semita, judaico-marxista, anticzarista e antifrancês.

Assim evoluirá Juliette Adam para uma direita sempre mais radical, até ao populismo, apelando em 1921 para uma república militar e antiparlemantarista e afirmando em 1930 a sua incerteza de morrer republicana.

Por estar durante todo este período, afastado das rivalidades e das competições internacionais (exceto entre a Conferência de Berlim e o Ultimato inglês), Portugal não merece a mínima atenção em *La Nouvelle Revue*; é apenas mencionado como bom exemplo de gestão colonial em artigos de 1882 (vol. 19), 1885 (vol. 33), 1886 (vol. 42), relativos às colónias francesas. Será somente depois de se aproximar, a partir da crise social e política de 1880, da oposição e de apoiar os regimes autocráticos ibéricos (além dos russos) a fim de criar uma aliança latina contra a Alemanha, que Juliette Adam se vai interessar por Portugal para onde viaja em 1895, 1908 e 1909; muitos antes destas viagens já iniciara uma correspondência com D. Fernando e com a rainha D. Amélia, para o exílio dos quais diz ter contribuído em 1910 (Blanc-Péridier 1936: 135).<sup>11</sup>

É neste contexto que Juliette Adam publica entre 1895 e 1910 uma dezena artigos jornalísticos sobre Portugal,<sup>12</sup> um álbum comemorativo da viagem de Vasco da Gama à Índia e em 1896 *La Patrie portugaise, souvenirs personnels*, dedicada à juventude portuguesa e cujo objetivo e interesse são definidos no prefácio do seguinte modo:

Ce que j'ai voulu seulement, c'est esquisser des impressions générales sur ce que j'ai senti et compris du caractère, des traditions, des destinées d'un peuple que je considère comme un ami exceptionnel de la France.

Mon ambition serait que ce livre servît d'introduction à une série d'études sur la poésie, les écrivains, les artistes, le théâtre actuels de la jeune Lusitanie.

Il y a des trésors de vitalité littéraire et artistique à découvrir, ayant leur originalité propre, depuis que le sentiment portugais se réveille, que la pensée nationale se retrouve et que l'intellectualité reprend à Lisbonne sa sève de race, se dégageant ainsi de la banalité cosmopolite. (LPP, p. vii-viii)

Nos dezoito capítulos de *La Patrie portugaise* são detalhadamente evocados os grandes acontecimentos desde o início da nacionalidade, as personalidades políticas mais relevantes, as dinastias régias, os atuais partidos políticos, o jornalismo desde tempos recuados à atualidade, a literatura e o teatro, desde as suas origens, as artes e sobretudo a arquitetura, além de outros temas de predileção de Juliette, isto é, o colonialismo, o republicanismo, as falhas da monarquia e as relações do país com a Europa. Para tal, a “velha revanchista”, como se denominava a si mesma, adota o tom polémico, recriminatório e reivindicativo característicos dos artigos de política estrangeira que publicara em *La Nouvelle Revue*, apelando insistentemente ao nacionalismo dos portugueses, louvando incessantemente o seu heroísmo, a raça, a Pátria, a moralidade, termos que são absolutamente recorrentes na obra.

A autora apresenta Portugal, sistematicamente designado por “Lusitânia”, o que tanto mais o dignifica, como herdeiro das virtudes heróicas e patrióticas da Grécia antiga com a qual tem em comum uma Grande História repleta de “aventuras extraordinárias” (LPP, p. 33). Lisboa, onde se continua a viver numa “atmosfera de epopeia”, mantém as “grandezas do passado” (LPP, pp. 39, 38), foi significativamente fundada por Ulisses, como atestam grandes poetas como Sousa de Macedo e Gabriel Pereira (LPP, p. 27), e só à Roma da antiguidade pode ser comparada. Camões, símbolo nacional, é um segundo Homero a quem é exclusivamente dedicado o capítulo XI, e *Os Lusíadas* “têm por irmã” *A Ilíada* e *a Odisseia*; os seus versos “consagram uma dinastia de heróis” que “realizaram milagres” (LPP, pp. 6-7); o seguinte passo é particularmente revelador dessa glorificação superlativa do passado:

L’ambition la plus ardente, la plus héroïque, la grandeur sans limite de la Lusitanie ont été la règle des Portugais, et c’est par elle qu’ils ont accompli des miracles. Un si petit peuple, occupant une langue de terre, toujours victorieux, toujours conquérant à toutes les extrémités connues du globe, devenant maître du trafic universel, avec son armée de guerriers, ses diplomates, ses administrateurs, ses artistes, cela tient du prodige. Les Hindous disaient des Portugais : “Heureusement qu’ils ne sont pas trop nombreux, car le monde n’aurait pu suffire à leur ambition.” (LPP, p. 71)

Mais adiante a autora celebra, num tom idêntico, a grandeza da arte de outrora:

Le XVI<sup>e</sup> siècle, grand pour toutes les nations de l'Europe, le fut dans une proportion qui touche à l'émerveillement pour le Portugal. Jamais le mot renaissance n'a été plus justifié que pour ce petit pays où les hauts faits de guerre, de découverte, les créations littéraires, artistiques, architecturales, sont à ce point nombreux qu'ils défient l'énumération. Au XVI<sup>e</sup> siècle les hommes naissent intrépides, audacieux, et l'on peut dire que le peuple portugais est, un siècle durant, un peuple de héros. Chaque Lusitanien du XVI<sup>e</sup> siècle pourrait avoir son historien. (LPP, pp. 270–271)

Ao glorioso passado sucederam-se séculos de decadência e de exploração por diversos países europeus que a autora põe em causa, reportando, uma vez mais, para o contexto português ressentimentos e desejos de revanchismo pessoais. Fora de parte a França, “madrinha de Portugal” (LPP, p. 261), pátria de origem dos seus primeiros reis, modelo nas ciências e nas letras desde tempos longínquos, e pela qual “Les Portugais éprouvent (...) certainement l'une des plus grandes sympathies qu'elle inspire” (LLP, p. 301), todos os países implicados nas atuais difíceis relações europeias são incriminados por culpas passadas. A Espanha filipina da união dinástica e a subsequente incursão da Holanda no Brasil; a Áustria e a Alemanha relativamente à guerra setecentista do Pacto das Famílias; a guerra de sucessão de Espanha (e neste aspeto Juliette Adam omite as pressões que a França exerceu, então, sobre Portugal); a França das invasões napoleónicas que impuseram a Inglaterra em Portugal.

Apontada ao longo da obra como o principal inimigo da Lusitânia, Juliette Adam dedica o capítulo IX intitulado “L'Angleterre et le Portugal” à “criminalidade inglesa”, à “insolência inglesa” que “devorou e roeu”, “espezinhou” e provocou o declínio económico e diplomático do país pelo “leonino” Tratado de Methuen, pela Convenção de Sintra e, no presente, pelo “ignominioso” Ultimato de 1890, de que cita vários passos (LPP, pp. 190, 191, 102, 300, 186, 192).

Se no passado, Pombal, pela sua “governança autoritária” (LPP, p. 108), se soube opor a semelhante inimigo, atualmente a Casa de Bragança foi reduzida a um papel secundário e simbolicamente aniquilada, devido à sua generosidade e pusilanimidade, pela “altiva Albião”:

... il nous faut parler de la hautaine Albion qui domine la politique générale de la Lusitanie, et possède la dangereuse puissance de bouleverser toutes les combinaisons gouvernementales, et de réduire la royauté au rôle d'intermédiaire entre les exigences

séculaires du Foreign Office et les résistances du peuple portugais.

Les Anglais se sont introduits en Portugal après la Restauration en 1640. (...) Durant les trois dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la régence de dom Jean, l'influence anglaise n'avait cessé de grandir. (...) Dès lors [Convention de Cintra], le Portugal appartient corps et biens à l'Angleterre. (...) De 1797 à 1850, plus que jamais, les Portugais purent écrire leur histoire avec des noms anglais (...) Le pays, profondément remué par l'ultimatum (...) L'Angleterre, après trois siècles d'exploitation du Portugal n'était pas assouvie (...) Les gouvernements portugais ont toujours été les serviteurs de l'Angleterre. (LPP, pp. 181, 184, 185, 191, 193, 196)

Porém, o povo, dotado desde sempre de “ambições superiores” e de um “patriotismo místico”, animado pelo “humanismo da raça” e pelo “valor ancestral” (LPP, pp. 233, 293, 295), tem fé no futuro e resiste com constância ao jugo do vencedor: “Les vieillards prêchent à leurs fils et à leurs petits-fils de réunir tous leurs efforts pour arracher la monarchie portugaise à la vassalité de l'Angleterre” (LPP, p. 201).

O país encontra-se, por conseguinte, em vias de “ressurreição”, de “regeneração” (LPP, p. 38), pelas letras, pela política, pelo Sebastianismo, pelo despertar do senso colonizador da África e pela resistência ao inimigo inglês: “Dans ses colonies sa destinée mystique est inscrite: Protection aux races ennemies de l'Angleterre, résistance héroïque au perfide allié, à l'exploiteur qui a dévoré, accaparé jusqu'à épuisement, la vitalité portugaise” (LPP, p. 398).

“Les Portugais gardent l'une des issues de l'Afrique. Le monde civilisé peut avoir confiance en eux ; ils ne la livreront pas à l'Angleterre” (LPP, p. 198), pelo que juntamente a um imenso império colonial, o advento da república, precipitado pelo Ultimato, e cujos princípios, “semelhantes aos do Evangelho”, estão enraizados no povo português (LPP, p. 214), porá fim a partidos políticos ineficazes e carentes de autoridade, saneará as finanças deficitárias, extirpará para sempre o país da “vassalagem inglesa” (LPP, p. 200):

Depuis le traité du 20 août, le nombre des républicains s'est énormément accru parmi les petits bourgeois. L'idée républicaine a toujours existé dans les masses en Portugal, peut-être par cette raison étrange qu'elles sont très aristocratiques, que le peuple portugais est un peuple noble, que chaque Portugais le plus pauvre est cependant fils de l'un de ces fiers conquérants de l'Inde et de l'Afrique qui ont excité l'admiration du monde, dont il

honore l'hérédité en lui et qui le fait passionnément égalitaire avec les classes les plus hautes. (LPP, p. 213-214)

A regeneração da Lusitânia far-se-á também pela literatura, como ficou dito no prefácio e é demonstrado no capítulo XIII, “La Langue portugaise, les poètes et les écrivains”, onde, ressumbram claramente textos de Ferdinand Denis sobre a literatura portuguesa, o capítulo IV de *De la littérature du midi de l'Europe* de Sismonde de Sismondi (1813), e possivelmente a *Histoire de la poésie et de l'éloquence depuis le XIIIe siècle* de Friedrich Bouterweck (1801-1819). Neste capítulo XIII são apresentados gramáticos, historiadores, dramaturgos, poetas, escritores desde os tempos medievais à atualidade, e leem-se extratos de Camões, Gaspar Correia, Garrett, e de outros autores que as fantasias ortográficas e a habitual deformação das palavras por parte de Madame Adam que, visivelmente, não sabia muito de português, não permitem identificar.

As escritoras portuguesas não estão, porém, incluídas nesta parte, mas sim no capítulo XV simplesmente intitulado “Les Femmes” onde, além da sua beleza, a mulher portuguesa é enaltecida pelo “heroísmo (...) tradicional [que] lhe é fácil” (LPP, p. 306-307), encarnado por Beatriz de Almeida, a padeira de Aljubarrota, Filipa de Vilhena, Helena Peres, Leonor Teles, a condessa de Vilaflor... A inteligência é outra virtude que permitiu à portuguesa “ser artista, escritora e sapiente” (LPP, p. 310). No entanto, ao contrário dos seus congéneres masculinos, as escritoras portuguesas não só são aqui muito mais brevemente apresentadas, como também os comentários sobre as suas obras, quando existem, se resumem a considerações superficiais e fúteis ou recaem numa sentimentalidade e lisonjas descabidas, distantes de qualquer apreciação de cunho literário. A única exceção é Violante do Céu, “décima musa de Portugal” (LPP, p. 310), cuja apresentação é completada pela transcrição de um passo de *Parnasso Lusitano*. Vejamos alguns exemplos começando por Bernarda Ferreira de Lacerda: “Bernarda Ferreira de Lacerda, née à Porto, en 1595, a tous les talents, toutes les vertus, tous les charmes. Devenant la femme de Fernand Correa de Souza, elle écrit un admirable poème; l’Espagne délivrée, et Lope de Vega dit d’elle : ‘Bernarda de Lacerda eut la plume espagnole et le cœur portugais’” (LPP, p. 310).

De Mariana Alcoforado, Juliette Adam retém essencialmente a história de amor infeliz e os sofrimentos por ela provocados :

Dans la langue retrouvée de Camôens, moins emphatique, parce qu’il ne s’agit plus d’épopée, mais aussi sincère, expression des mêmes sentiments humains, une nouvelle Héloïse [qui] chante l’hymne de la passion douloureuse et des séparations dans d’admirables lettres. (...)

Combien de cœurs ont souffert les souffrances de Marianne d’Alcoforado ? On l’a aimée, on l’aime d’aimer à ce point (...) Marianne d’Alcoforado fut-elle aimée un moment? (LPP, p. 312-313)

No parágrafo de quatro linhas dedicado à condessa de Vimieiro apenas é citada a tragédia *Osmia*, que em 1788 foi premiada pela Academia de Lisboa (LLP, p. 313).

Como representantes das letras femininas do século XIX são esquematicamente lembradas quatro escritoras. A apresentação de Maria Amália Vaz de Carvalho, classificada como crítica de arte, limita-se ao seguinte:

Disons, nous, que la valeur littéraire des femmes écrivains en Portugal leur est bien personnelle. Il nous suffit de citer, pour prouver notre dire, Mme Maria Amalia Vaz de Carvalho, qui est un critique d’art de jugement sûr, d’une largeur de vues et d’une originalité qu’elle n’a pastichée de personne. (LPP, p. 314)

Guiomar Torrezão, resumida a tradutora e escritora, sem que nenhum dos seus títulos seja citado, é exposta do seguinte modo: “Melle Guiomar Torresão a fait et traduit un grand nombre de romans et de pièces dramatiques. Ella a à la fois de l’imagination pour créer et de la précision pour traduire, qualités réunies que l’on trouve rarement dans le même esprit” (LPP, p. 314).

De igual modo, na apresentação elíptica de Angelina Vidal, Juliette Adam retém : “Mme Angelina Vidal est conférencière, elle est philosophe, elle est poète. Socialiste et patriote, elle communique son ardeur sincère à ceux qui l’écoutent ou la lisent. C’est un orateur et c’est un écrivain” (LPP, pp. 314-315).

Por fim, de Claudia de Campos, com quem Madame Adam se correspondeu, são citadas duas obras em francês, *Dernier amour* e *En sortant*, a que se segue um retrato um pouco mais confortado do que os precedentes, e no qual se mesclam elogios e críticas reveladores dos rancores insaciáveis da autora: “Mme Claudia de Campos possède l’art difficile de la causerie. Un peu trop éprise de l’Angleterre, où elle a été élevée, elle est malgré tout dans ses livres un peu saxonne. Son style a de la race, mais latine” (LPP, p. 315).

Lembremos, no termo desta exposição, que apesar do papel nacional e internacional que desempenhou no jornalismo, na política e na literatura; da imagem de mulher emancipada que veiculou, a “grande francesa” não deixou herança cultural, social e em pouco ou nada marcou o feminismo do seu tempo que nunca a erigiu como uma das suas figuras de proa. Foi rapidamente esquecida!

Ainda em vida, a cidade de Paris honrou-a em 1895 dando a uma rua o nome de Juliette Lamber; o mesmo aconteceu em 1901 num pequeno burgo grego, Karditza, situado na fronteira turca, entre a Grécia e o Montenegro.

O jornalismo dedicou-lhe entre 1856 e 1958 trezentos e sete artigos, registados por Saad Morcos em *Juliette Adam* (Morcos 1962: 659–669). Escassos foram também os jornalistas e os biógrafos que se debruçaram sobre Madame Adam, tanto durante o seu período de vida como depois, como testemunha ainda Saad Morcos: entre 1917 e 1936 são-lhe dedicadas três obras, entre as quais a de Winifred Stephens,<sup>13</sup> que lhe aponta sobretudo a sua anglofobia. Só em 2001 será publicada uma nova bibliografia de Juliette Adam por Anne Hogenius-Seliverstov.

Em 1988, um grupo de pesquisadores patrocinados pela Société des Amis de Gif-sur-Yvette et d’Alentour onde Juliette Adam residiu de 1904 até à morte, dedicou-lhe uma homenagem de dezassete artigos : ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836–1936*.

Também apenas duas teses de doutoramento foram publicadas até hoje sobre Juliette Adam; a de Dora Arndt,<sup>14</sup> em 1933, em que a sua germanofobia é posta em causa, e a de Saad Morcos, em que são analisadas as relações políticas entre a autora e o Egipto.<sup>15</sup>

Os dicionários, e principalmente o Larousse, o mais corrente e divulgado em França, foram, de igual modo, esquecendo Juliette Adam, como nota Brigitte Adde no artigo já referido. A edição de 1904 reserva mais de quarenta linhas a Juliette, enquanto o esposo ocupa pouco mais de quinze; em 1928, a edição do Larousse do século XX, revista e corrigida consagra ainda umas trinta linhas à autora e dez a Edmond Adam; na edição de 1965, a entrada “Juliette Adam” passa para seis linhas e o esposo deixa de ser mencionado, como é também o caso na 100ª. edição do Petit Larousse, em que da autora, cujas datas não figuram, é somente dito em quatro pequenas linhas que foi uma letrada republicana e revanchista nos anos de 1880.

Grande parte da obra de Juliette Adam que concentra, em aspetos variadíssimos, a história do século XIX está, por conseguinte, ainda por explorar, principalmente no que se refere às relações que manteve com Portugal; possa esta breve apresentação suscitar interesses nos investigadores.

## NOTAS

\* Maria Cristina Pais Simon é Maître de Conférences de Estudos Lusófonos na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Investigadora do CREPAL, do CLEPUL e do CLP, tem realizado e participado em eventos na Europa, Estados Unidos e Brasil. O seu trabalho e as suas publicações centram-se no século XIX, em particular na questão das marginalidades femininas.

<sup>1</sup> Adam 1896: 4. Após as citações, as referências à *La Patrie portugaise, souvenirs personnels*, obra citada na bibliografia final, serão indicadas entre parênteses da seguinte forma: LPP, p. x.

<sup>2</sup> A propósito de Marie d’Agoult, de George Sand e de outras letradas, Proudhon escreve: “une femme qui exerce son intelligence devient, laide, folle, horrible. Elle ne peut être que ménagère ou courtisane” (Citado por Cayla 1988: 46).

<sup>3</sup> Juliette Adam separa-se em 1859 de Alexis Lamessine que morre em 1867, mas não obtém o divórcio que, depois de ser autorizado em 1792, é proibido em 1816 sendo de novo restabelecido em 1884.

<sup>4</sup> Situado no 23, Boulevard Poissonnière, em Paris.

<sup>5</sup> Segundo salão, situado no 190, Boulevard Malherbes, em Paris.

<sup>6</sup> Ver Paul Acker, *Echo de Paris* de 9 /11/ 1904.

<sup>7</sup> Guy de Maupassant, “Contemporains”, in *Le Gaulois* de 16/11/1881.

<sup>8</sup> Graças à ação levada a cabo no seu salão e em *La Nouvelle Revue*, Juliette Adam fundou a primeira Sociedade dos Amigos da Rússia e também uma Associação Artística e Literária Franco-Russa a fim de popularizar em França a arte desse país e de introduzir na Rússia os artistas e escritores franceses. Desta associação fizeram parte grandes nomes como Dumas filho, Edmond Rostand, François Coppée, Foucauld de Mondion, Nicolas Appert, Charles Hubert Millevoye, Pierre Loti, Paul Bourget, Sylvain Augier, Puvis de Chavannes, Léon Bonnat...

<sup>9</sup> Juliette Adam publica também em *La Nouvelle Revue*, sob o pseudónimo de Paul Vasilí, os seguintes artigos: *La société de Londres* (1885), *La société de Vienne* (1885), *La société de Madrid* (1886), *La société de Saint-Petersbourg* (1886), *La société de Rome* (1887), *La société de Paris. Le grand monde* (1887), *La société de Paris. Le monde politique* (1888), *L’Abîme* (1891). Duas traduções em inglês de *La société de Londres* serão também publicadas anonimamente na revista; a tradução de *La société de Paris* será publicada sob o pseudónimo de Raphaël Ledos de Beaufort.

<sup>10</sup> Alice Durand, escritora reconhecida que assinava sob o pseudónimo masculino de Henri Gréville. Olga Novikoff, patriota, feminista, encarna, trajada à homem, a mulher emancipada. Introduziu Juliette Adam nos meios eslavófilos e proporcionou-lhe relações com personalidades russas eminentes. Impôs-se em Londres como jornalista ao serviço da causa russa e eslava; relacionada com as personalidades mais influentes de São Petersburgo e com as feministas russas, empenhou-se na *entente cordiale* entre a França, a Rússia e a Inglaterra.

Justine de Glinka, dama de honor da imperatriz da Rússia, filha de embaixador, viveu no Brasil e relacionou-se com os Bourbon de Portugal. Membro da “Phalange”, organização paralela cujo objetivo consistia em impor o poder do imperador no país pelo combate às associações secretas niilistas. Juliette Adam introduziu-a nos círculos republicanos parisienses e Glinka pôe ao seu serviço personagens elevadas das suas relações. Maud Gonne, britânica que evoluiu nos meios diplomáticos e se empenhou na concórdia entre a França e a Rússia; portadora das mensagens secretas de Juliette Adam para São Petersburgo.

<sup>11</sup> A correspondência entre Juliette Adam e os soberanos portugueses encontra-se arquivada nas Archives Nationales de France, acervo “Famille d’Orléans”.

<sup>12</sup> *Le Petit Marseillais*, 21 de abril de 1895, “Tableaux portugais”.

*Vasco de Gama*, 1498, *hommage de la France*, Paris, Guillard, Arnaud e Cie., 1898.

*Le Matin*, 14 de janeiro de 1900, “La Baie de Delagoa et le Portugal”.

*Le Matin*, 16 de novembro de 1902, “Les Angoisses du Portugal”.

*L’Éclair*, 29 de fevereiro de 1908, “Lettre du Portugal”.

*L’Éclair*, 17 de março de 1908, “Le Portugal n’est pas en décadence”.

*L’Étendard égyptien*, 23 de abril de 1908, “En Portugal”.

*Al-Liwa* (jornal egípcio), 30 de abril de 1908, “La Volonté du peuple est irrésistible”.

*La Femme contemporaine*, outubro de 1909, “Une grande dame portugaise (la duchesse de Palmella)”.

Em 1909, Juliette Adam organiza também uma conferência sobre Portugal e uma festa em benefício das vítimas do tremor de terra.

*L’Écho de Paris*, 7 de outubro de 1910, “La Reine Amélie”.

*Le Matin*, 11 de outubro de 1910, “Juliette Adam exprime son opinion sur la fuite de Manuel II”.

*Revue littéraire et politique*, 22 de outubro de 1910, “Le Portugal”.

*La vie des âmes*, Paris, Bernard Grasset, 1919. (Análise psicológica dos aliados de França durante a primeira guerra mundial, entre os quais Portugal).

(Textos listados por Morcos 1962: 636, 637, 639, 640, 641, 643, 645, 647, 650, 663).

<sup>13</sup> *Madame Adam (Juliette Lamber)*, *La Grande Française, from Louis-Philippe until 1917*, London, Chapman and Hall, 1917 – New-York, E. P. Dutton & Company, 1917.

<sup>14</sup> *Juliette Adam*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, genehmigt von der philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, vorgelegt von Dora Arndt aus Berlin. Würzburg, Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, 1933.

<sup>15</sup> *Juliette Adam*. Thèse pour le Doctorat ès lettres présentée à la faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, Beirut, Dar Al-Maaref – Liban, 1962.

## Bibliografia

Adam, J. (1896), *La Patrie portugaise – souvenirs personnels*. Paris: G. Havard Fils, Éditeur.

Addé, B. (1988a), “Les cent ans d’une dame. Encens et fumées, Juliette au pays des hommes”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 31-44.

-- (1988b), “La passion d’écrire. Juliette au pays de la littérature, l’écrivain introuvable”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 145-155.

Beautier, F. (1988a), “Les cent ans d’une dame. Une femme et son temps”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 11-29.

-- (1988b), “Les combats politiques. Le monde selon Madame Adam”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 91-98.

Blanc-Péridier, A. (1936), *Une princesse de la Troisième République – Juliette Adam*. Paris, Éditions “Éducation Intégrale”.

Bonneville, G. (1988), “Les combats politiques. Le nationalisme culturel”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 99-108.

Cayla, P. (1988a), “Amitiés et rencontres. Itinéraires de dames en vue”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 55-60.

-- (1988b), “Les combats politiques. Gambetta revisité”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 75-82.

- (1988c), “Une femme et la marche de son temps. L’Histoire en famille”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 109-112.
- Cormier, M. (1934), *Madame Juliette Adam ou l’aurore de la III République*. Bordeaux, Delmas.
- Elliot, A. (1922), *Madame Adam (Juliette Lamber) par un de ses camarades vétérans de 1870-71*. Paris, Plon-Nourrit.
- Goncourt, E. e J. (1956), *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1866 - 1886 / 1887 - 1896)*. Robert Laffont. Paris. 2.º volume. pp. 809, 914, 927, 929, 931, 937, 938, 942, 948, 1016, 1023, 1055, 1060, 1166. 3.º volume. pp. 102, 125, 348, 676, 765, 787, 814, 931, 1016, 1040, 1061, 1117, 1138, 1204, 1227, 1239, 1297, 1299.
- Grésillon, S. (1988), “Une femme et la marche de son temps. De païenne à chrétienne”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 113-120.
- Hogenhuis-Seliverstoff, A. (2001), *Juliette Adam (1836-1936) - L’instigatrice*. Paris, L’Harmattan.
- Klein, D. (1988), “Amitiés et rencontres. De Marie d’Agoult à George Sand. Les embûches d’une amitié”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 45-52.
- Lévécot, J. (1988), “Les combats politiques. Paris, fais-moi peur”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 83-90.
- Liénard, P. (1988), “Une femme et la marche de son temps. De la science à la politique”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 131-138.
- Ligonière, R. (1988), “Une femme et la marche de son temps. Le progrès sur la pointe des pieds”, ... *et c’est moi, Juliette. Madame Adam, 1836-1936*. Gif-sur-Yvette, SAGA: 121-130.
- Matamoros, I., Planté, C., Thérenty, M. E. (2022), *Masculin/féminin dans la presse du XIXe Siècle*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Morcos, S. (1962), *Juliette Adam*. Thèse pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l’Université de Paris. Dar Al-Maaref – Liban. Beirut. 688 p.
- Thérenty, M. E. (2019), *Femmes de presse, femmes de lettres. De Delphine de Girardin à Florence Aubenas*. Paris, CNRS.

# Representações da paisagem na poesia de Maria Rita Chiappe Cadet<sup>1</sup>

Elisa Nunes Esteves\*

Universidade de Évora/Centro de Estudos em Letras (CEL-UÉ)

*Eu gosto de ir só contigo  
Divagar pela campina,  
Onde floresce a bonina  
E a relva recobre o chão;  
Alli, ambas solitárias,  
De espaço a espaço fallâmos  
E uma e outra contemplâmos  
Mysterios da criação.*

*Portel, 1870*  
Maria Rita Chiappe Cadet

Maria Rita Chiappe Cadet (1836–1885) é a escritora oitocentista que proponho homenagear. Escolhi a sua poesia reunida em *Versos* e *Sorrisos e Lágrimas*, dois livros raros, felizmente disponíveis em cópias digitais, e um ângulo de análise que me pareceu adequado para defender o valor da sua escrita: a representação das paisagens da sua geografia poética. Antes, contudo, recordemos alguns traços da sua biografia e da obra que nos deixou.

Não encontrei outros dados seguros relativamente à data de nascimento, nem à sua naturalidade, para além dos que estão nas biografias já publicadas.<sup>2</sup> Alguns biógrafos associam-na, com dúvidas, ao Alentejo, outros ao Algarve (Nuno C. Cardoso, 1917), e também é referida numa publicação da época como “poetisa lisbonense” (António Costa, 1893). Terá ficado órfã na infância, e talvez também viúva precocemente, condições que repetidas vezes ocorrem na sua poesia, associadas a sentimentos de abandono e solidão

e também projetadas nas personagens dos seus poemas narrativos e nos contos.<sup>3</sup> O *Novo Almanaque de Lembranças luso-brasileiro para 1887* divulgou a sua morte, ocorrida em 5 de dezembro de 1885.

O conhecimento do seu legado literário leva-nos a crer que terá tido uma esmerada educação e certamente uma vida social com contactos privilegiados com a aristocracia e com a elite intelectual do seu tempo, que terão proporcionado a Maria Rita Cadet largos horizontes culturais e artísticos. Foi uma mulher escritora, como Guiomar Torrezão sublinhou, que exerceu o magistério primário, ensinou língua francesa, foi editora e tradutora. A sua saúde frágil é o motivo mais recorrentemente apontado para explicar o abandono da profissão de professora, passando a trabalhar na livraria de Madame Lallouant em Lisboa.<sup>4</sup> Esta circunstância terá facilitado seguramente a edição dos seus livros, quase todos publicados por esta editora, incluindo os que dedicou ao público infantil e juvenil na última fase da vida. É esta parte do seu espólio bibliográfico que a crítica mais tem valorizado, tanto no seu tempo, como em estudos mais atuais,<sup>5</sup> enfatizando-se o carácter pioneiro no âmbito da escrita nacional e original para crianças. Em 1880 publicou *Flores da Infância (contos e poesias)*.<sup>6</sup> Em 1883 saiu o volume *Os Contos da Mamã*, cujo valor pedagógico foi assinalado decretando a obra como aprovada para uso no ensino primário de então. No semanário ilustrado *Jornal da Infância* (1883) foram publicadas várias narrativas suas. *O Teatro das Crianças* é o título da coleção de onze comédias para a infância em que estaria a trabalhar quando faleceu, em 1885.

Começou a escrever muito jovem e os seus poemas foram sendo publicados desde o início da década de 50 em periódicos como *A Beneficência*, *O Diário de Notícias*, *O Jornal das Damas*, o *Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro* e o *Almanaque das Senhoras para Portugal e Brasil* e ao longo da sua vida parece não ter nunca abandonado a escrita. Guiomar Torrezão dedicou-lhe um pequeno capítulo no livro *Meteoros* (1875: 39-46), a propósito do seu livro *Versos*, e aí caracteriza-a como “tímida, recatada” e da sua poesia diz que era inspirada por “uma musa melancólica, plangente”. Afirma ainda que “Maria Cadet nasceu poetisa como Mozart nasceu músico”, fazendo notar o quão cedo ela despertara para esta arte. Ainda em 1875, na revista *Artes e Letras* (Lisboa, n.º 1, 4ª série) Rangel de Lima escreveu sobre a publicação de *Sorrisos e Lágrimas* em termos muito elogiosos.<sup>7</sup>

Se em vida a sua obra teve uma receção favorável, também após a morte os seus textos continuaram a ser selecionados para antologias poéticas, essencialmente as recolhas de textos de autoria feminina, como *A Mulher em Portugal* de D. António Costa e

*Poetisas Portuguesas* de Nuno Catarino Cardoso.<sup>8</sup>

Maria Rita Chiappe Cadet publicou os seus dois livros de poesia – *Versos* (1870) e *Sorrisos e Lágrimas* (1875) – numa fase adiantada do seu percurso como escritora. No primeiro, incorporou textos escritos nas décadas de 50 e 60, muitos publicados antes nos periódicos e almanaques lisboetas já mencionados. O livro tem trezentas e trinta e oito páginas, contendo sessenta poemas. Não há um critério temático nem cronológico consistente a presidir à sua organização, os primeiros dois textos são de 1852, mas o terceiro é de 1870. Apenas três poemas estão datados de 1870, o ano da publicação do livro e são também os únicos que neste livro têm a indicação do lugar da escrita, Portel: *No campo. À Exma Sr<sup>a</sup> D. J. G. B. M. Um conselho (n'um álbum) a uma Menina e Ao Despertar. Na quinta do Carmo (Improvisado)*. O livro está dedicado a D. Joana Gil Borgia de Macedo (mais tarde Viscondessa da Ribeira Brava), a quem vários outros poemas serão dedicados no livro seguinte e que acreditamos que tenha sido uma presença muito importante na vida desta escritora.

*Sorrisos e Lágrimas* (1875) apresenta uma dedicatória em verso a “Madame de Gérando”. É de extensão semelhante ao anterior, pouco mais de trezentas páginas e sessenta e dois poemas. São, contudo, poemas correspondentes a um tempo mais concentrado, pois estão datados entre 1870 e 1875. Se considerarmos como verídicas as notas paratextuais dos mesmos, correspondem a um período em que se deslocou para vários lugares do país: os poemas associados a Lisboa estão datados de 1875; no ano de 1874 terá estado na Praia da Granja, no Luso e no Porto. Desta cidade levou a lembrança do rio e das suas flores mais emblemáticas que celebrou no belo poema “Às camélias” (p. 296). Os poemas datados dos anos 1870 e 1871 sugerem a passagem do inverno na ilha da Madeira e do verão no Alentejo (Portel e Vidigueira).

Embora não tenhamos feito esse trabalho de forma sistemática, cremos que também nem todos os poemas aqui inseridos serão inéditos, já teriam sido publicados anteriormente na imprensa. Damos como exemplo o caso do belíssimo poema *À noite. A Virginia Blanc* que está datado de julho de 1871 e que foi publicado nesse ano em *O Peregrino*, uma publicação literária da Imprensa da Universidade de Coimbra, que não é, portanto, da capital nem se destina preferencialmente ao público leitor feminino como outros periódicos que referimos antes. Os poemas têm títulos, a que se junta por vezes uma nota sobre a circunstância inspiradora (por exemplo, “ao amanhecer”, “ao descair da tarde”, “a um naufrágio”), mas também metatextual (como “canto”, “endeixa”, “canto fúnebre”). Muitos têm dedicatórias pessoais e epígrafes, são frequentes os

elogios, os lamentos fúnebres, prantos e poemas de consolação. A morte na infância é um tópico recorrente, inspirando poemas de tom sentimental e religioso. Nos dois livros podemos encontrar também traduções e *imitações*, traduções livres ou criativas de autores sobretudo franceses (Victor Hugo, Lamartine, Alexandre Dumas), mas também espanhóis e italianos.

Na impossibilidade de abordar aqui a diversidade de temas, formas poéticas, inspirações, referências culturais e literárias presentes nesta poesia, passaremos a concentrar-nos no tópico que anunciamos antes: as notações descritivas associadas à vivência do sujeito lírico em espaços naturais que se constituíram como inspiração para os seus versos, o Alentejo e a Madeira.

Sem perdemos de vista o fundamental fingimento poético, a verdade é que a escrita de Maria Rita Cadet tem uma marca autobiográfica indelével. A sua poesia, enunciada em grande parte na primeira pessoa, tem referentes geográficos, temporais e sociais realistas que nos conduzem pelo seu percurso biográfico. Seguimos primeiro os seus poemas do Alentejo,<sup>9</sup> que se constituem como um arquivo de experiências subjetivas desse lugar.

Do livro *Versos* destacamos “No campo (Portel, 1870)” e “Ao Despertar. Na quinta do Carmo (Portel, 1870)”. No primeiro, enunciado na primeira pessoa do plural, evidencia-se a cumplicidade feminina no passeio pelo campo ao longo das oito oitavas com rima e versos de sete sílabas. “Ao despertar. Na quinta do Carmo” é um poema enunciado na primeira pessoa do singular, em que a voz lírica surge maravilhada pela natureza e pelo misticismo do lugar. Os elementos descritivos da paisagem rural têm uma configuração positiva: a solidão do campo é benéfica, a luz, a beleza rústica e o acolhimento num novo lar renovam-lhe a esperança:

Eis-me desperta, e ao longe  
Escuto o sino distante,  
Ergo a fronte e n'um instante  
Surjo a pé, é dia em fim;  
Oh que esplendida alvorada!  
Como tudo fulge e brilha!  
Como a luz, da aurora filha,  
Doura tudo em torno de mim!

(...)

E digo: «Oh! Deus! Meu anelo,  
Meu mais grato e vivo aneio,  
É viver aqui no seio  
D' esta campestre soidão!  
Longe do mundo, esquecida  
Das minhas mágoas d'outr' ora  
Sorrindo sempre a esta aurora,  
Gozando desta viração!»

(...)

Serei feliz n'estes lares  
Co'a luz d'estes novos ceus;  
Por isso oração sincera  
Com sentida singeleza  
Entoei à natureza  
No eterno templo de Deus!  
(Cadet 1870: 266–268)

Este espaço inspirará o poema “Gama e Portugal (Phantasia)” (Vidigueira, Julho de 1871), um dos mais impressionantes do livro *Sorrisos e Lágrimas*. Trata-se de um longo poema narrativo, dominado pelo imaginário histórico e fazendo-se eco de um tema de atualidade, o projeto de trasladação dos restos mortais de Vasco da Gama da Quinta do Carmo, onde estava sepultado, para o Mosteiro dos Jerónimos, o que veio realmente a ocorrer em 1880. Desenvolve-se em trinta e oito estrofes, desiguais na extensão e na métrica, e narra a experiência do sujeito poético ao visitar o templo onde se encontrava o túmulo do navegador. Assume a relação intertextual com *Os Lusíadas*, na epígrafe e nas estrofes iniciais de invocação a um “génio de luz” para que lhe dê a inspiração no hino que dedicará à memória do herói da Expansão e a Portugal.

Aqui temos diferentes níveis de realidade, ao sabor do movimento e da imaginação do sujeito, desde o exterior – um lugar ameno, o alto da colina – para o interior do templo que se ergue entre vinhas e flores:

Desponta alegre o dia, apoz vivo arrebol  
os montes vem dourar fulgente a luz do sol,  
explendida se espalha e do alto da colina  
a vista se dilata ao longo da campina  
como engastado ali, da vinha entre o verdor,  
da luz da madrugada ao purpurino alvor,  
singelo, antigo templo ergue-se de repente  
da varzea inda florida entre o esplendor ridente.  
(...)

Eis penetro a entrada aberta,  
do templo cruzo os umbraes,  
por toda a nave deserta  
solidão e ... nada mais.  
Lampada ténue derrama  
clarão de pálida chamma  
ardendo em frente do altar;  
a campa que procurava,  
modesto, o nome a indicava,  
sem vã nobreza ostentar.  
(Cadet 1875: 28-29)

Cria-se um contraste entre dois ambientes, um luminoso, o exterior, a aparição súbita do templo e a entrada no mesmo, iluminado apenas pela luz ténue de uma “lâmpada”. A mudança de métrica e de ritmo marca a transição entre os dois espaços.

É um poema que se pode incluir na chamada literatura sepulcral do Romantismo, contudo, não temos aqui a descrição de um espaço macabro, nem no exterior, que é luminoso e aprazível, nem no interior, sóbrio, modesto, oculto. Este é um espaço que permite a evasão do pensamento, a evocação do herói navegador e a necessidade de dignificar a sua memória levando os seus restos mortais para junto dos de D. Manuel no templo de Belém, através da criação de uma voz e de uma figura misteriosa que se fazem eco do mesmo desejo. Mantendo a autoconsciência dessa alteração da realidade, o sujeito poético reconhece também que não a deve levar ao extremo: “Suspendo já,

que a phantasia cança, /na incessante carreira em que me arrasta, /e do passado o meu pensar se afasta...” (*idem*: 35). E logo se interroga:

Fôra illusão ou delírio?  
Apenas pálido cyrio  
ardia em frente do altar;  
sahi do templo scismando  
e a fresca sombra buscando  
meu hymno fui descantar.  
(*idem*: 39)

Não podemos deixar de notar a imagem da procura da “fresca sombra”, que é ao mesmo tempo realista (o calor de julho no Alentejo) e simbólica (o lenitivo depois do delírio febril).

De forma recorrente, a meditação contemplativa que suscita uma descrição do espaço envolvente surge da observação a partir de um ponto alto ou de uma janela, que serve de enquadramento da paisagem. É o caso no poema “A Maria José Canuto” (Portel, 1871), de agradecimento pelo envio de versos seus, no qual a janela é o ponto de observação a partir do qual descreve o pôr do sol (“O sol baixou no horizonte/deixando o céu inflamado/de um largo traço dourado/e carmezim”), mas depressa suspende a sua voz:

Eu quizerá em cartas longas  
contigo entreter-me um pouco,  
porém meu desejo é louco  
não pode ser ...  
Na solidão onde vivo  
só de cearas cercada,  
sem poesia, sem nada,  
que heide dizer?

Agora escrevo à janella  
co’o papel no parapeito,  
embora não faça geito,

quero assim 'star,  
pois estendendo meus olhos  
ao longo pela campina  
d'esta hora vespertina  
posso fallar!

(...)

Mas ai! que sensaboria;  
sempre a mesma choradeira,  
brisas! auras! luz fagueira!  
vago arrebol,  
campinas, valles, cearas,  
coisas já tão repetidas  
como o é o sol.

(Cadet 1875: 198-199)

O poema, em versos curtos, apresenta um tom coloquial, natural, próprio de poética romântica. A marca paisagística mais forte nesta carta em verso é claramente a seara, enunciada no plural, evidenciando a extensão, a onnipresença que lhe provoca a sensação de prisão e de isolamento, de solidão e saudade, sentimentos muito presentes nos seus versos.

Não faltam nesta poesia as notas de teor social, pois o território não é só paisagem natural. Do espaço alentejano descrito nos poemas de Maria Rita Cadet fazem parte também os homens, as mulheres e as crianças da terra. Em alguns casos temos uma idealização dos trabalhadores e das suas famílias, como podemos ver, respetivamente em *Canto do Segador* e em *O Cruzeiro* (Portel, 1871), ambos no livro *Sorrisos e Lágrimas*:

Ei-lo, descendo a encosta  
co'a tez do sol queimada,  
e a fouce recurvada  
entre a callosa mão;  
voltando ao lar domestico  
onde os ternos carinhos

da esposa e dos filhinhos  
à sua espera estão.  
(Cadet 1875: 170)

Eu sorria ao fitar esses rostos  
pelos raios do sol requeimados,  
mas alegres, de goso banhados,  
denotando innocent prazer;  
de papoulas cingidas as fronte,  
com seus feixes de louras espigas,  
todas juntas em doces cantigas  
esquecendo seu rude viver.  
(*idem*: 173)

A melancolia com que contempla a paisagem leva-a também aos recônditos lugares da miséria humana, da fome e da doença, quase sempre no universo do feminino de que fazem parte as mulheres (mães) e as crianças.

No poema “À Noite. A Virginia Blanc” (Julho de 1871) voltamos a encontrar a paisagem descrita com notas realistas e sensoriais. O espaço campestre, “campo imenso”, é visto e sentido a partir da janela, numa noite de luar: “Scismo à janella assentada, /co’ a mão na face encostada/ ao peitoril” (*idem*: 134). A situação em que se coloca e a luz abundante permitem-lhe observar e sentir a paisagem: o campo imenso ao longe, defronte o jardim “banhado”, inundado” pela luz da lua. Só ela lhe permitiria ver, além do cedro que se eleva, o roxo das plantas mais rasas. Depois, o som que lhe chega nessa noite de Verão, o canto infantil da filha da ceifeira, embalando a fome da irmã pequena:

Eis o que eu scismo sonhando  
co’a mão na face, encostada  
ao peitoril:  
e enquanto divaga a mente  
ouço ao longe de repente  
canto infantil.

Na voz que o vento trazia,  
singela canção se ouvia,  
puz-me a escutar;  
era uma endeixa entoada,  
junto de um berço cantada  
a acalantar.

«Ai dorme, dorme innocente ,  
«que tua irmã não te mente,  
«logo tens pão;  
«a mãe da ceifa regressa,  
«dorme irmãzinha de pressa,  
«não chores , não !»  
(*idem*: 136-137)

No extenso poema narrativo “A Cega” (Funchal, 1870) encontramos outro retrato da pobreza e da fome, em que as vítimas são uma mulher cega e o seu filho que acaba por ficar órfão: “negro quadro d’infancia e miseria” (*idem*: 44). Este poema terá sido escrito no Funchal, mas nada nele aponta para a cidade nem para paisagem da ilha, pelo contrário, as notas paisagísticas remetem claramente para o Alentejo (“quando à hora da sesta se ouvia/entoar as singelas cantigas/a ceifeira c’roada de espigas/enlevada no seu segador.”) (*idem*: 43), o que é amargamente irónico porque em toda o poema se fala da falta de pão.

A evocação geográfica da Madeira contém essencialmente elementos da Natureza. São doze poemas datados de 1870-71 e um de 1875, e têm a referência à cidade do Funchal. Não é, contudo, o espaço urbano que inspira a poetisa. O Funchal é “cidade de flores” (“Adeus à ilha da Madeira”) e tudo o que sobressai nas descrições da paisagem da ilha são os elementos naturais, sobretudo a serra e o mar.

No longo poema em forma epistolar que dirige a D. Joana Barboza Xavier,<sup>10</sup> escrito em Portel, evoca com saudade essa paisagem tão diferente daquela que tem diante dos seus olhos no momento da escrita:

Escrevo ao por do sol, na beira da collina  
e a vista se dilata além pela campina;

a brisa brandamente a perpassar no val,  
balouça a rama leve ao verde salgueiral!  
Aqui não tenho o mar, d'azues, de infindas aguas,  
o mar que diz saudade, o mar que affaga as maguas;  
é só por toda a parte o esplendido verdor  
mas verde sempre igual! É da esperança a côr;  
e ainda assim gosto mais dos escarceus sombrios  
do mar, que vae de encontro aos rochedos esguios,  
que de longe ergue o dorso immenso, colossal ,  
e desaba na rocha a mole de crystal;  
que a envolve em lençol de espuma alva e brilhante  
e se affasta depois altiva e triumphante  
p'ra volver outra vez! em furia a rebramir  
com horrído fragor os ares a estrugir;  
aqui n'esta campina a loura messe ondêa,  
surge a rubra papoula entre a espiguinha cheia,  
e o campo a patentear esplendido matiz  
ridente em luz se envolve, e só venturas diz.  
Mas eu gosto do mar, acho-lhe um vivo encanto,  
lembra-me sempre a angustia, o rebentar do pranto,  
recorda um não sei quê d'intimo segredar  
dos prados ao verdor prefiro a beira mar!  
(Cadet 1875: 268–269)

A preferência pelo verso alexandrino em rima emparelhada parece muito adequada para a descrição das paisagens e do contraste cromático entre o infinito azul do mar e o verde da esperança, o contraste também entre o movimento e a quietude, sobressaindo a imagem envolvente da rebentação das ondas contra os rochedos.

Em “Um canto à Ilha da Madeira (ao chegar)” (Funchal 1870), temos um hino à beleza da ilha, cuja aparição e progressiva aproximação é contada no poema, acrescentando-se os elementos naturais – verdura, flores, o mar, a serra, as aves. Da natureza salutar espera o sujeito lírico retirar forças regeneradoras e a cura para a febre que a consome e a mergulha em delírios e fantasias:

Tu és, ilha formosa,  
mimo da Providencia,  
que dás nova existência,  
rica de esp'rança e fé,  
ao triste que teu seio  
demanda enfraquecido,  
que a força tem perdido  
e no viver não crê.

(...)  
aspiram ao progresso  
Os voos da minh' alma;  
é febre que não calma  
a que arde dentro de mim.  
(*idem*: 76-77)

No poema “Saudades” (Funchal, 1870), uma endeixa melancólica dedicada ao Visconde de Castilho,<sup>11</sup> avulta a solidão à beira-mar e a ambivalência dos sentimentos que a paisagem lhe inspira:

À beira do mar sentada  
co'a viração vespertina,  
sinto a inspiração divina  
na mente debil pousar ;  
perdem-se ao longe meus olhos  
das vagas na immensidade,  
sinto prazer e saudade,  
quero sorrir e chorar!  
(...)

Oh! mas eu canto sósinha,  
da tarde á luz desmaiada,  
Emquanto a espuma nevada  
estende o alvo lençol.

Em vão busco outra harmonia,  
além dos hymnos suaves  
que soltam d’Africa as aves  
ao despedir-se do sol.

(*idem*: 84-85)

Percorrida a poesia de Maria Rita Cadet tendo como foco a representação de alguns espaços particulares descritos nos seus versos, reconhecemos a presença de alguns dos estereótipos da poesia romântica, na relação da paisagem com solidão e melancolia. Contudo, somos de parecer que também alguns traços realistas, que não estão longe da estética parnasiana, nos levam a considerar que as imagens através das quais se descrevem estes territórios – verdadeiros lugares terapêuticos, da alma e do corpo – resultam de vivências, de emoções, de pensamentos e fantasias a eles ligados estreitamente. Julgo que no caso da região alentejana isso é ainda mais evidente. O Alentejo árido não constitui modelo para o Romantismo, mas marca profundamente a sensibilidade poética da autora que, através do olhar e da memória, consegue transmitir-nos a sua visão subjetiva deste espaço, em que avulta a intensidade da luz, do céu infinito, a imensidão das searas e a falta de pão.

## NOTAS

\* Elisa Nunes Esteves é Professora Associada com Agregação da Universidade de Évora. Doutorada em Literatura Portuguesa pela mesma Universidade, exerce funções docentes nas áreas disciplinares de Literatura Portuguesa Medieval e Clássica e de Literatura Espanhola (Idade Média). É membro integrado do Centro de Estudos em Letras (CEL). A sua investigação tem sido dirigida sobretudo para a literatura portuguesa da Idade Média e do séc. XVI, incidindo as suas últimas publicações na poesia do Cancioneiro Geral e no teatro de Gil Vicente.

<sup>1</sup> Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projeto CEL-UE – UIDP/LIN/00707/2020

<sup>2</sup> As biografias mais completas são as publicadas por Andreia Alves Monteiro de Castro, no âmbito do Projeto Mulheres Cientistas Portuguesas (2014, online) e o verbete em *Feminae. Dicionário Contemporâneo* (2013), da autoria de Ilda Soares de Abreu. O Dicionário (incompleto) de escritoras madeirenses e de textos de autoria feminina, de Laureano de Macedo, associa-a à Ilha da Madeira, lugar onde terá vivido entre 1870

e 1875 (2019: 121). Também há um verbete sobre ela no Dicionário de Escritoras Portuguesas. Das origens à atualidade (2009).

- <sup>3</sup> No poema Amor e Gratidão, dedicado ao “protector da sua infância, o ILL<sup>o</sup> Sr. Barnabé Martins Pancorvo”, publicado no jornal A Beneficência (Lisboa, 11 de junho de 1853), ainda com o nome de Maria Rita Collaço Chiappe (17 anos), a autora apresenta-se “Orphã sem pai, sem mãe, na senda escura/ do mundo prevertido”, e nesse texto evoca o abandono e a solidão em que se encontrava até ser adotada pelo “virtuoso ancião” nomeado na epígrafe do poema. Também no poema Meditação publicado em Versos, em que parece fazer uma revisão da sua vida, evoca a solidão que sentia quando “orphã na terra no verdor dos anos/ receava o porvir e via triste/emurhecer-lhe a vida” ( 77).

Há registo do seu casamento em Lisboa, em 31 de outubro de 1857. No poema, *Perola e flor*, datado de julho de 1871 lamenta a “vida [passada]/ nos ermos da soledade, / na viuvez, na saudade, / com muita dor.” (*Sorrisos e lágrimas*: 180).

- <sup>4</sup> No *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Silva e Brito Aranha (Tomo XVI, pp. 361–362) na entrada (escrita a partir da “lembança”) dedicada a D. Maria Rita Chiappe Cadet, o autor diz-nos o seguinte: “Creio que era natural do Alentejo. Escritora e poetisa de mérito”. Menciona o exercício do magistério primário e língua francesa e a doença que a levou a abandonar a profissão e a trabalhar como gerente na livraria de Madame Lallemand.

- <sup>5</sup> V. N. Rocha, *Breve história da literatura para crianças* (cap. IV) e G. Bastos, *Literatura Infantil e Juvenil*.

- <sup>6</sup> Na carta-prefácio do livro de contos e poemas *Flores da Infância* (1880), dirigida ao jovem François Lallemand, escrito em 1879 e assinalando o seu 7.<sup>o</sup> aniversário, a autora evoca os últimos quatro anos de contacto direto como ele e, num segundo prefácio, dirige-se aos seus jovens leitores, desvendando a inspiração e o processo criativo das suas narrativas breves e poesias inspiradas nas crianças.

- <sup>7</sup> Sobre outros periódicos que publicaram notícias sobre a autora ver Outeirinho 2003: 321–323.

- <sup>8</sup> Em *A Mulher em Portugal*, D. António Costa refere a publicação de *Versos*, destacando a qualidade de “A Varina”, “O Marinheiro” e a “Tormenta” e, de *Sorrisos e Lágrimas*, o poema “Sou feliz”. São enfatizadas sobretudo as obras de literatura infantil, muito relevantes tendo em conta a falta de livros nacionais para a infância. Já a sua poesia, parece marcada, segundo o autor, pelos “vícios da decadente escola”. Em *Poetisas Portuguesas. Antologia contendo dados bibliográficos e biográficos acerca de cento e seis poetisas* (1917), de Nuno Catarino Cardoso, está transcrito o poema “A Varina” (*Versos*). A autora é apresentada também como tradutora e imitadora, sublinhando-se o carácter inovador em Portugal da sua literatura infantil (Cardoso 1917: 60–63).

- <sup>9</sup> O Alentejo é um espaço que está igualmente presente nos contos e textos dramáticos, de modo muito expressivo.

- <sup>10</sup> O poema tem um longo título: “Epístola à Exma Sr<sup>a</sup> D. Joanna Barboza Xavier e seu esposo ao correr da pena (Fragmento)” (Cadet 1875: 267–269)

- <sup>11</sup> O poema “Saudades” está precedido de um título e de uma oitava que constitui a dedicatória ao “mestre e amigo” a quem o mesmo se dirige, o Visconde de Castilho. O poema não se encontra no índice do livro.

## Bibliografia

- Alonso, Bastos, Glória (1999), *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa, Universidade Aberta.
- Cadet, Maria Rita Chiappe (1870), *Versos*. Lisboa, Typ. de Castro Irmão.
- (1875), *Sorrisos e Lágrimas*. Lisboa, Lallémant Frères Typ.
- (1880), *Flores da Infância. Contos e Poesias Morais dedicados à Mocidade Portuguesa*. Lisboa, Lallémant Frères Typ.
- Cardoso, Nuno Catarino (1917), *Poetisas Portuguesas. Antologia contendo dados bibliográficos e biográficos acerca de cento e seis poetisas*. Lisboa, Livraria Scientifica.
- Costa, D. António (1893), *A Mulher em Portugal* (obra póstuma). Lisboa: Liv. Férrin.
- Outeirinho, Maria de Fátima (2003), *O Folhetim em Portugal no séc. XIX: uma nova janela no mundo das letras*. Porto. ([https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/125306/1/tese\\_dout\\_outeirinho\\_folhetim\\_vol1.pdf](https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/125306/1/tese_dout_outeirinho_folhetim_vol1.pdf)) Acedido em 5/10/2023
- Rocha, Natércia (1992), *Breve história da literatura para crianças* (<https://aeaveiro.pt/biblioteca/index.php?page=13&id=4081&db=>) Acedido em 17/9/2023.
- Torrezão, Guiomar (1875), *Meteoros*. Lisboa, Typ. de Cristóvão A. Rodrigues.





## *Se o papel fosse maior: Escritoras dos Séculos XVIII e XIX*

“Se o papel fosse maior...” começou por ser uma homenagem a Ana Plácido (1831-1895). Invariavelmente citada nas Histórias da Literatura como a “amante de Camilo”, a “mulher fatal” de Camilo, a mulher com quem Camilo se envolveu num escandaloso caso de adultério, julgado no Porto burguesíssimo de 1860-1861, Ana Plácido só muito raramente vai sendo considerada e lida como poeta e romancista. Estranho paradoxo: ela que, na sua vida e obra, exprimiu o desejo de que fosse dada à mulher uma função que não a reduzisse a dona de casa ou a mãe de família, ficou reduzida a essas imagens distorcidas, de companheira pecaminosa ou de uma mãe de família abafada por um marido doente, e os filhos que dele teve, um louco, outro estouvado. E todavia, nem sempre encontra espaço para desabafar as mesmas mágoas. Escreve ela numa carta a Freitas Fortuna, pensando sobretudo nos últimos dois anos da vida com Camilo: “Se o papel fosse maior...”

ISBN 978-989-9193-46-8



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA