

# Comemoração



# “ALGEMADA NATUREZA” (MARIA BROWNE E O MALAISE ULTRA-ROMÂNTICO)

Heitor Martins  
Universidade de Indiana - EUA

## RESUMO

Este trabalho propõe uma reavaliação da poética de Maria Browne, principal representante do ultra-romantismo português.

## PALAVRAS-CHAVE

Maria Browne. Ultra-romantismo. Poesia portuguesa.

Num artigo publicado em 1902 na revista *Brasil-Portugal*, João Pinto de Carvalho (Tinop) sumariza, lapidarmente, o que ficou da memória de Maria Browne:

... D. Maria da Felicidade do Couto Browne, senhora de alta cultura intelectual, foi poetisa de mérito, e, sob o pseudônimo de *Sóror Dolores*, escreveu numerosas poesias nos jornais portugueses (partes das quais em *O Nacional*), poesias que reuniu em dois volumes em 1857 (já publicara um volume de versos, intitulado *Sóror Dolores*, Porto, 1849, Editor Gondra & Filhos). Tomou parte nas porfiosas lutas entre a *rosa branca* e a *rosa vermelha* no ano de 1849, luta em que intervieram diversos plectros, entre eles o de D. Ana Amália Moreira de Sá, a *Poetisa de Vizela*. D. Maria Browne deu grandes bailes na sua casa das Virtudes e brilhou nas festas da sociedade desde 1844. Num baile em casa dos Terenas (1853), apareceu trajada de bruxa de *Macbeth*, fiando na roca (neste baile, as valsas, polcas e mazurkas foram acompanhadas de versos, cuja letra era, em parte, original de *Sóror Dolores*). Esta preclara dama faleceu em 7 de novembro de 1861, recebendo sepultura na igreja da Lapa.<sup>1</sup>

Esta imagem permanece viva ainda hoje, chegando a ser praticamente transcrita, com uma mera adição escandalosa, numa recente (1982) *História Social da Literatura Portuguesa*, publicada no Brasil

Esses saraus [do ultra-romantismo português] faziam parte da faceta lúdica da burguesia portuguesa, que podia assim satisfazer suas ‘extravagâncias’, imitando o mundanismo parisiense que a atraía. Nestes encontros de fruição artística notabilizou-se a poetisa Maria Browne (Maria da Felicidade do Couto Browne - 1797-1861), que assinava seus poemas com os pseudônimos de ‘Coruja Trovadora’ e ‘Sóror Dolores’. Tornou-se conhecida por seu envolvimento amoroso com Camilo Castelo Branco.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> CARVALHO (Tinop). *Lisboa de Outrora*, p. 102-103.

<sup>2</sup> ABDALA JUNIOR et al. *História Social da Literatura Portuguesa*, p. 91.

Entre Tinop e os autores do manual brasileiro, dois críticos portugueses – Vitorino Nemésio e Jacinto do Prado Coelho – teantaram reavaliar e recuperar a poesia de Maria Browne. O primeiro deles situando-a, “depois de Garrett e Soares de Passos... [como] o nosso melhor poeta romântico”,<sup>3</sup> e o segundo caracterizando-a como “a Florbela do ultra-romantismo” e como uma “alma romântica, retraída pelas desilusões, [que] teve a servi-la um espírito de artista, que a aproxima ora do baixo relevo dos parnasianos, ora da magia penumbrosa dos simbolistas”.<sup>4</sup> Jacinto do Prado Coelho volta a incluí-la, com excelente destaque, em *Poetas do Romantismo* e, mais recentemente, em *Ao Contrário de Penélope*.<sup>5</sup>

Uma revisão da poesia de Maria Browne poderá levar-nos a uma conclusão que afirme sua qualidade – e a aforística expressão de Jacinto do Prado Coelho, “a Florbela do ultra-romantismo”, talvez seja a avaliação mais correta – e que a libere definitivamente da pecha de frívola “burguesa extravagante” que os autores de manuais, que provavelmente não se deram ao trabalho de ler sua raríssima obra, continuam a repetir.

\* \* \*

Tentando suprir uma muito necessária teoria do romantismo, depois dos trabalhos pioneiros de Arthur O. Lovejoy e René Wellek, Morse Peckham propõe uma definição e uma reestruturação sistemática que parece explicar, melhor que quaisquer outras, as diferenças criadas pelos vários estádios em que o movimento romântico se divide:

Seja filosófico, teológico ou estético, o romantismo é a revolução que tem lugar na mentalidade européia contra pensar em termos de mecanicismo estático e o redirecionamento desta mesma mentalidade para pensar em termos de um organicismo dinâmico. Seus valores reduzem-se à mudança, imperfeição, crescimento, diversidade, a imaginação criativa e o inconsciente.<sup>6</sup>

A reestruturação do sistema apenas propõe duas vertentes: romantismo positivo e romantismo negativo. Vejamos, ligeiramente, as implicações deste posicionamento teórico.

Lovejoy havia tornado claras, em *The Great Chain of Being*, as linhas mestras do pensamento europeu antes ao romantismo: o cosmos visto como uma máquina na qual as possibilidades da realidade estavam atualizadas de maneira implícita ou explícita desde o princípio. Na realidade sócio-política dos séculos anteriores ao romantismo

---

<sup>3</sup> NEMÉSIO. *Ondas Médias*, p. 284.

<sup>4</sup> COELHO. *A Poesia Ultra-Romântica*, p. 49.

<sup>5</sup> COELHO. *Poetas do Romantismo*, p. 35-59; COELHO. *Ao Contrário de Penélope*, p. 145-147.

<sup>6</sup> PECKHAM. *Toward a Definition of Romanticism*, p. 14. Ainda que não sejam citadas diretamente, as seguintes obras também devem ser consideradas como tributárias desta parte do trabalho: LOVEJOY. *The Great Chain of Being*; LOVEJOY. *On the Discrimination of Romanticisms*, p. 228-253; LOVEJOY. *The Meaning of Romanticism for the History of Ideas*, p. 257-278; WIMSATT. *The Structure of Romantic Nature Imagery*, p. 291-303; WELLEK. *The Concept of “Romanticism” in Literary History*, p. 1-23, p. 147-172; PECKHAM. *Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations*, p. 1-8; ABRAMS. *The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor*, p. 113-130. A despeito de citar-se o óbvio, seria injustiça esquecer, para a interpretação do período romântico em Portugal, o trabalho fundamental de Alberto Ferreira e José Augusto França, bem como a contribuição paralela de Augusto da Costa Dias.

tudo está organizado numa hierarquia absoluta que cobre a gama que vai das altas das manifestações fundamentais da vida nacional (o absolutismo monárquico e as formas da religião oficial) até partes modestas referentes à estética literária (a superioridade dos clássicos sobre os modernos). Em literatura portuguesa, uma grande metáfora desta forma de pensamento é a “máquina do mundo” camoniana.

A revolução romântica corresponde ao colapso deste cosmos estático e sem possibilidades de criação original e aditiva. Devido a prováveis fatores de ordem econômica que reformularam as estruturas sociais, em fins do século XVIII, a metáfora da “máquina do mundo” deixa de ter validade e é substituída pela metáfora de um organismo continuamente reformulado e recriado. Esta metáfora nova cristaliza-se na preocupação com a natureza e com as entidades orgânicas que a compoem.

A passagem do mecanicismo estático para o organicismo dinâmico não é, entretanto, um fato simples e definitivo. Ainda hoje sobrevivem resíduos do estatismo antigo, principalmente no constante desejo de uniformidade que avassala ideologias políticas, por exemplo. Há também, desde o princípio da mudança, uma área que compreende a mentalidade que se libertou do estatismo anterior mas não aceitou definitivamente o organicismo dinâmico e sua diversidade. A esta mentalidade, Peckham chama de “romantismo negativo” e ela convive, de maneira um pouco nebulosa, com o “romantismo positivo”.

Poderíamos acrescentar às teorias de Peckham, que se referem apenas a idéias e artes, uma integrante sócio-político-econômica que servirá para introduzir o mundo luso-brasileiro neste contexto. Porque com isto poderemos explicar melhor o fenômeno das duas primeiras etapas do romantismo em português; uma vertente liberal, marcada pela presença de um Garrett, em Portugal, e um Martins Pena, no Brasil; e uma vertente conservadora, constituída por João de Lemos ou Soares de Passos, em Portugal, e por Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, no Brasil. O caminho futuro, solução para o retrocesso que representa a vertente conservadora, considera-se “realista” em Portugal (Antero de Quental, Guerra Junqueiro) e “social” no Brasil (Castro Alves). Garrett e Martins Pena representam um “romantismo positivo”, enquanto a linha ultra-romântica não seria mais que o “romantismo negativo”. Antero e Castro Alves retomam a linha positiva e abrem caminho para o “realismo burguês” que espregueira atrás das gambiarras.

O que cria o “romantismo negativo” é um fracasso. No cenário europeu, o fracasso da Revolução Francesa (que converge literariamente no aparecimento de Byron); em Portugal, o fracasso do constitucionalismo dos anos 20 e 30 e a paulatina incorporação da ideologia setembrista no estamento político nacional (e conseqüente crescimento de uma literatura salonesca e sentimentalóide, desprovida de preocupações sociais); no Brasil, o fracasso de uma mentalidade liberal pela consolidação do poder imperial e pelas “pacificações” locais através do uso às vezes brutal da força militar e, intelectualmente, o predomínio de formas arcaicas de legalismo codificado distribuídas pela Faculdade de Direito de São Paulo (berço quase exclusivo do ultra-romantismo brasileiro).

Acontece, entretanto, que, no mundo luso-brasileiro, *todo* o romantismo nasce neste momento de fracasso: o *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett, talvez a mais significativa obra da primeira fase do “romantismo positivo”, é praticamente contemporânea dos “solaus” que formam a primeira parte do *Cancioneiro* (1849), de J. F. da Serpa Pimentel, e de *Sóror Dolores* (1849), de Maria Browne. No Brasil, Álvares de Azevedo

sobrevive apenas três anos e meio à morte, aos trinta e três anos, de Martins Pena. A diferença fundamental entre as duas vertentes, “positiva” e “negativa”, refere-se à capacidade de inserção num “futuro” a ser atingido. A metáfora da natureza – que se compõe sempre de organismos que estão se criando constantemente – é uma presença ubíqua no “romantismo positivo”; o “romantismo negativo” alimenta-se quase exclusivamente de uma História vista estaticamente como fator de nostalgia, de um goticismo fúnebre ou de um narcisismo plangente e irracional. A visão da História num texto como o *Frei Luís de Sousa*, se comparada com os “solaus” de Serpa Pimentel, demonstra o debruçamento para o futuro que caracteriza o “romantismo positivo” e a nostalgia de um passado sentimental que é a marca do “romantismo negativo”. A convivência das duas vertentes é uma característica da literatura luso-brasileira.

Se considerarmos estas razões veremos como a estruturação de Peckham faz mais sentido que a divisão tradicional do romantismo luso-brasileiro em três etapas (primeiro romantismo, ultra-romantismo, romantismo social) que aparece nos manuais escolares. Embora a expressão tenha sido popularizada por Teófilo Braga, a origem do neologismo “ultra-romântico” data de uma carta de 1832, de Antônio Feliciano de Castilho,<sup>7</sup> e, a despeito do nome, o *ultra-romantismo* é o menos romântico destes três estádios. Sua convivência histórica com os outros dois já era denunciada até mesmo no momento de sua vigência final. Eça de Queirós, melhor que ninguém, percebeu o problema ideológico que esta vertente do “romantismo negativo” representa, ao analisá-la em *Os Maias* e, depois e de outra perspectiva, em *A Ilustre Casa de Ramires*. O romantismo que Eça critica não é o de Garrett e Herculano (ou de Antero e Junqueiro) mas o de Soares de Passos e João de Lemos, como se pode ver muito bem nos inúmeros trechos de poesia destes autores que são repetidamente ridicularizados ao longo de sua obra.

Em Portugal, o “romantismo negativo” começa no conservantismo de Castilho. Herculano, pelo seu progressivo afastamento e seu descontentamento político, pode à primeira vista parecer caudatário desta linha. Sua visão, entretanto, – e estamos pensando particularmente em *A Voz do Profeta* – está muito mais próxima da de Garrett que dos “medievalistas” de Coimbra e do Porto. Castilho, ao contrário, não consegue jamais aceitar a criatividade da imaginação romântica; sua regularidade formal (não é à toa que foi ele o primeiro grande codificador da métrica em língua portuguesa) tende para um mecanicismo estático que o aproxima dos últimos neoclássicos. A “plangência” de *Os Ciiúmes do Bardo* e de *A Noite no Castelo* não chega a encobrir o caráter de exercício que têm e que lhes tira toda autenticidade verdadeiramente romântica.

Mas serão os discípulos e continuadores de Castilho que irão dar o grande passo atrás do ultra-romantismo. Serpa Pimentel, João de Lemos, Luís Augusto Palmeirim, Soares de Passos, Mendes Leal, Alexandre Braga, Rodrigues Cordeiro, Pinheiro Chagas e toda a produção literária que tem lugar à volta da Universidade de Coimbra e dos salões da alta burguesia portuense resumem este momento da história literária de Portugal. Curiosamente,

---

<sup>7</sup> CASTILHO. *Obras Completas*, p. 18. A carta, datada de 1 de maio de 1832, é endereçada a José Vitorino Freire Cardoso de Meneses e a opinião de Castilho é muito negativa: “... aquela poesia é muitas vezes declamatória. (...) Tenho por sem dúvida que o *ultra-romantismo* há-de passar, e ainda na nossa vida; obra para a qual se olhe, pouco mais ou menos, como hoje olhamos para a *Fênix Renascida* ...”.

no Brasil, os elementos que promovem o ultra-romantismo vão se congregam em torno da Faculdade de Direito de São Paulo (Álvares de Azevedo e seu grupo) e do comércio português do Rio de Janeiro (Casimiro de Abreu e os poetas da revista *Lísia Poética*).

Brasil e Portugal chegam a ter certos pontos de contacto direto: Gonçalves Dias, ainda estudante em Coimbra, participa da fundação e colabora em *O Trovador* (1844-1848), “órgão oficial” do ultra-romantismo coimbrão; Faustino Xavier de Novais, que publica, no Porto, entre 1852 e 1854, o jornal poético *O Bardo*, o outro órgão do ultra-romantismo, emigra para o Brasil e sua irmã será futuramente a esposa de Machado de Assis (cuja estréia poética denotava uma franca tendência ultra-romântica); a revista *Lísia Poética*, publicada no Rio de Janeiro em meados do século, é um excelente órgão de divulgação da poesia portuguesa do momento.

Neste mundo, Maria Browne sobressai como quem mais agudamente percebe o problema da “negatividade” ultra-romântica e, presa nas malhas de uma visão estética que a compele a uma posição mais ou menos insustentável, é ela também quem melhor documenta esta visão romântica que nunca chega a realizar-se inteiramente. Enquanto um Soares de Passos ou um João de Lemos repetem beatamente o formalismo de uma sentimentalidade choramingas e inócua, Maria Browne estorce-se na impotência de uma imaginação que ainda é impedida de tornar-se ativa e criadora. Este é provavelmente o mais autêntico retrato do *malaise* ultra-romântico em língua portuguesa e faz de Maria Browne o nome mais respeitável do ultra-romantismo em Portugal.<sup>8</sup>

\* \* \*

Mesmo a uma leitura rápida das *Virações da Madrugada* certas características, tanto formais quanto temáticas, chamam a atenção na poesia de Maria Browne.<sup>8</sup> Formalmente, a poetisa não foge muito ao padrão métrico do ultra-romantismo, dando preferência ao metro curto, principalmente ao septissílabo rimado. Se comparada aos outros poetas do período, sua métrica, entretanto, pelo uso de frases longas (às vezes três versos) e outros processos de deslocação sonora, procura quebrar um pouco o mecanicismo do ritmo ultra-romântico. Neste sentido, e para usar uma comparação literária, Maria Browne parece-se a uma filintista no meio de hostes ortodoxamente elmanistas. A “dureza” do verso browniano choca-se com a melopéia sentimental e adocicada dos sáficos de um “O Noivado do Sepulcro”, tornando seus poemas dificilmente “recitáveis”, no sentido salonesco que se dava a esta atividade no período ultra-romântico. Pelo contrário, esta é uma “dureza” que torna sua poesia muito mais tensa e verdadeiramente dramática.

Tematicamente, Maria Browne paga seu tributo ao material comum do período. Há uma infinidade de poemas sobre flores e os textos introdutórios do volume intitulam-se:

---

<sup>8</sup> Segundo Inocêncio (*Dicionário Bibliográfico Português*, p. 236), Maria Browne publicou anonimamente três livros: *A Coruja Trovadora*, s.d.; *Sóror Dolores*, 1849; *Virações da Madrugada*, 1854, sendo cada novo livro a refundição do anterior. Não conseguimos ver *A Coruja Trovadora*; *Sóror Dolores* está seguramente incluído em *Virações da Madrugada*, razão pela qual consideramos apenas este último livro em nosso estudo e só dele fazemos quaisquer citações. O exemplar que possuímos de *Virações da Madrugada* (que pertenceu antes a João de Castro Osório) não tem qualquer identificação, além do título e da data, 1854; o de *Sóror Dolores* indica “Porto, 1849” e tem uma dedicatória manuscrita a José Gomes Monteiro, assinada por “Sóror Dolores”.

“A Sensitiva”, “A Violeta”, “A Rosa”, “O Jasmim”, “A Jarra de Flores”, “O Jardim de S. Lázaro” (p. 1-12). Estas flores (lírios, rosas, saudades, sensitivas, violetas, jasmims, etc.), são principalmente consideradas pelo seu valor simbólico dentro de um sistema de linguagem erótica:

Quando a linda primavera  
D'alva flor te matizar, (...)  
Na rude quadra do inverno (...)  
Serás, enquanto vegetes,  
Meu emblema desgraçado. (p. 24-26)  
Eras árvore da poesia,  
Acácia da liberdade! (p. 30)  
E o prêmio da virtude  
Há-de ser da campa a rosa! (p. 66)  
O que ele fez à rosa,  
Nos fazem ao coração! (p. 95)  
Guarda esta flor em teu peito,  
Que o meu foi-lhe espaço estreito;  
Rasgou-se de a conter; (p. 113)  
Quem saudade te chamou,  
Nunca a saudade sentiu (p. 191)  
Era uma rosa d'áamor  
Inda mal desabrochada, (...)  
Cruel! porque lhe fadaste  
A sorte mais desastrosa? (p. 218-219).

Há poemas de caráter gótico sobre cemitérios ao luar:

Solene asilo  
Do desgraçado,  
Quando abrigado  
Serei por ti? (...)  
Que entre os vapores  
Da madrugada  
A sombra amada  
Toma figura; (p. 43/45)  
E já na campa, cortada,  
A depôs saudosa mão!  
Mas ali, seca, mirrada,  
Há-de ser sempre adorada (...) (p. 65)  
Salve, mansão da morte (...)  
E a vestal da noite,  
Rompendo o negro véu,  
Seu rosto virginal  
Mostrar no puro céu;  
De fatídica harpa

Então o trovador,  
Cante inspirado aqui  
Cantos de sangue e dor. (p. 184-185)

sobre naufrágios:

Serras de espuma refervendo voam,  
Entre o baixel e a terra a erguer a morte,  
Que paralisa com aspecto horrendo  
Corajoso transporte. (p 229)

sobre mulheres que morrem à beira-mar:

Quem poderá calcular  
O tempo que assim passou?...  
O abutre não o diz,  
Que as carnes lhe devorou;  
nem a vaga, que o esqueleto  
Ao seu amante levou! (p. 55)

Outros temas que correspondem ao clima do período são a ingratidão:

Tremo d'humano contacto;  
Tremo, sim, quínda me toque  
Impura mão dum ingrato. (p. 2)

a presença do mal aderente ao bem:

Mas neste mundo inconstante  
Anda ao bem o mal aderente: (p. 5),

o poeta como ser especial:

O estro é fogo ardente;  
É o elo refulgente  
Que nos une ao Criador;  
Foi por Deus predestinado,  
Eleito o vate, inspirado  
Nos hinos do seu louvor; (p. 91),

os insucessos da vida:

Tua sorte, igual à minha,  
É do vulgo nos calcar!...(p. 3),

o suicídio:

Será pois crime entre nós  
A triste vida perder,  
Quem viu tudo quanto amava



Da terra desaparecer;  
E só ao de lá da campã  
Doce esp'rança renascer?... (p. 54),

a noite:

Até poder encontrar  
Neste sítio, à meia noite,  
Em crescente de luar,  
Lábios que nunca mentissem,  
Para neles se exalar! (p. 47)

todos são temas que correspondem ao clima do período. O tema da poesia aparece também glosado infinitamente, quer em poemas específicos sobre o assunto (p. 37, 51, 91, 148, 212, 215, 221), quer em referência a poetas como Safo (p. 184), Petrarca (p. 157), Camões (p. 150), Shakespeare (p. 154) e Francisco Joaquim Bingre (p. 232), quer na discussão do próprio processo de criação da poetisa (p. 105, 171, 178). O neoclassicismo ainda deixa perceber algumas marcas: Helicão, Júpiter, Vulcano (p. 132), Leucade, Jônio (p. 31), Leandro (p. 118), Eurotas (p. 223), numa quadra glosada ao estilo de Bersane Leite (p. 195-197), e no poema “Ao Cisne do Vouga” (nome que se dava o árcade tardio Francisco Joaquim Bingre, p. 232-233).

Há marcas evidentes de orientalismo. “A Minha Otomana” (pp. 180-181) é calcada estilisticamente numa *chinoiserie* de Théophile Gautier (“*Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime...*”), traduzida no Brasil por Fagundes Varela com o título de “Ideal”. “A Odalisca” (p. 116-119) tem a originalidade de dar voz à mulher que protesta contra sua condição.

As epígrafes de Maria Browne, ao contrário do que era comum no período, são poucas: estrangeiras: Tasso (p. 109), Safo (p. 135), Bell (p. 139), Young (p. 151), Lamartine (p. 155, 159); entre as portuguesas: Garrett (p. 96), Herculano (p. 101, 145, 168, 182, 193, 203, 226), e Sant'Anna (p. 218); e uma brasileira: Borges de Barros (p. 190). A mania das epígrafes reinante no ultra-romantismo era uma forma de exibicionismo cultural; Maria Browne, como convinha à sua modéstia de mulher, talvez tenha procurado conscientemente evitar este vício contemporâneo.

O que interessa num poeta, entretanto, não é o seu epigonismo ou o que o identifica literalmente como representante de sua época (a menos que seja ele o criador dela). O “furor” do gênio, a originalidade, aquilo que o faz diferente e estranho no seu meio são os elementos que podem qualificá-lo para nosso interesse. E disto há em Maria Browne com suficiência para colocá-la nesta categoria de criadores.

Analisemos alguns destes elementos. O primeiro deles refere-se a uma imagem corriqueira do romantismo, a da brisa que corresponde aos valores da alma, como se fosse ela a alma da natureza. O que chama a atenção no tratamento que Maria Browne dá a essa metáfora é a ênfase: na sua poesia, deste o título de seu livro principal, a natureza respira, suspira, exala amorosamente seus eflúvios. Nestes momentos, pode-se dizer que a poetisa atinge quase completamente aquele organicismo dinâmico de que fala Peckham e que sua poesia está mais próxima de um Garrett, por exemplo, do que de qualquer dos ultra-românticos. Há um pequeno poema em que todos estes elementos se congelam num retrato polivalente de uma natureza em perpétua comunicação com o

poeta. Trata-se de “A Aura do Estio” (p. 17-19), e, nele, a “fresca aura carinhosa” sopra brandamente, murmurando, suspirando, adormecendo o “mal presente”: “como a lembrança dum sonho / O passado quase esquece!” A essência desta brisa “tem a força / Do coração dilatar”, alimentando “a doce esp’rança”. Transformada, a seguir, em furacão, ela transmite o “polmo da geração” (“polmo” aqui usado no sentido de “pólen”, por erro ou regionalismo). Numa correspondência entre a autora e a natureza, ao trazer saudade à poetisa a brisa perfaz o mesmo trabalho já que a saudade é “o germe que regenera / Ilusões de f’licidade!” Uma série de perguntas retóricas sobre o que é a brisa termina pela consideração de que ela vem do céu para dar amostra à terra “da atmosfera sagrada”. A vivência romântica da brisa como respiração de uma natureza que está sempre se construindo a si mesma representa a visão romântica do cosmos de maneira muito mais coerente e criativa que qualquer racionalização de Soares de Passos, por exemplo (“O Firmamento”). E, na estrofe final, quem cria os “desgraçados” é a falta desta brisa, definida como presença da natureza em seu aspecto ideal (anímico). Esta consciência de falta, transmitida pela “negatividade” do ultra-romantismo, coloca a poetisa em “sítios abrasados”, onde não sopra a exalação natural que permite a comunicação entre os órgãos da natureza.

Conscientemente ou inconscientemente, Maria Browne toca aqui no problema central do ultra-romantismo. Sobre o mecanicismo estático do período ela percebe o sopro eólio que provoca a correspondência entre os elementos que formam o cosmos; seu esgotamento, entretanto, leva à desgraça, ao sentimentalismo daqueles para quem sopra apenas a “fortuna”. Ao mundo ultra-romântico falta o agente regenerador (“o germe que regenera”), metaforizado nesta brisa de estio.

A mesma temática é explorada, dentro de um sistema diferente de metáforas, em “A Imaginação” (p. 96-98). Se a brisa (respiração, exalação, pneuma, murmúrio) é o elemento de comunicação, corresponde à imaginação o poder básico de criação, a visão definitiva da realidade da natureza (ou da natureza da realidade, numa concepção necessariamente quiasmática). É através da imaginação que a mente da poetisa pode ler a natureza e entender aquilo que normalmente não se percebe. A primeira parte do poema (cinco sextilhas septissílabas, ordinárias na tradição métrica do romantismo em português) é um elogio da imaginação. A poetisa declara não saber descrever o “mágico poder” da imaginação: não sabe se é prazer ou se é pena, mas sabe que “na terra diques não tem”. Esta mesma imaginação foge do chamado “mundo real”, esquiva-se “à fria razão, / que tudo quer limitar” e isola-se da multidão indo povoar os ermos. Na terra, ela é uma forma de loucura.

Na segunda parte do poema – quadras de corte neoclássico com três decassílabos heróicos cerrados por um hexassílabo – a poetisa *racionalmente* mostra que a imaginação é uma “brilhante emanção do Ser Supremo”, mas aqui no mundo sua sorte é ser depravada, mudando-se de “aurora boreal” em “veneno cruel, que infiltra n’alma / a morte e a ansiedade”. Como em “A Aura do Estio”, a poetisa contrasta a plenitude de uma integração no cosmos através da imaginação com a pobreza de um mundo em que sua presença é depravada por elementos ainda (ou agora) incapazes de compactuar com ela.

Outro poema que deve ser trazido a este esboço de retrato da poesia de Maria Browne é “O Meu Último Canto” (p. 234-236). Trata-se da mais explícita afirmação

dos direitos femininos feita por qualquer poeta romântico em língua portuguesa. O metro usado – novamente as quadras neoclássicas com três decassílabos heróicos cerrados por um hexassílabo – demonstra um apelo à racionalidade do classicismo e não à imaginação romântica. O texto é claramente autobiográfico e o tom é mais de desabafo que de protesto. A uma pergunta retórica de abertura (“Que mal faz a mulher, a quem a sorte / A lira concedeu...?”), a poetisa responde com uma defesa que se quer racional e medida para ser convincente. Seu desejo não é mais que cantar “na soledade”, “sem revelar o nome”, mas nem assim abranda o prejuízo “contra o sexo infeliz”. A mulher foi criada “livre qual homem”, tem a faculdade de sentir, mas a “dura lei da força” a oprime e destrói, “vergando a natureza”. Para dar harmonia ao seu sofrimento, a poetisa cantou a aurora, as flores e a noite. Falta-lhe agora a inspiração, condenada desde o princípio à morte sem ter tido a oportunidade de viver.

“O Meu Último Canto” compartilha com os poemas anteriores a presença temática de um esforço que fracassa. A brisa não sopra nos “sítios abrasados”, a imaginação é depravada no mundo, a mulher está condenada a morrer sem ter vivido. Há, nestes três poemas, um ponto comum, que faz deles protótipos do problema ultra-romântico, dentro das coordenadas que expusemos antes ao descrever o “romantismo negativo”. Há neles 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. Maria Browne convive intelectualmente com a problemática ultra-romântica, com a falta de integração no processo de organicismo dinâmico. Neste processo a imaginação tem de afirmar-se como visão da realidade, através de uma constante intercomunicação de todos os organismos que formam a natureza, visão esta que se expressa pela voz do poeta/profeta. A experiência de ser mulher num ambiente em que o preconceito (“prejuízo”) anti-feminista é massacrante (conta-se que os filhos de Maria Browne mandaram queimar seus livros depois de sua morte) dá o tom de autenticidade autobiográfica, já que a mulher também está impedida de desenvolver-se, de afirmar-se num sistema dinâmico que lhe permita um florescimento completo.

Nesta imagem de flor, tão cara a Maria Browne, vamos buscar a conclusão, em metáfora, do que estamos dizendo. O poema “O Jardim de S. Lázaro” (p. 11-12) é a mais contundente afirmação da consciência do *malaise* ultra-romântico que possuímos. Ao descrever um jardim, Maria Browne vê nele uma natureza mutilada: “mudo jardim, sem memória”; “não tens vista”; “encerrado entre muralhas”; “auras suaves não cruzam / Teu recinto docemente”; nele a água não pode “livremente correr”. O jardim é o símbolo da natureza orgânica oprimida, ou, como ela lapidarmente o define no verso inicial, é uma “algemada natureza”. O fracasso de não conseguir libertar-se destas algemas que ainda o prendem ao mecanicismo estático do passado (o mundo racional dos neoclássicos) é que faz do ultra-romantismo também um “jardim de S. Lázaro” e de Maria Browne a melhor e mais dramática consciência deste problema.

Vista sob esta luz, Maria Browne surge como o único nome poético em Portugal que merece nota entre a geração de Garrett e Herculano e a de Antero de Quental. A definição que lhe deu Jacinto do Prado Coelho de “a Florbela do ultra-romantismo” é apenas um ato de justiça há muito tempo necessário.



## ABSTRACT

This paper proposes to reevaluate the poetics of Maria Browne, the main representative of ultra-Romanticism.

## KEYWORDS

Maria Browne. Portuguese Ultra-Romanticism.  
Portuguese poetry.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin et al. *História social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- ABRAMS, M. H. The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor. *The Kenyon Review*, XIX, p. 113-130, 1957.
- CARVALHO, João Pinto de (Tinop). *Lisboa de outrora*. Vol. III. Lisboa: Grupo “Amigos de Lisboa”, 1939.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Obras Completas*. V. LXXVII. *Cartas*. V. I. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1910.
- COELHO, Jacinto do Prado. *A poesia ultra-romântica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1944. V. I.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Poetas do Romantismo*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1965. V. I.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- Dicionário Bibliográfico Português*, V-138, XVI-355, XIX-236.
- LOVEJOY, Arthur O. The Meaning of Romanticism for the History of Ideas. *Journal of the History of Ideas*, II, p. 257-278, 1941.
- LOVEJOY, Arthur O. On the Discrimination of Romanticisms. In: *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1948.
- LOVEJOY, Arthur O. *The Great Chain of Being*. New York: Harper and Row, 1960 (originalmente: 1936).
- NEMÉSIO, Vitorino. *Ondas médias*. Lisboa: Bertrand, s.d. (1945?).
- PECKHAM, Morse. Toward a Definition of Romanticism. *PMLA*, LXVI: 14, 1951.
- PECKHAM, Morse. Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations. *Studies in Romanticism*, I, p. 1-8, 1962.
- WELLEK, René. The Concept of “Romanticism” in Literary History. *Comparative Literature*, I, p. 1-23, 147-172, 1949.
- WIMSATT, W. K. The Structure of Romantic Nature Imagery. In: *The Age of Johnson: Essays Presented to C. B. Tinker*. New Haven: Yale UP, 1949