

## IMAGENS DA MULHER NA LITERATURA PORTUGUESA OITOCENTISTA

---

Cecília Barreira

Algumas particularidades sobre o modo de designação do corpo feminino em obras de Almeida Garrett e Eça de Queirós, a fim de se reconhecerem trilhos vários de interpretação. Almeida Garrett é a inocentização do desejo; Eça é o pecado levado às últimas consequências.

A imagem da mulher na literatura oitocentista. Que abordagens possíveis? Que territórios poderemos designar, que pistas, que interrogações, que ideias distinguir? Mais: até que ponto a sobreposição da imagem do feminino através do filtro de uma obra literária possibilita uma direcção de análise coerente e estruturada?

Elegemos, sim, algumas particularidades sobre o modo de designação do corpo feminino em obras de Almeida Garrett e Eça de Queirós, a fim de se reconhecerem trilhos vários de interpretação. Se o local do feminino privilegia um certo despojamento perante o tempo e a memória, articulando proximidades, recalcamientos, repugnâncias, numa suprema transfiguração de verosimilhanças e de relações lógicas, então viajemos pelo que do olhar masculino se reenvia para uma interpretação dos padrões do desejo.

Uma preocupação nos reúne neste entrecho: que exemplos recolher da pluralidade que se nos depara? Filtrar o essencial de uma teia dissimulada e quase imperceptível, reter-lhe o insuspeitado enigma: eis a proposta desta breve incursão.

Em Garrett, o autor das *Viagens na Minha Terra*, o corpo não é nomeado numa totalidade que transmita objectivamente o desejo. Pelo contrário, assiste-se a uma dessexualização que se efectua pela sucessiva

autonomia conferida a partes isoladas do corpo e pela introdução de um discurso moralizador e solenizado.

Joaninha, paradigma do que poderia constituir um ideal de beleza, consubstancia a perfeita dissociação em relação à matéria. Na qualquer suspeita de uma frivolidade, de uma sensualidade pressentida, uma subtração a esse estágio virginal a que as mulheres devem obedecer e se resguardar, incólumes ao pecado e à indigência, imediatamente se repõe uma ordenação que não suscite dúvidas. Aliás, quem peca pela exuberância física só poderá ser redimido, no confronto com uma moral e um itinerário de culpas, pela absoluta renúncia, pela indelével ausência do corpo que se transporta ou se exhibe. O apaziguamento advirá de uma ocultação do sexo, fantasmizado no olhar do(s) outro(s).

Mas salientemos com algum pormenor a descrição da imagem física de Joaninha nas *Viagens*. O primeiro indício é já em si tranquilizante. À simetria da paisagem corresponde uma “simetria de proporções no corpo” de Joaninha. É curioso assinalar que a ambiência do Vale de Santarém se reconhece num todo harmónico onde cores e sons se equilibram e integram. Não se faz apelo a nenhum conflito, ou a algo que estorve este devastador e impressionado quadro de magia. Em Joaninha, a elegância do porte é “nobre”, o desembaraço “modesto” e a flexibilidade “graciosa”. A adjectivação utilizada funciona claramente numa castração da pulsão erótica. Se a pele se denuncia “branca”, tal brancura é imediatamente sugerida numa “modesta alvura da cera”. A cada enunciação de caracteres físicos corresponde uma valoração ética. A boca, por exemplo, “pequena e delgada”, inspira ao autor uma reflexão sobre o comportamento feminino. Isto é, a propósito da boca de Joaninha, o autor refere-se, por situação antinómica, a “certas boquinhas, gravezinhas e espremidinhas pela doutorice que são a mais aborrecidinha coisa e a mais pequinha que Deus permite fazer às suas criaturas fêmeas”. À mulher não cabia o sentido opinativo, a dúvida, o manuseamento do verbo. Pelo contrário, pediam-se-lhe a submissão e uma pose discreta de fada do lar.

Mas prossigamos a descrição. As sobrancelhas da protagonista eram pretas e “desenhavam-se numa longa curva de extrema pureza”. E os contrastes, nomeadamente o da alvura da pele perante a cor negra dos cabelos, remetem para um esvaziamento de uma qualquer sensualidade.

Os olhos poderiam restituir essa impressão sensual a um todo tão teimosamente vocacionado para a ascese. Mas também aí a vertente censória se faz sentir quando se indica que esses olhos não eram “daquele verde traidor da raça felina”, tão-pouco “daquele verde mau e distinguido. Eram verdes, verdes, puros e brilhantes como esmeraldas.” Para compor o quadro adianta-se, pudicamente, que a cor do vestido era azul-

-escuro, com cinto e avental pretos. Recondição a um estádio de inex-pugnável pureza, quase feérica, onde a desordem desencadeada pela pose felina da mulher-sexo se não insinua. A pureza torna-se significado de recusa do corpo. O olhar que deseja, de tanto purificar, rarefaz-se de intenção, reduz-se impotente ao deslumbramento moral. Mutilamento do desejo? Também Joanhina preenche um ideal inautêntico ao pertencer a um tempo-memória que nem sequer se evoca em alucinação. Antes se projecta em sonho, num todo alegórico e imaginário.

A mulher identifica-se com a perdição e o Diabo. Joanhina, pelo contrário, através de uma conduta angélica, assemelha-se a um qualquer ser híbrido entre criança, terra e gente. Funde-se em paisagem e cor. Encontra-se desprovida de um real autêntico. Aliás, as personagens femininas na acção garrettiana são, no geral, graves, solenes e impolutas. Quase trágicas. Aptas ao sacrifício, tornam-se vítimas de um destino maldito. A emergência deste sentimento de culpa prende-se ainda com a linguagem do corpo. Porque nele se desperta a sedução pelo interdito. Joanhina esvazia-se perante o olhar do desejo; Madalena de *Frei Luís de Sousa* consagra a culpa por uma lembrança de desejo (pensá-lo é incorrer em pecado) e Maria, que se esvai em sangue, penaliza-o ao ponto de o desterrar, de o transcender. Ausentes do corpo, acarretam desgostos, interrompem-se no vazio que resguardam, fogem de medos, presságios e inimigos que desconhecem. Renunciam e morrem.

Um aspecto importante se deverá realçar. A total inapetência de Garrett para descrever o corpo da amada na sua globalidade. Não por incúria, mas por fugidia ambiguidade. Observe-se a sua produção poética derradeira, as *Folhas Caídas*. A nudez não se nomeia, sugere-se. A própria intimidade se desenrola num deleite simulado. Num belíssimo poema, "Anjo és", percorrem-se os lugares da perdição;

Em teu seio ardente e nu  
Não vejo ondear o véu  
Com que o sôfrego pudor  
Vela os mistérios d' amor.

A chama e o fogo do desejo contrapõem-se à distância inacessível do objecto amado. Enquanto os braços apertam, frenéticos, as lágrimas do pecado "queimam, abrasam, ulceram". A carne que se desvela ("em teu seio ardente e nu") compromete uma intenção perniciososa. As imagens teimam em ocultar os corpos, ou em retê-los na leve fronteira entre o desnudamento e o encobrimento:

Formosos – são os pomos saborosos,  
 É um mimo – de néctar o racimo:  
 E eu tenho fome e sede... sequiosos,  
 Famintos meus desejos  
 Estão... mas é de beijos,  
 É só de ti – de ti!

Ainda mais explícito deste nosso raciocínio se torna o trecho seguinte:

Macia – deve a relva luzidia  
 Do leito – ser por certo em que me deito;

O final do poema “Os cinco sentidos” aponta para um delírio fortemente sexualizado na confusão dos sentidos que “sentem, ouvem, respiram”. Contudo, nunca nos é apreensível na sua totalidade a imagem dispersamente ofertada. Imagem fragmentada, como tal, alucinatória, breve, secreta e intimidante. Em Garrett, o amor é descrente e quase impossível, no interstício do remorso da sensualidade, ora desenfreada ora serena. Maria de *Frei Luís de Sousa* desejaria possuir um “irmão que fosse um galhardo e valente mancebo”. No periclitante estreitar entre o incesto imaginado e o recalçamento dos instintos.

Um salto cronológico para a ficção queirosiana talvez pareça incoerente e abusivo. Mas pensamos que Eça prolonga em termos obsessivos a imagem e os contornos da mulher em Garrett. Embora num contexto substancialmente diferente. Precisemos melhor. Há no modo como Eça se deleita na figuração psicológica das personagens femininas um traço de irreversível dissociação entre o corpo e o espírito. Contudo, esse corpo sobrepõe-se a qualquer feição espiritual, comprometendo-lhe o raciocínio e votando-o à superficialidade e ao apagamento boçal. Admite-se que a beleza é perversa e provisória e tanto é volúvel o olhar que transmite o desejo como o que o incorpora. A mulher é assimilada a uma porcelana que se parte com facilidade e se exhibe, qual objecto de luxo. Surpreende-se-lhe uma profunda vacuidade, uma dolorosa consagração da perfídia numa ausência de capacidades intelectuais.

No conto “Singularidades de uma rapariga loira” amplifica-se esta vocação feminina para o malogro incontido até à comicidade última. Paulatinamente se vai revelando a protagonista nos defeitos mais ousados, desde a cleptomania à frigidez. Através do olhar que a desvenda, o de Macário, e que se perfila ingénuo e apaixonado, saboreamos o ridículo de situações e contextos. Mas centremo-nos na descrição primeira de Luísa, a rapariga loira:

“Era uma rapariga de vinte anos, talvez – fina, fresca, loura como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa da transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura, como de uma medalha antiga, e os velhos poetas pitorescos ter-lhe-iam chamado – pomba, arminho, neve e ouro.”

Coisifica-se o corpo, empresta-se-lhe uma transitoriedade que o desmistifica e lhe retira a capacidade de sedução. A pele em Eça é bastas vezes identificada com a porcelana e nessa mesma brancura se assinala uma distância, uma frieza impessoais, com algo de arcaico, de desértico.

A mulher porcelana tinha uma “natureza débil, aguada, nula” que sobressaía num “carácter louro como o cabelo”, “desbotado”, vazio. Luíças, na sua “passiva e loura doçura”, passeava-se “clara, fresca, repousada”. O riso não destoava da cor do cabelo e “ela ria, com os seus brancos dentinhos finos, todos esmaltados”.

Na realidade, “A um canto da sala já lá estava, entre um frufu de vestidos enormes, a menina Vilaça, a loura, vestida de branco, simples, fresca, com o seu ar de gravura colorida”.

Não existe metáfora que traduza melhor o pensamento eciano em relação à mulher: “gravura colorida.” Apetecível, artificial, inautêntica. Entediante após uma observação mais atenta e rigorosa. Se, nos amores camilianos, o entrave familiar, social ou económico impossibilita a relação entre amantes, em Garrett e Eça esse embaraço é recriado pelo próprio olhar masculino, que descobre no esplendor inicial uma miséria íntima. Predisposta para uma sensualidade entre o falso e o esfuziante, há algo de animal, de pouco etéreo, de imaturo do lado feminino. O homem mantém uma ingenuidade sobejamente sincera, permissiva, tolerante, que, num momento posterior, se transforma em visão perplexa e repugnada. N’*Os Maias*, tal situação torna-se bastante óbvia: a revelação de um insuspeitado laço consanguíneo é pretexto para o desencadeamento do tédio e, sobretudo, do nojo físico.

Eça de Queirós inaugurou no imaginário oitocentista a solenidade do profundo tédio pelo corpo feminino, laço cúmplice na fronteira da misoginia e do espectáculo de uma identidade que se busca desesperada e singularmente. Num trilho de ascese e de refúgio psicológico. Irrupção do sagrado num mundo profanado pela carne. Fadiga e exclusão: eis o que resta da paixão mais intensa, do entretencimento mais elaborado.

Em Garrett não encontramos esta familiaridade com o tédio. As protagonistas garrettianas comungam de uma pureza e de uma virtude impensáveis na ficção queirosiana. Em Eça, a mulher torna-se o fulcro de uma desmedida passividade onde o corpo se oferece na recreação de um prazer masculino. A personagem que embriaga, que faz eclodir senti-

mentos descontrolados e passionais, releva-se ulteriormente na teia de uma relação incestuosa. O que torna ainda mais perplexas e obsessivas as situações de limite que se atingem. O caminho garrettiano, tal como em Eça, passa por um problema de escolha. O destino desenrola-se sob a ameaça de um desmoronar de revelações que se conjugam para criar um cenário de impossibilidade. Num quotidiano onde irrompe a venalidade e o abastardamento das relações pessoais, não se acena com um quadro alternativo, íntimo e seguro. Na fragmentação que atinge o imaginário colectivo, também as esperanças individuais adquirem os contornos da dúvida e da desesperança.

De Garrett para Eça, a persistência da mulher-objecto, fada do lar, plenitude de vazios e de ausências.

Mas façamos uma breve reflexão sobre o lugar do corpo em um e outro escritores. Na necessidade oculta de exprimir emoções num quotidiano de pequenos rituais e prazeres medianos, o olhar evoca o corpo num processo que se desenvolve entre a embriaguez, o tédio e a culpa. Enquanto a nudez se encontra escondida e apenas se pressente, o domínio do desejo sobre a repulsa mantém-se inalterável e suspenso. O desnudamento implica uma viagem ao universo das perversidades e das repulsas: os corpos abandonam uma identidade, autonomizam-se de um nome, de um ser, para se entregarem, quais demónios, a uma desintegração, a uma inarticulada rede de impulsos. O erotismo só o é na plena insuspeita, na ignorância absoluta de que o está a ser. A relação óbvia torna-se inútil e banal. A imagem da mulher não se concilia, porque desconexa e enviesada. Por um lado, existe a mãe de família, por outro, a mulher-serpente. A primeira encontra-se incólume ao fluxo da sensualidade e da paixão: nela reside a plena obscuridade da deliberada ausência do desejo. Não possui uma intimidade; dilui-se na família que gerou e no marido a quem obedece e teme. Apenas a mulher-serpente desperta o desejo. No geral, é fútil, vazia, quase ridícula. Os homens movem-se em relação à animalidade que dela se desprende e criam territórios de domínio e ciúme. A mulher só é apetecível nos primeiros contactos. Após algum tempo, degrada-se, devasta-se na passagem uniforme dos meses e dos anos.

O corpo dos homens nunca é exposto; como se fosse interdito ou inconveniente. É omitido, pura e simplesmente. O mundo da percepção, das sensações e dos sentimentos é predominantemente masculino e nele não existe lugar para o feminino. Com excepção de duas incursões muito interessantes: *Frei Luís de Sousa*, de Garrett e *O Primo Basílio*, de Eça, onde as verdadeiras protagonistas são mulheres. Mas o primeiro inaugura a ficção em torno do dilema de uma identidade pátria e o segundo é uma

tragicomédia em torno de costumes da pequena burguesia oitocentista, com áreas bem definidas e propósitos igualmente reconhecíveis. Diria, em jeito de conclusão, que, nas obras máximas de um e outro escritores, é ainda o trajecto de uma procura de uma identidade para o imaginário colectivo e, por necessidade empática, para alguns percursos individuais se incendeia um horizonte ideológico e espiritual. A mulher torna-se pretexto para o desencadeamento de situações onde as personagens masculinas se vêem confrontadas face a uma desordenação que as transcende e as angustia. O desejo, fluido e transparente, move-se em zonas onde a culpa há muito se instalou comparecendo, intacta, na pré-afirmação de qualquer gesto, sentimento ou repulsa. Num teatro de cumplicidades a que não será estranho o imaginário romântico e o espectáculo de uma estranha apoteose do mórbido e do desmedido.

**Cecília Maria Gonçalves Barreira** é Professora Auxiliar com Agregação no Departamento de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa. Doutorou-se e agregou-se em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa na especialidade de Cultura Portuguesa Contemporânea. Entre as obras publicadas em história das mentalidades e história política, séculos XIX e XX, destacam-se: *Sete Faces Ocultas da Cultura Portuguesa*, Átrio, 1991; *História das Nossas Avós*, Círculo de Leitores, 1992; *Confidências de Mulheres*, Círculo de Leitores, 1993; *Onde está a felicidade? Em torno do conceito de progresso técnico*, Universitária Editora, 1997. Dos cargos ocupados regista-se: entre 1984 e 1995 exerceu o cargo de consultora de Cultura da secção cultural do *Diário de Notícias* e entre 1994 e 2000 escreveu regularmente artigos e resenhas críticas para o *Jornal de Letras*. É sócia do PEN CLUBE português, bem como da APE, da Associação de Críticos Literários e da Sociedade Portuguesa de Autores.

*Reine de l'Attitude et Princesse de Gestes!*  
Edmond Rostand

Passam, em 2005, oitenta anos sobre a morte de Sarah Bernhardt e mais de cento e vinte desde a sua primeira apresentação em Portugal, com tal sucesso que *O Século* noticiava: "a política dormiu nesses dias".

Sarah Bernhardt era o mito da "voz de ouro" que as capitais do mundo civilizado disputavam. Dizia-se que vivia para os papéis que representava e para as emoções de euforia que suscitava junto do público selecto dos seus espectáculos. A imprensa especulava não só sobre o seu

123-04-1892, p. 1.