

JARDIM DE IMAGENS: AS FLORES NA POÉTICA DE MARIA BROWNE
A GARDEN OF IMAGES: FLOWERS IN MARIA BROWNE'S POEMS

Lina Arao¹

Resumo: Este texto propõe uma leitura da poesia de Maria Browne a partir das imagens recorrentes de flores e outros aspectos da natureza, mostrando que, para além dos estereótipos, elas podem representar a expressão literária de uma subjetividade feminina em conflito com os modelos sociais e literários impostos aos gêneros. Dentro desse contexto, surgem como importantes aportes teóricos a ideia de dominação simbólica, de Pierre Bourdieu, e as reflexões de Sandra Gilbert, Susan Gubar e Elaine Showalter sobre uma tradição literária feminina.

Palavras-chave: poesia de autoria feminina; literatura portuguesa; Maria Browne.

Abstract: The article proposes an interpretation of the recurring images of flowers and other aspects of nature in Maria Browne's poems, arguing that, beyond the stereotypes, they can be read as the literary expression of a subjectivity in conflict with the social and literary models imposed to the feminine gender. The analysis relies on a theoretical approach that includes the Pierre Bourdieu's concept of symbolic domination, and Sandra Gilbert, Susan Gubar and Elaine Showalter considerations on a female literary tradition.

Keywords: feminine poetics; Portuguese literature; Maria Browne.

Introdução

Maria da Felicidade do Couto Browne, natural da cidade do Porto, nascida em 1797, consta da maioria dos manuais de literatura portuguesa como uma representante do chamado ultrarromantismo ou apenas romantismo, como prefere Jacinto do Prado Coelho. As controvérsias que sempre emergem dos estudos literários, quando se referem sobretudo a termos destinados a padronizar características e reunir nomes de autores que teriam traços em comum, marcam também essa tentativa de classificação e organização de linhas distintas dentro da produção poética portuguesa no segundo e terceiro quartéis do século XIX. Este breve ensaio não tem o objetivo de discutir ampla e detidamente assunto tão complexo, visto que ele apresenta os resultados iniciais de uma pesquisa, mas pretende relançar novas leituras sobre alguns poemas de Maria Browne, poetisa pouco estudada nos meios acadêmicos.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ.

Em um percurso bastante sucinto sobre as questões historiográficas, não se pode olvidar a concepção de Prado Coelho, para quem a ideia de “ultrarromantismo” estaria carregada de uma significação pejorativa que não faria jus aos escritores elencados em seu livro *Poetas do Romantismo* (antes intitulado *A Poesia Ultra-Romântica*), lembrando também o fato de que mesmo os grandes românticos, como Garrett e Herculano, escorregavam vez por outra em um tom mais melodramático. Levando em conta um sentido cronológico, também seria difícil optar por uma terminologia como “romantismo de última fase”, por exemplo, uma vez que “um Soares de Passos, um João de Lemos, uma Maria Browne, surgidos depois de 1840, compõem e publicam versos no mesmo período em que os <<três grandes>> continuam a fazê-lo” (COELHO, 1965, p. 26).

Álvaro Manuel Machado, por outro lado, argumenta que a divisão entre duas gerações românticas (a segunda então denominada pelo estudioso como ultrarromântica) e que aparta Garrett e Herculano de Maria Browne, João de Lemos, Soares de Passos, Bulhão Pato e Tomás Ribeiro não é arbitrária, visto que

relaciona-se essencialmente com factores históricos e ideológicos: a <<primeira geração>> esteve (...) ligada a um romantismo liberal (...), enquanto que a <<segunda geração>> se afastou, em geral, das lides políticas e sociais, refugiando-se, por volta de 1850, numa mitologia provincial de um romantismo funéreo (...). (MACHADO, 1986, p.49)

Apesar de ambos referirem-se aos períodos de maneira distinta, concordam em, de alguma maneira, diferenciar os “grandes” do romantismo e os subsequentes, incluindo sempre neste rol o nome de Maria Browne.

Maria Browne: presença na historiografia literária portuguesa e a crítica sobre sua obra

De acordo com Machado e Gonçalves Castelão, parte da poética de Browne apresenta um “convencionalismo funéreo” (MACHADO, 1986, p.63-64), envolta em um “clima próprio (...) misterioso, seguindo muitas vezes o gosto do macabro espectacular” (CASTELÃO, 1997, p.58). Já Heitor Martins qualifica a obra da poetisa como uma grande representante do ultrarromantismo e de sua *malaise*, devido ao pessimismo de muitos de seus poemas, que se representa na “impotência de uma imaginação que ainda é impedida de tornar-se ativa e criadora” (2008, p.149). Maria Browne, embora lembrada e considerada autora de algumas das melhores poesias ultrarromânticas – Vitorino

Nemésio considera-a “depois de Garrett e Soares de Passos (...) o nosso melhor poeta romântico” (2000, p.196) –, é frequentemente analisada a partir dos estereótipos construídos para uma poética ultrarromântica mais ou menos típica, repleta de imagens de morte, sombras e desgraças.

Contribui, talvez, para essa apreciação da poesia de Browne o apego de parte da crítica a certos aspectos de sua biografia (pouco explorada em sua totalidade) e à construção de modelos de interpretação impostos à leitura da produção literária de autoria feminina que frequentemente se atrela à associação direta entre o desejo feminino de escritura e alguma decepção ou paixão de cunho amoroso e sentimental. Maria Browne era esposa de um rico comerciante de vinhos no Porto – Manuel de Clamouse Browne, de origem irlandesa – e organizava reuniões em sua casa que contavam com a presença de ilustres escritores, que discutiam sobre política, ciência, arte e declamavam seus poemas. Surgiu em uma dessas tertúlias Camilo Castelo Branco, com quem a escritora começou uma relação literária e, segundo alguns rumores que circularam pela cidade, também amorosa. O resultado do suposto imbróglio foi o duelo convocado por Ricardo Browne contra Camilo (que terminou ferido em uma perna) para defender a “honra” da mãe.

Se, para alguns críticos, a poética de Browne estava presa a “convencionanismos” ultrarromânticos, para outros, estava associada à tão comentada relação com Camilo Castelo Branco ou a algum outro episódio relacionado com seus supostos afetos amorosos, como afirma Jacinto do Prado Coelho: “parece, na verdade, que um amor tardio estimulou a sua vocação e motivou boa parte das poesias que publicou” (1965, p.39), enquanto que “o estro da poetisa foi esmorecendo à medida que a mulher conseguia recalcar o amor infeliz” (1965, p.40). Esse cariz de interpretação apresenta-se frequentemente no que concerne à literatura de autoria feminina, sobretudo a das escritoras do século XIX e de períodos anteriores, conforme assinalam Sandra Gilbert e Susan Gubar em uma investigação sobre a produção literária das grandes autoras oitocentistas de língua inglesa, desenvolvida principalmente no célebre livro *The madwoman in the attic*. As autoras, através do exemplo da crítica sobre a obra de Emily Dickinson, atentam para o fato de que esse tipo de análise (escrita por homens) assume que “a arte de uma poeta mulher deve de alguma forma surgir de sentimentos ‘românticos’ (no sentido popular, sentimental), surgir ou em resposta a um romance real ou como compensação pela falta de um” (2000, p.543; tradução nossa).

Dessa maneira, como no caso dos escritos sobre Dickinson, estudiosos como Prado Coelho impõem uma leitura reducionista da poesia e do talento para a escrita de

Browne, restringindo-a a certos padrões destinados a modelos femininos socialmente construídos: supostas motivações distintas para a expressão literária com relação a homens e mulheres, e, mais do que isso, o cerceamento delas à atividade literária principalmente na época em que viveu Maria Browne. O próprio destino das poucas cópias de seus volumes de poesia – queimadas por seu filho, Manoel Browne, após a morte da escritora, conforme Jacinto do Prado Coelho – pode atestar a desfavorável opinião que se construía acerca das mulheres que escreviam, de modo que o próprio ato da escritura e publicação de versos era já uma espécie de rebelião feminina. Sobraram, assim, poucos exemplares das poucas edições de sua obra poética. Prado Coelho elenca apenas três delas: a 1ª intitula-se *Coruja trovadora*, sem data nem local de impressão, contendo 27 poesias. Estima-se, no entanto, que seja da década de 1840. A 2ª contém 25 poesias da *Coruja trovadora* e outros 29 poemas, datada de 1849. A 3ª edição, intitulada *Virações da madrugada*, adiciona às poesias anteriores mais 35. Indica a data de impressão de 1854, mas exclui nome da autora e local de publicação. Conforme observações manuscritas constantes do exemplar de Vitorino Nemésio, esse livro é bastante raro, já que não foi posto à venda e sua autora dava, um pouco a contragosto, um volume a quem lhe pedia (COELHO, 1965, p.39-40).

Os obstáculos e preconceitos encontrados pelas mulheres escritoras são, para Heitor Martins, manifestações do que ele denomina “mal estar” ultrarromântico, “o mal-estar de algo que não se realiza inteiramente, que lhes dá uma força e uma tensão de vida imensamente superior ao sentimentalismo choramingas de seu período” (2008, p.154), dando um teor de veracidade autobiográfica ao sentimento de negatividade que caracteriza esse momento literário. De fato, pode-se analisar essa expressão de irrealização como um traço do ultrarromantismo que se mescla à condição biográfica da poetisa, levando-se em conta, além da tão conhecida situação de subordinação feminina em todos os âmbitos da vida privada e social (dependência jurídica e financeira dos homens, sejam pais ou maridos) no século XIX, os indícios já citados anteriormente com relação especificamente a Maria Browne (poucas edições de seus poemas, distribuição privada e posterior desaparecimento dos volumes restantes).

No entanto, pode-se também refletir sobre a poética de Browne a partir dos traços que possibilitam caracterizar uma história literária de autoria feminina, ao invés de pensar em que medida essa poética pode ser encaixada na historiografia literária hegemônica, isto é, construída por e para a produção literária de autoria masculina. Para Elaine Showalter (1984, p. 11), constituiu-se uma “subcultura literária” feminina frente a essa

tradição literária masculina que impôs não somente modelos paradigmáticos de mulher como a ideia naturalizada de que elas não tinham talento para escrita e que deveriam confinar-se simbólica e literalmente no espaço da domesticidade, renunciando seus próprios desejos em prol dos de sua família. Conforme indicam Gilbert e Gubar, devido aos antagonismos engendrados pela socialização feminina peculiar, as produções literárias de autoria feminina frequentemente apresentam marcas, metáforas, imagens em comum, como, por exemplo, as de encarceramento, loucura, isolamento, enfermidades, procura incessante por autodefinição, buscando uma identidade oculta por trás do modelo dicotômico (“anjo” ou “demônio”) produzido pelos homens, perdidas na fragmentação de uma subjetividade feminina forjada pela socialização da mulher, ditada por normas patriarcais. As estratégias utilizadas para lidar com essa relação de inferioridade e subjugo são também comuns à grande maioria das escritoras principalmente dos séculos XVIII e XIX: trabalham para construir uma autoridade literária feminina através de um jogo duplo de conformidade e subversão dos padrões literários patriarcais (GILBERT & GUBAR, 2000, p.73). Elas precisam, então, dosar o que pode ser revelado e o que deve ser ocultado por meio de ideias cifradas e de ausências indicadoras de interdições pré-estabelecidas.

Uma nova perspectiva: os elementos naturais, para além dos estereótipos

Em *Virações da madrugada*, há uma grande quantidade de poesias centradas nas figuras de variadas flores – rosas, lírios, jasmims – e outras plantas – magnólio, chorão, hera –, que são analisadas por Heitor Martins, por exemplo, como “tributo ao material comum do período” (2008, p.149). Entretanto, para além dos estereótipos construídos para a leitura da poesia de autoria feminina (temas específicos, como as flores, que supostamente seriam preferidos pelas mulheres), surgem nos versos de Maria Browne algumas marcas recorrentes na literatura de autoria feminina, a oitocentista principalmente, bem como ambiguidades no que concerne à adesão e à repulsão ou confronto com referência aos padrões engendrados por homens impostos às mulheres e à exigência de determinados comportamentos femininos, o que, de fato, permite interpretações mais abrangentes dos poemas da escritora. Ora expressando a subjetividade do eu lírico através de sua projeção sobre os elementos naturais, ora contemplando-os como símbolos do que o eu lírico não pode alcançar, os poemas cuja imagem central é a flor/planta não são apenas convenções da vertente ultrarromântica ou

da “delicadeza” exigida das mulheres: eles podem refletir a fragmentação da subjetividade feminina e os impasses diante da proibição da sua livre expressão poética.

A cisão do eu lírico entre exterioridade e interioridade aparece em um poema como “A jarra de flores”. O eu lírico contempla uma jarra cheia de flores distintas e reflete sobre como elas simbolizam algumas situações relacionadas com determinados seres que ao mundo pertencem. Se, a princípio, os versos parecem referir-se somente às flores, na última estrofe, apresenta-se o propósito de tal descrição: precisamente a relação direta existente entre o destino de todas as flores postas num vaso e as consequências de viver-se em uma sociedade inclemente – “No grande mundo a inocência / Acaba como acabais!” (BROWNE, 1854, p.10) –, sobretudo, ao que parece, para as mulheres, devido à associação literária usual (tanto na tradição literária quanto na própria produção poética de Browne) entre elas e as flores. O fado imposto às flores é o que provoca a separação radical entre o ser, a subjetividade e a aparência, ou no que elas são obrigadas a transformar-se:

Que triste fim, belas flores,
N’esse vaso vos espera?
Embora d’ouro cercadas;
Aqui não é vossa esfera!

Que dura mão, tão perfeitas
Vos foi no jardim cortar,
E a vossa curta existência
Inda mais acelerar?

Não tendes da terra sucos
Para vossa nutrição;
Nem da manhã o orvalho,
Nem da tarde a viração.

As luzes que vos rodeiam
Não têm do sol o calor;
Nem a água em que pousais
Entretém vosso verdor. (BROWNE, 1854, p.9)

Cortadas e afastadas do lugar ao qual realmente pertenciam, perdem suas verdadeiras essências, caracterizadas pela ausência dos “sucos da terra”, do “orvalho” e da “viração da tarde”. Ao mesmo tempo, o transplante para um local estranho, rodeado de riqueza não pode substituir o que lhes é vitalmente necessário. Cabe relacionar essas imagens de fragilidade e degradação das flores postas em um vaso ornamental com a questão do modo como são instituídas e impingidas as condutas sociais femininas: como as plantas retiradas de seu ambiente, a quem lhes são negadas as condições mais primárias de

sobrevivência, os modelos femininos ideais foram construídos a partir da observância das necessidades dos outros que não as das próprias mulheres. O espaço confortável e luxuoso doméstico (o “vaso” e o “ouro” que cercam as flores) seria o “reino” onde deveriam estar confinadas e com o qual deveriam contentar-se as mulheres. A imagem da “jarra” é como uma espécie de cárcere que aos poucos vai matando as subjetividades femininas, uma vez que lhes recusa qualquer coisa além das meras aparências, da exterioridade de ostentação de uma suposta “alegria” dourada.

A “dura mão” que cortou as flores e tirou-as de sua “esfera” associa-se à violência e poder de subjugar aquelas que não possuem força suficiente para mudar o destino já escrito por outros. Concebe-se, assim, uma imagem bastante forte da situação de fragilidade e dependência das flores/mulheres, a quem se oferece pouca ou nenhuma possibilidade de autonomia, da qual decorre o tom de resignada tristeza de todo o poema. Na última estrofe, o eu lírico exclama que nesse mundo que rouba a inocência dos seres, somente “flores de artifício” “são felizes... duram mais!” (BROWNE, 1854, p.10): apenas aquelas que se comprazem com a artificialidade, com a condição de objetos de exibição para os outros é que conseguem sobreviver por mais tempo a um mundo que requer um certo tipo feminino que não expressa sua interioridade, isto é, suas ambições e aspirações distintas do papel social feminino de mãe e esposa, em confinamento no espaço privado da casa. Corrobora com essa ideia a escolha da poetisa pelo objeto – “jarra de flores” –, visto que é um elemento bastante comum nos domicílios, utilizado para decoração e facilmente rearranjado e substituído. As flores cortadas, no entanto, ostentam a beleza por pouco tempo: tiradas de seu habitat, encontram seu fim muito mais rapidamente, o que enfatiza a futilidade dos propósitos de ornamentação – a beleza confinada e “domesticada” a custo de uma violência que encurta ainda mais sua existência. Já aquelas que não aceitam completamente o papel ordenado, mas, ao mesmo tempo, não logram desacatar totalmente as ordens, acabam “definindo”, restando somente um contexto de esterilidade e aniquilação.

Através do conceito de dominação e violência simbólicas, discutido por Pierre Bourdieu, pode-se compreender a relação conflituosa apresentada nesse poema e em outros de Maria Browne entre a percepção das desigualdades caracterizadoras de uma sociedade hierarquicamente estruturada para a soberania masculina e a conformidade impingida e autoimposta. De acordo com Bourdieu (2010, p.18), “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizante”, apoiando-se nas diferenças anatômicas entre os órgãos sexuais femininos

e masculinos para decretar, por meio da linguagem, dos mitos, dos juízos de valor, certas características como “naturalmente” femininas ou masculinas, impondo, assim, o desequilíbrio das relações entre homens e mulheres, bem como traçando espaços e atividades “próprias” para cada gênero. A definição social dos órgãos sexuais, entretanto, não se baseia na mera observação dos objetos, como ressalta Bourdieu, mas resulta de uma “série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças”, de modo que o masculino passa a ser a “medida de todas as coisas” (BOURDIEU, 2010, p.23): o corpo feminino é caracterizado em termos de negatividade e de falta, do que deve ser escondido ou “protegido” de olhares externos, do que é passivo e sensível (cabe salientar que ainda hoje existem bastante vívidas as “regras” de conduta ou para o “bom comportamento” feminino, como o de não se sentar com as pernas abertas, ou mesmo a questão da indumentária feminina que constringe os movimentos – saltos altos, bolsas, saias –, sendo todos esses fatores considerados prerrogativas para a percepção da “elegância” com relação às mulheres).

Bourdieu, então, afirma que é por meio de um “trabalho coletivo de socialização difusa e contínua que as identidades distintivas que a arbitrariedade cultural institui se encarnam em *habitus* claramente diferenciados segundo o princípio de divisão dominante e capazes de perceber o mundo segundo este princípio” (2010, p. 33-34). Há uma incorporação dessas diferenciações hierárquicas de gênero por parte dos dominados também, de modo que a dominação e a violência não são apenas físicas (como os castigos físicos permitidos para manter a “honra”), mas ao mesmo tempo simbólicas. Esse tipo de subjugo pode ser muito mais efetivo e devastador, uma vez que os dominados não dispõem, conforme avalia o sociólogo francês, de instrumentos cognitivos, teóricos e ideológicos que não aqueles construídos pelo dominador ou pelo mundo social constituído pelos modelos hierárquicos do dominador. Dessa maneira, é comum verificar a resignação dos dominados, como no poema “A jarra de flores”, em que a violência é percebida, mas não pode ser contornada, o que leva o dominado – o eu lírico, as flores, a subjetividade feminina – à morte antecipada, ou seja, à morte simbólica na qual resta apenas a carcaça exibida como objeto de decoração, uma vez que a interioridade havia sido já aniquilada pela “dura mão” impiedosa e insensível aos desejos alheios. Cabe notar que o poema é estruturado a partir de quartetos com versos em redondilha maior, dando um ritmo fluente e veloz, muito concernente com a ideia da morte simbólica (e física para

as flores) acelerada, acrescentando-se uma aparente singeleza que contrasta com a seriedade e dramaticidade da situação apontada.

No poema “A acácia”, a árvore é descrita pelo eu lírico representando novamente a morte, abandonada pelas “galas” que antes inspiravam o “Trovador”. Reforça-se, desta vez, o processo de aniquilação, de esterilidade pelo qual passa o vegetal:

Onde estão as tuas galas,
Acácia do Trovador?
Teus verdes cor d’esmeralda,
Os teus cachos d’alva flor?
Tua sombra, atmosfera
Do estro, e do amor?

(...)

Mas que vejo! Tu secaste
P’ra nunca mais florescer!
O teu lenho sem medula
Largas fendas deixa ver!
Tão cedo!... no teu vigor!...
Tão formosa!... assim morrer!... (BROWNE, 1854, p.29-30)

Como na poesia anterior, o fim parece ocorrer antes de um pleno desabrochar, embora o passado tenha apresentado um breve esplendor de beleza (a que inspirava o poeta, como a beleza feminina da musa – uma beleza superficial que chama a atenção do vate, mas que não inspira um conhecimento aprofundado em sua interioridade). Na estrofe destacada, percebe-se que é precisamente o interior da árvore o mais prejudicado: novamente, apenas o exterior, a casca externa permanece enquanto que a “medula” já desapareceu e as “fendas” deixam mostras da morte interior, que se inicia antes de apresentar-se para o mundo externo. É interessante notar a semelhança com o poema “A jarra de flores” no que concerne à fragmentação do ser, projetado na planta, uma vez que existem sempre dois âmbitos em contraposição – o que se mostra para os “outros” e o que se guarda verdadeiramente no cerne do eu lírico. A subjetividade não pode desenvolver-se a contento, havendo algum impedimento que leva à destruição antecipada. Em “A acácia”, esse sentimento está conectado à arte literária mesma, visto que a árvore está relacionada com o “Trovador” e, como se afirma na última estrofe, é “a árvore da poesia / Acácia da liberdade!” (BROWNE, 1854, p. 30). A possibilidade do fazer poético significava também a liberdade, isto é, a morte da árvore leva, talvez, à morte da possibilidade da escrita e da liberdade. Lembrando que às mulheres se impunham inúmeros obstáculos para tal atividade, compreende-se que imagens de esterilidade e

abatimento demonstrem o preconceito e as dificuldades sofridas pelas poetisas, cujos caminhos de libertação, mesmo que apenas figurados pela literatura, eram vedados ou, ao menos, prejudicados pelos percalços.

A última estrofe, todavia, termina com um lampejo de esperança:

Morreste!... mas em teu gérmen
Legaste à nossa saudade
Reprodução duradoura
D'esperada felicidade! (BROWNE, 1854, p.30)

O contexto de finitude surge mais matizado nesse poema, de modo que se abre ao futuro uma possível transformação. Configura-se, porventura, a resistência do eu lírico ao projetar no gérmen da árvore agonizante a ideia de felicidade: ainda que a geração de Browne e as de suas antecessoras estivessem trabalhando em campo estéril, suas sucessoras teriam essa semente plantada e poderiam nutrir-se de uma tradição literária de autoria feminina iniciada.

A imagem da dependência e da falta de perspectiva de uma vida autônoma que se vislumbrava nos poemas analisados reaparece em “A hera”. O elemento natural é objeto das observações do eu lírico, que parece estender-lhe suas inquietudes e admoestações. Nesses versos, o pessimismo é mais intenso, já que nem mesmo a beleza ostentada pelas flores e a grandiosidade das árvores amenizam seu destino: a hera é uma “parasita aborrecida” e o “vento que sopra a palmeira / desdenha de te soprar; / vai girando a murmurar / em elevada carreira. / Vento que sopra a palmeira / não vem o pó levantar.” (BROWNE, 1854, p. 159). Apartada do efêmero fulgor das flores e retidão da árvore, a hera é uma criatura da “parte baixa”, que não se constitui de estrutura física para ascender sozinha, precisa aderir-se a alguma superfície para elevar-se, daí a descrição feita pelo eu lírico – “Não te ostentes orgulhosa / Hera de rastos nascida; / P’ra viver no espaço erguida, / Não és árvore frondosa” (1854, p.159). A hera busca contornar a condição de inferioridade, ressaltada pela imagem do “vento” que não se digna a soprar sobre algo tão próximo ao solo, ao associar-se ao “tronco anoso”, derivando dessa relação o sentimento de orgulho da planta.

O eu lírico, no entanto, apressa-se a assegurar-lhe que, em realidade, quem se aproveita da hera é o tronco, que a utiliza para abrigar-se do inverno, vendo nela mero proveito para uma situação adversa. A hera que então pensava ter logrado transformar sua situação inferiorizada, posteriormente, sofrerá as consequências de tal desejo de ascensão:

A seus caprichos vergada

Servil planta ficarás;
Se ele tremer, tremerás
Ao impulso da rajada;
A seus caprichos vergada
Sendo inútil cairás. (BROWNE, 1854, p. 160)

Cabe notar a força dos vocábulos escolhidos – “vergada” aos “caprichos” do tronco, “inútil” – que enfatizam a dependência degradante a que se submeteu a hera, que será finalmente descartada quando não for mais útil, uma vez que o verbo “cair” está direcionado somente à hera, mas não ao tronco juntamente. Interessante também é a leviandade relacionada com o tronco, visto que ele submeterá a hera a seus “caprichos”, ou seja, a algum desejo repentino e inessencial, fazendo-a sofrer duplamente, pois ela está subjugada às vontades do tronco e às vicissitudes que por ventura ele também sofra.

A lição derradeira deixada pelo eu lírico na última estrofe constitui-se em:

Não deixes a tua classe
Procura o feto imitar,
Vai com ele rastejar
Formar na igualdade enlace;
Não deixes a tua classe,
Ou ficarás sem lugar. (BROWNE, 1854, p.160)

Não há solução para o destino da hera, cuja subordinação faz parte de sua “classe”. Crer-se afastada dessa fatalidade produz uma “queda” ainda maior, uma decepção mais intensa porque, de acordo com o eu lírico, ela perderia seu lugar “natural” de criatura rastejante e, concomitantemente, nunca poderia figurar nas “elevações”. Tal advertência aparece já em uma das epígrafes do poema – “Quem sai da sua classe não pertence a nenhuma” – e representa uma curiosa e melancólica percepção de mundo do eu lírico. Se associarmos a relação entre a hera (que também é o nome da deusa grega célebre pelo ciúme de Zeus) e o tronco (que neste caso pode representar o falo) com aquela perceptível entre as mulheres e os homens, evidencia-se a resignação quanto à condição feminina de dependência e subjuogo. Tentar elevar-se seria abandonar a “classe” e ficar sem lugar no mundo (o que recorda a imagem de “A jarra de flores”, o vaso cheio de criaturas fora de sua “esfera”): a estrutura está já construída em termos de hierarquização absoluta de gêneros, em que a hera ou a mulher é empurrada para junto do solo, em situação inferior, e qualquer tentativa de ascensão apenas intensificará sua condição. Tomando novamente o conceito de dominação simbólica, o eu lírico revela a adesão aos preceitos e ao sistema androcêntrico recebido, dentro do qual e a partir do qual foi socializado, restando-lhe pouca ou nenhuma possibilidade de transformação.

Mais uma vez, o fato de escrever poesia denota a ruptura com os modelos femininos exigidos (o que pode inclusive estar simbolizado pela tentativa frustrada da hera de elevar-se), mas a pronta punição por tal ousadia aponta ao mesmo tempo para o acatamento das ordens. Há em jogo, na maioria das vezes, uma estratégia de avanços e recuos, visto que a situação de dependência feminina impedia a livre expressão de suas subjetividades e, de maneira prática, o desenvolvimento pleno de seus talentos artísticos: lembremos a provável dificuldade encontrada por Maria Browne para publicar seus poemas e escassez de exemplares existentes. A violência simbólica exercida sobre as mulheres também serve como um inibidor, já que incute nelas frequentemente uma espécie de sentimento de culpa e de incapacidade para a escrita, constituindo o que Gilbert e Gubar denominaram de “ansiedade de autoria”. A relação complexa das mulheres com a questão da autoria literária era também um conflito a ser trabalhado, uma vez que, como apontam as pesquisadoras, a própria autoridade da escritura era considerada “inapropriada” (ou mesmo interdita) para o sexo feminino. Assim, produz-se uma “ansiedade de autoria”, termo que elas cunharam em um diálogo com a teoria de Harold Bloom sobre a “ansiedade de influência” na literatura de autoria masculina.

Se, para os homens, há uma complexa relação dos autores com seus antecessores – uma “ansiedade” para criar algo novo, contribuir com seu próprio estilo e reflexões ao rol de uma tradição literária consolidada, numa relação de “pais e filhos” –, para as mulheres, existe outro tipo de conflito, mais profundo e complexo, o de autoras que lutavam contra uma tradição literária escrita por homens e que, mais do que responsável por criar modelos paradigmáticos femininos nos quais elas não conseguiam se encaixar, inferiorizou-as, incutindo-lhes a ideia de que elas não tinham a capacidade e o talento para a escrita. A relação conflituosa não se dava, então, com escritoras de gerações anteriores, que, aliás, eram buscadas como precursoras que se tornavam exemplos de que a “revolta contra a autoridade literária patriarcal era possível” (GILBERT & GUBAR, 2000, p.49), mas em contraposição a uma tradição de repressão contra as mulheres que desejavam expressar-se artisticamente, ultrapassando a barreira do privado e do doméstico. O “gérmen” deixado pela acácia pode ser lido, então, como o rastro que será recebido pelas novas escritoras, ao passo que o conselho dado pelo eu lírico à hera para que não saia de sua “classe”, de sua “esfera”, sob o risco de perder completamente seu lugar no mundo, pode estar relacionado com o sentimento de incapacidade de elevação e de desejo por algo mais do que apenas o papel social construído para as mulheres.

Flores: imagens de pureza e inocência

A subversão que Maria Browne sugeriu ao escrever poemas e publicá-los e ao questionar o confinamento das mulheres a certos modelos femininos por meio das imagens de aniquilamento e destruição converte-se em destaque da condição de fragilidade e inocência da mulher diante de um mundo perverso. A ênfase em uma ideia de pureza e delicadeza, bastante associada à religião, evidencia-se principalmente em poemas que envolvem a figura da rosa branca, como em “A rosa”:

Produziu a natureza
Cândida a rosa, sem cor;
Pura como a virgem bela,
Excedendo a toda a flor.

Mas neste mundo inconstante
Anda ao bem o mal aderente:
Tem Amor cruel ciúme,
A rosa espinho pungente.

Ao colher botão viçoso,
Vênus um dedo feriu:
O sangue que derramara
A branca rosa tingiu. (BROWNE, 1854, p.5)

A associação entre a “rosa” e a mulher surge no terceiro verso da poesia para destacar a pureza da flor e a virgindade feminina, como um valor positivo e almejado, já que essa rosa branca é a mais bonita de todas. A “natureza” em si é perfeita porque só é capaz de produzir seres cândidos e livres de defeitos – a rosa branca e a virgem bela –, ao passo que o “mundo”, provavelmente aquele produzido e erigido pelos homens, é inconstante e desequilibrado, dado que nele não existem bem e mal apartados, mas um tecido indiferenciado que integra as duas partes – a beleza da rosa é matizada pela dor, simbolizada pelos espinhos, e o Amor, que deveria ser um sentimento pleno, é diminuído pela violência, representada pelo ciúme.

A ruptura de um estado de harmonia e perfeição, que no poema se insere pela presença do “mundo inconstante”, consolida-se através da menção a Vênus, cujo sangue tinge a rosa de vermelho, maculando sua pureza inicial. É interessante a oposição entre a rosa vermelha e a rosa branca: se a vermelha é tingida pelo sangue de Vênus, deusa do amor, não cristã, ela perde sua fundamental qualidade que a tornava essencialmente

única. A rosa branca, por sua vez, tradicionalmente está relacionada com a Virgem Maria, com o amor transcendental, puro e virtuoso. Opõem-se, nesse sentido, Virgem Maria e Vênus, construindo-se uma conotação religiosa católica de preservação e exaltação dos valores de espiritualidade por sobre o terrenal, o Amor espiritual por sobre as paixões carnis incitadas pela beleza física da rosa vermelha, que é “mais brilhante, e mais vistosa” (1854, p.5), mas pertence ao âmbito da “imperfeição”, que abriga o mal e o bem ao mesmo tempo. A última estrofe conclui essa linha de pensamento:

Mas a branca... a rosa branca
É de Flora a perfeição...
Não deslumbra tanto os olhos,
Fala mais ao coração. (BROWNE, 1854, p.6)

“Falar ao coração” alinha-se a um sentimento mais aprofundado, não superficial como o “deslumbramento” dos olhos: como no poema “A jarra de flores”, parece haver uma cisão entre as aparências e a essência. O mundo é artifício, favorece a exterioridade e, por isso, a beleza física (a rosa vermelha que simboliza essa preferência), enquanto que a interioridade fica escamoteada como bem menos apreciado pelos outros. O eu lírico, contudo, prima pelo que não é exuberante fisicamente, mas traz a inocência e a pureza.

Novamente, no poema “A rosa”, apesar do sentido conservador de fundo católico, de constituir como valor desejado a “pureza virginal”, relacionada com a perfeição e a beleza “verdadeira”, vislumbra-se porventura uma sutil crítica à busca pela beleza física e a valorização dela sobretudo com relação às mulheres. Todavia, a assimilação do valor religioso da castidade feminina como elemento louvado pelo eu lírico aponta para a ideia da dominação simbólica, visto que a Igreja Católica operava como um dos aparatos de construção de um modelo feminino patriarcal – a virgindade como um bem utilizado pelos homens para fins econômicos, sociais e, mais do que tudo, de sujeição das mulheres. Nesse contexto, o discurso ideológico religioso era bastante eficaz no que se refere a elas, uma vez que era um dos pilares que sustentavam a parca educação feminina oitocentista, ao lado dos conhecimentos domésticos. Além disso, muito da socialização feminina estava relacionada com a igreja: frequentar as missas, ouvir sermões, fazer trabalhos caritativos, entre outras práticas ligadas ao catolicismo.

No poema “O jasmim”, a delicadeza confunde-se com a pureza e a castidade:

Eu amei do jasmim a candura
Por não ter o vermelho da rosa;
Carinhoso se abraça no tronco,
Sem ferir como a silva espinhosa!

Eu amei o jasmim, porque exala
De seu cáliz² suave fragrância,
Ondulando na haste flexível
Suas formas de pura elegância.

(...)

Mas a abelha mofina voando
Foi libar em meu belo jasmim
Sua essência de extrema doçura,
E o amargo deixou para mim! (BROWNE, 1854, p.7)

Da mesma maneira que a rosa branca, o jasmim intocado representa a candura de um ser que não provoca sofrimento, já que não possui espinhos e abraça-se carinhosamente ao tronco. A cor vermelha, simbolizando o sangue não santificado, aparta-se do jasmim como da rosa branca, denotando a castidade insinuada pelas duas flores. Uma vez mais, há uma quebra da situação inicial do poema através de um elemento desequilibrante que, neste caso, é a abelha que extrai a essência doce do jasmim e, ao que parece, sua inocência. A abelha, com seu ferrão, destrói a cena idílica ao interferir na interioridade do jasmim, tirando-lhe o que tinha de melhor, sob a perspectiva do eu lírico, deixando o “amargo”: se desapareceu a essência que era “doce”, tendo, portanto, aspectos positivos, o que restou, o “amargo”, pode ser a “carcaça” externa, tornando-se “flor d’artifício”, como o eu lírico denomina na última estrofe da poesia.

Emerge, assim, a oposição entre o exterior e o interior, que repetidamente cobra sua importância na medida em que enfatiza e representa o modelo feminino de abnegação e renúncia de sua própria identidade e subjetividade a fim de melhor atender ao cuidado dos outros – a atenção aos filhos, ao marido, aos pais. Mais do que no poema anterior, o agente destrutor pode ser associado ao gênero masculino se consideramos a imagem da abelha e de seu ferrão roubando a essência doce do jasmim e causando o descontentamento do eu lírico, que, ao se projetar no elemento natural, experimenta também um sentimento de perda. O adjetivo usado para caracterizar a abelha aponta para a mesquinhez, a avareza, um ser preocupado apenas consigo mesmo, sem considerar as opiniões alheias, o que pode levar-nos a analisar a representação como uma espécie de analogia aos papéis sociais femininos e masculinos numa sociedade patriarcal.

² A grafia das palavras foi atualizada, mas em “cáliz” decidimos manter como no original de 1854 a fim de não interferir na métrica do verso.

Considerações finais

Os elementos naturais, sobretudo flores e árvores, abundam nos poemas de Maria Browne e podem ser analisados de distintas formas: desde um traço que caracteriza sua poética como ultrarromântica até a leitura que vislumbramos neste breve texto. Sobre eles incide a projeção de um eu lírico feminino que na maioria das vezes se sente alijado de possibilidades, culminando em uma perspectiva de mundo pessimista que, de acordo com alguns de seus críticos, como citado anteriormente, refere-se ao “estado de espírito” de seu período literário. Refletindo, no entanto, acerca da socialização feminina e dos empecilhos que elas encontravam quando não se contentavam ou não se adequavam aos papéis de “rainha do lar” e/ou de filha recatada e obediente, pode-se propor a análise de várias das imagens e metáforas da produção poética de Browne como representantes dessa condição.

De forma semelhante ao caso das escritoras oitocentistas de língua inglesa, conforme mostraram Gilbert e Gubar e Showalter, a autora de *Virações da madrugada* reflete em seus poemas a posição precária em que se encontravam as mulheres diante de uma tradição literária masculina que impunha certos modelos literários femininos, da ausência de uma tradição literária de autoria feminina sistematizada e de uma sociedade que tolhia as oportunidades de autonomia para as mulheres. Resulta dessa conjuntura a contradição de um jogo poético que tanto critica essa condição como endossa alguns de seus valores, como ocorre, por exemplo, na questão da “pureza” feminina, de sua delicadeza e candura, traços exigidos das mulheres pelo discurso religioso e social, mas que não fazem parte de uma suposta “natureza” feminina. Ao contrário, compõem um elemento mais no rol das características genéricas naturalizadas e assimiladas por dominadores e dominados.

Cabe salientar, por fim, que o livro de Maria Browne é extenso e constitui-se de poemas que se fundamentam em variados temas, incluindo diversos outros sobre a figura de flores, árvores e outros aspectos da natureza, de modo que as pesquisas sobre sua obra estão ainda em seu princípio. Este texto apresenta somente uma seleção de poesias que revelam algumas das inquietações expressadas através de imagens recorrentes, como a perda da subjetividade, a impossibilidade de criação e um contexto de esterilidade e aniquilamento, frequentes em outras autoras de sua época.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

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

CASTELÃO, S.M. Gonçalves. Browne, Maria. In: BUESCU, Helena Carvalhão de. (Coord.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997, p. 57-58.

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

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

MACHADO, Álvaro Manuel. **O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

MARTINS, Heitor. “**Algemada natureza**” (Maria Browne e o malaise ultra-romântico). *Aletria*, vol. 18, jul.- dez. 2008, p.145-155.

NEMÉSIO, Vitorino. Maria Browne. In:----- . **Ondas Médias: Biografia e Literatura**. Vol. XIV. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p. 191-196.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing**. London: Virago Press, 1984.