



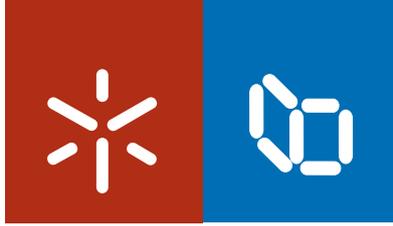
*Picture, Performance and Politics:  
Augusta Webster (1837-1894) e a  
Nova Representação da Mulher e do  
Feminino na Poesia Vitoriana Tardia*

Jane Maria Bastos Ewerton

**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas







**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Jane Maria Bastos Ewerton

***Picture, Performance and Politics:*  
Augusta Webster (1837-1894) e a  
Nova Representação da Mulher e do  
Feminino na Poesia Vitoriana Tardia**

Tese de Doutoramento  
Doutoramento em Ciências da Literatura  
Especialidade de Literatura Inglesa

Trabalho efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Paula Alexandra Varanda  
Ribeiro Guimarães**

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do Repositório da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgal**  
**CC BY-NC-SA**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

## **Agradecimentos**

A realização de uma investigação científica, tal como esta que a seguir apresentamos, depende não somente de um empenho pessoal, como também do indispensável apoio, direto ou indireto, de Instituições e pessoas, sem o qual o êxito da nossa tarefa ficaria comprometido. Devo agradecer em primeiro lugar a Deus, por me ter permitido concluir este trabalho. Em seguida, as minhas palavras de gratidão são para a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e para o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA, Campus Monte Castelo, ambos pelo irrestrito apoio financeiro ao meu projeto.

Meu profundo agradecimento à minha Orientadora, Professora Doutora Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães, pelo apoio e rumo que me deu durante a construção deste trabalho.

Agradeço à minha querida mãe e ao meu querido pai (*In Memoriam*), a quem devo o incentivo e condições para buscar novos horizontes. Manifesto os meus mais sinceros sentimentos de gratidão à Andréa Lins pelo apoio em todos os momentos.

Aos meus colegas do Departamento Acadêmico de Letras – DAL, expresso igualmente os meus sinceros agradecimentos.

Aos professores, funcionários e colegas do Instituto de Letras e Ciências Humanas – ILCH, que tive o prazer de conhecer e conviver, manifesto o meu agradecimento pelo acolhimento.

## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

## ***Picture, Performance and Politics: Augusta Webster (1837-1894) e a Nova Representação da Mulher e do Feminino na Poesia Vitoriana Tardia***

### **Resumo**

As questões de género e o papel da mulher, temas subjacentes a este trabalho, têm mobilizado diferentes artes e áreas de estudo, sendo que a arte literária é uma delas. Inserida no âmbito das Ciências da Literatura, esta tese de doutoramento tem como propósito mais específico estudar o percurso político-literário e a obra poética da escritora vitoriana tardia Julia Augusta Webster (1837-1894), no contexto mais alargado da cultura da Inglaterra oitocentista. A pesquisa bibliográfica e a análise textual são os métodos utilizados para o desenvolvimento deste trabalho, cujo propósito é explorar a abordagem crítica da política de género que é feita por Webster e a representação detalhada da mulher e do feminino que ela faz na sua poesia (1860-1890). Os resultados desta investigação sobre Webster revelam, em primeiro lugar, a sua extraordinária capacidade de conciliar família, escrita e ativismo social, e, em segundo lugar, o seu valioso contributo no âmbito literário, cuja obra se distingue pelo uso inovador que faz da ironia e do realismo e pela sua profunda capacidade de análise psicológica das falantes que vai retratando. Como o título deste trabalho sugere (*Picture, Performance and Politics*), e é depois defendido no corpo do mesmo através dos respetivos conceitos operacionais, os seus muitos 'retratos' são sobretudo de carácter pictórico, dramático e político.

Esta sua obra original é também confrontada com a dos demais poetas do período, incluindo Tennyson, os Browning, os Rossetti, e ainda Mathilde Blind ou Amy Levy, para evidenciar os aspetos em comum entre os mesmos, mas sobretudo os traços distintivos que a caracterizam. Demonstra-se ainda que através das suas traduções, ensaios, revisões literárias e produção poética, Webster procurou combater a ideologia patriarcal vigente, influenciando, assim, uma mudança de comportamento nas mulheres e inspirando novos escritores. Nos seus poemas mais memoráveis, não só criou personagens contemporâneas como Eulalie e Agnes, as quais representam - de forma pouco convencional - distintos tipos da mulher vitoriana, mas também recriou personagens mitológicas como Medeia e Circe, retirando-lhes a conotação negativa tradicional e atribuindo-lhes um papel positivo e atuante, sugerindo ao leitor uma melhor compreensão e valorização do feminino, no âmbito histórico também. A sua obra poética, em particular, expõe um problema de género, onde a própria mulher surge por vezes como a culpada direta pelo seu fracasso, ficando aquém das suas reais potencialidades. Uma realidade que Webster procurou mostrar de forma pedagógica e que, segundo ela, cabia principalmente às mulheres modificar.

**Palavras-chave:** Ativismo político-social, Mulher vitoriana, Poesia websteriana, Representação do feminino.

## ***Picture, Performance and Politics: Augusta Webster (1837-1894) and the New Representation of Woman and the Feminine in Late Victorian Poetry***

### **Abstract**

The themes underlying this work, gender issues and the role of women, have mobilized different arts and areas of study, with literary art being one of them. Inserted within the scope of the Sciences of Literature, this doctoral thesis has the more specific purpose of studying the political-literary career and the poetic work of the late Victorian writer Julia Augusta Webster (1837-1894), in the broader context of 19th century English culture. Bibliographic research and textual analysis are the methods used for the development of this work, whose purpose is to explore Webster's critical approach to gender politics and the detailed representation of women and the feminine that she makes in her poetry (1860 -1890). The results of this research on Webster reveal, firstly, her extraordinary ability to reconcile family, her writing and social activism, and, secondly, her invaluable contribution in the literary sphere, whose work is distinguished by the innovative use it makes of irony and realism, as well as the deep capacity for psychological analysis of the speakers that it portrays. As the title of this work suggests (*Picture, Performance and Politics*), and it is later centrally argued through its operational concepts, her many 'portraits' are mainly of a pictorial, dramatic and political nature.

This original work of hers is also confronted with the work of the other poets of the period, including Tennyson, the Brownings, the Rossettis, and also Mathilde Blind or Amy Levy, in order to highlight the aspects in common and, especially, the distinctive features that characterize it. It is also shown that, through her translations, essays, literary reviews and poetic production, Webster sought to combat the prevailing patriarchal ideology, thus influencing a change in behaviour in women and inspiring new writers. In her memorable poems, she created contemporary characters like Eulalie and Agnes, who represent different types of Victorian women, in an unconventional way. But she also recreated mythological characters like Medea and Circe, removing their traditional negative connotation and assigning them a positive and active role, thus suggesting a better understanding and appreciation of the feminine, in the historical scope as well. Her poetic work, in particular, exposes a gender problem, where the woman herself sometimes appears as the direct culprit for her failure, falling short of her real potential. A reality that Webster tried to show in a pedagogical way, and that she believed was mainly up to women to modify.

**Keywords:** Political social activism, Representation of the feminine, Victorian woman, Websterian poetry.

## Índice

<b>DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS</b> .....	ii
<b>Agradecimentos</b> .....	iii
<b>DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE</b> .....	iv
<b>Resumo</b> .....	v
Abstract.....	vi
<b>Índice</b> .....	vii
<b>Introdução</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I – A mulher vitoriana: o retrato de uma identidade</b> .....	10
<b>1.1. O parecer versus o ser: Confrontando a ‘Questão da Mulher’</b> .....	10
1.1.1. As ideologias vitorianas relativas ao género feminino.....	10
1.1.2 ‘A score of books on womanhood’: O perfil feminino traçado nos manuais de conduta e de etiqueta.....	16
1.1.3 ‘Esferas separadas’ para homens e mulheres: o público e o privado.....	22
1.1.4. Não mais <i>The Angel in the House</i> . A reafirmação da identidade da mulher através de reformas.....	26
<b>1.2 Educação, empregabilidade e matrimónio da mulher vitoriana</b> .....	34
1.2.1 O sistema educacional da Inglaterra vitoriana e suas reformas transformadoras.....	35
1.2.2 Questões de educação e empregabilidade das mulheres jovens e adultas.....	38
1.2.3 Questões de casamento, maternidade e propriedade.....	45
<b>1.3. Augusta Webster: escritora e feminista</b> .....	58
1.3.1. Alguns antecedentes familiares.....	58
1.3.2 Infância e adolescência de Augusta Webster.....	60
1.3.3 O período inicial da produção de Augusta Webster.....	62
1.3.4 O principal legado de Webster e o seu ativismo.....	63
1.3.5 O papel do casamento e da maternidade na vida e na obra de Webster.....	66
1.3.6 Vida em Londres e empenhamento social e político.....	68
<b>CAPÍTULO II – Augusta Webster na comunidade literária inglesa</b> .....	73
<b>2.1 O contexto específico da obra e sua recepção crítica</b> .....	73
2.1.1 A fortuna de Webster no <i>marketplace</i> literário (testemunhos e críticas da época e da atualidade).....	73

2.1.2	O papel dos poetas e críticos masculinos (Robert Browning, Alfred Tennyson, Dante G. Rossetti e A.C. Swinburne).....	84
2.1.3	Figuras femininas precursoras: o papel de Felicia Hemans, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti e das Irmãs Brontë .....	96
<b>2.2</b>	<b>Augusta Webster e um novo estilo literário e crítico.</b> .....	104
2.2.1	Webster no seio das correntes literárias e artísticas da segunda metade do século XIX.....	104
<b>Capítulo III - As teorias de Augusta Webster e a evolução da sua escrita</b> .....		112
<b>3.1</b>	<b>A experimentação de diversos tipos e géneros de escrita</b> .....	113
3.1.1	Poesia (lírica breve, monólogo dramático, <i>rispettis</i> e sequência de sonetos) .....	114
3.1.2	Tradução dos textos clássicos .....	125
3.1.3	Drama /Teatro / Literatura Infantil.....	130
<b>3.2.</b>	<b>Principais conceitos e imagens introduzidos por Webster em sua poesia</b> .....	144
3.2.1	Representação (conceitos e teorias).....	145
3.2.2	<i>Picture</i> e <i>Mirror</i> (retrato e espelho) .....	155
3.2.3	<i>Posing</i> e <i>Performance</i> (a arte do monólogo dramático) .....	163
3.2.4	<i>Myths</i> e <i>Masks</i> (Mitos e Máscaras).....	168
<b>CAPÍTULO IV – A representação da mulher e do feminino na poesia de Augusta Webster</b>		174
<b>4.1</b>	<b>Nota introdutória e métodos de abordagem textual do <i>corpus</i> de análise</b> .....	174
<b>4.2</b>	<b>Representação como participação e/ou exclusão política e social</b> .....	175
4.2.1	Representação de paradigmas femininos – A esfera do doméstico e a mulher como ‘anjo do lar’ (solteira <i>versus</i> casada) .....	176
4.2.2	A mulher como ativista ou figura pública – assertividade e independência.....	210
4.2.3	A mulher como figura marginal/marginalizada .....	232
<b>4.3</b>	<b>Representação como ‘retrato’ ou ‘espelho’ – o <i>Eu</i> e a <i>Outra</i></b> .....	245
4.3.1	A poeta como retratista – os <i>portraits</i> de Webster.....	246
4.3.2	Imagens especulares da mulher – olhares e reflexões (incluindo mãe - filha).....	261
4.3.3.	Representações e versões míticas da mulher.....	279
<b>4.4</b>	<b>Representação como atuação dramática / <i>Performance</i> – vozes femininas em crise</b>	287
4.4.1	Encenação de poses femininas – movimento e máscara.....	288
4.4.2	Enunciação dramática – a mulher como falante e como ouvinte .....	297
4.4.3	Os ‘cenários’ de Augusta Webster – os locais críticos da mulher .....	310
<b>Considerações finais</b> .....		327

<b>Referências Bibliográficas</b> .....	338
<b>Obras de Consulta Primária</b> .....	338
<b>Obras de Consulta Secundária</b> .....	342

Dedico esta Tese a todas as mulheres que, independentemente do continente onde se encontram, lutam diariamente por uma posição mais igualitária entre os géneros, através da formação educacional e do emprego qualificado, que as levem à construção de uma vida autónoma e digna.

## Introdução

Esta tese de doutoramento em Ciências da Literatura, área de especialização de Literatura Inglesa, intitulada “*Picture, Performance and Politics: Augusta Webster (1837-1894) e a Nova Representação da Mulher e do Feminino na Poesia Vitoriana Tardia*”, resulta de um projeto de investigação original desenvolvido no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, entre 2014 e 2020. É um estudo que decorre do nosso entusiasmo inicial pelas questões sociais, morais e psicológicas experimentadas e exploradas pelos escritores do Período Vitoriano, representadas na poesia de forma particularmente inovadora através da nova técnica do monólogo dramático; mas também do trabalho por nós efetuado no âmbito do mestrado em Estudos Ingleses (2009-2011), que nos proporcionou um conhecimento mais profundo sobre o assunto e sobre a obra marcante de um outro autor vitoriano, Robert Browning (1812-1889), um estudioso da mente e do comportamento masculinos.

A partir do mestrado, o interesse pelas questões de poder e de género dentro da literatura e da cultura oitocentistas em Inglaterra tomou dimensões maiores, levando-nos a direcionar o olhar, desta vez, para as condições sociais e políticas da mulher, e para a representação literária da identidade feminina. Após uma pesquisa inicial de escritoras vitorianas que abordam em suas obras temas relacionados com o universo feminino, a nossa escolha recaiu sobre Julia Augusta Davis Webster (1837-1894), a poeta, ativista e revisora literária que viveu e lutou contra a desvalorização e menorização do papel e da figura da mulher na sociedade vitoriana. O seu comprometimento e envolvimento pessoal em expor, através de representações realísticas da mulher e do feminino, a condição inferior e, por vezes, marginal imposta à maioria das mulheres, independentemente da classe social, constituíram a principal motivação para a definição do objeto desta investigação.

Definidos o objeto de estudo e o tema, o próximo passo foi traçarmos a metodologia desse nosso trabalho que se baseou, inicialmente, nas pesquisas de fontes sobre a autora, no que se refere sobretudo à sua postura e interpretação da ideologia de géneros que caracterizava a sociedade inglesa do século dezanove, e à influencia da sua posição como ativista e escritora no contexto social, político e literário do período, passando depois para a análise crítica da sua obra poética propriamente dita.

Assim, é importante referir que o objetivo primordial a que nos propomos com este trabalho não se aplica de igual modo à obra integral de Augusta Webster, que inclui outros géneros de escrita e que, no seu conjunto, é demasiado extensa e complexa para uma análise que se quer aprofundada,

mas também bem delimitada. Interessa-nos sobretudo a sua poesia, assim como as principais questões sociais e de género representadas essencialmente através dos seus textos poéticos aqui seleccionados e analisados. Desta maneira, discorreremos de forma mais específica sobre a relevância e o impacto da poesia crítica e dramática de Augusta Webster, e especificamente a análise e a representação da mulher por ela feitas, quer nas relações amorosas, quer nas participações laborais ou políticas e, em geral, a condição social feminina perante as instituições e ideologias vitorianas.

É de igual interesse mostrarmos que Augusta Webster fez parte integrante do grupo mais alargado de poetisas que surgiram entre os meados e o fim do período vitoriano, e cujas respetivas obras também expõem a realidade limitadora da mulher inglesa e, sobretudo, os muitos problemas políticos, sociais e psicológicos por elas enfrentados. Visamos demonstrar que, pela sua vasta produção literária, que inclui a poesia, o teatro, a tradução e o ensaio (abordando quer temas clássicos, quer contemporâneos) Webster se destacou desse representativo grupo, o qual inclui nomes como os de Christina Rossetti, Mathilde Blind, Constance Naden, Alice Meynell, Amy Levy, entre muitos outros.

Em toda a sua vida produtiva, nomeadamente nas suas coletâneas de poemas, nos seus dramas, nas suas intervenções políticas, e mesmo no seu trabalho como revisora literária, Augusta Webster sempre demonstrou possuir uma forte consciência social, sobretudo no tocante ao feminino, assim como uma crescente procura por melhorias concretas para as mulheres. Para melhor atingir este seu objetivo no campo literário, a escritora fez um uso original e deliberado, sobretudo em suas obras poéticas e dramáticas, de certas imagens e figuras femininas, mais ou menos marginalizadas, tanto com o intuito de as retratar com uma voz autónoma e contestadora quanto para criticamente emular a ordem social vitoriana.

Na sua poesia, que é sobretudo lírica, dramática e psicológica, Webster volta-se eminentemente para o seu tempo, mas propondo de forma indireta (através das suas falantes) ideais sociais igualitários entre homens e mulheres. Neste sentido mais particular, a sua Escrita procurou combater e criticar as severas limitações impostas a estas últimas, principalmente as mais humildes ou com baixos rendimentos, as quais eram vítimas frequentes da marginalização e do preconceito social. A sua motivação e o seu comprometimento pessoal foram também respaldados por um profundo entendimento da natureza feminina e da sua convicção de que as mulheres teriam em breve o justo reconhecimento como cidadãs; o que, sem dúvida, se vislumbrava numa época de avanços científicos significativos e importantes mudanças e transformações sociais, económicas e políticas.

Mostraremos, assim, que foi em grande medida através da sua obra poética, e num estilo dramático muito próprio, que Webster expôs e combateu as ideologias de género que deixavam a mulher vitoriana em desvantagem em relação ao homem. Também referiremos que, salvo poucas exceções, o modelo familiar e social que prevalecia na Inglaterra Oitocentista eram os papéis pré-determinados do homem e da mulher, ditados pela separação entre os géneros em duas esferas distintas (*Separate Spheres*) – a pública (dominada pelo homem) e a privada ou doméstica (domínio da mulher). Mas que, ao ser tratada de maneira diferenciada em relação ao homem, a mulher vivenciava situações injustas e discriminatórias, quer elas fossem na esfera pública quer na esfera privada.

A condição de inferioridade das mulheres em geral, como referiremos, podia ser constatada através dos baixos níveis de instrução, da ausência de contacto com o mundo exterior, da prevalência masculina no mercado de trabalho e, ainda, na falta de readaptação social das mulheres discriminadas e marginalizadas por preconceitos sociais e sexuais (incluindo as chamadas *fallen women*). Essa cruel realidade em que viviam as suas congéneres na Inglaterra de oitocentos foi um tema amplamente debatido na obra de Webster e, nomeadamente, na sua poesia – objeto principal do presente estudo.

Através de uma escrita multifacetada, contendo também vozes e narrativas diversificadas, Webster transita com facilidade entre a lírica romântica, incluindo o soneto, passando pela ficção poética, pelos ensaios e pelo monólogo dramático ao estilo de Robert Browning. Neste último, apresenta variadas situações vivenciadas por mulheres que, diferentemente do autor de *The Ring and the Book* (1868), não são meras vítimas das fantasias masculinas de posse ou controlo, incluindo violência doméstica. Mas são, em maioria, mulheres (e, por vezes, também homens) à mercê do preconceito, da marginalização e da falta de realização/vocação, numa sociedade que era caracterizada por duplos padrões sociais e políticos.

Veremos, deste modo, que aquilo que, sobretudo, os poemas apresentados nas coleções *Dramatic Studies* (1866) e *Portraits* (1870; 1893) retratam (e este verbo de cariz visual é importante) de forma mais direta e analítica, é a experiência conflitual feminina num determinado contexto social ou psicológico que originou a sua particular vulnerabilidade. E, como prova dessa mesma capacidade ou talento para o retrato psicológico e a análise da subjetividade, os seus contemporâneos reconheceram que “Mrs. Webster’s Dramatic and poetic powers are of no common order. Her special line is the subjective analysis of thought and feeling”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Análise crítica da obra *Dramatic Studies* feita pela *Contemporary Review* (dezembro, 1866), em Sutphin, C. (Ed.) (2000). *Augusta Webster: Portraits and Other Poems*. Broadview Literary Texts. United Kingdom: Broadview Press Ltd.

Ao analisar momentos/fragmentos da vida e da mente conturbada de mulheres que perderam a sua identidade, ou mesmo a sua reputação, tornando-se seres sujeitos a vivências muito limitadas, com 'direitos condicionados', Webster não apenas critica abertamente o *status quo*, como faz também uma bem-conseguida representação textual e pictórica (*Picture*) dessas figuras. Por vezes mesmo, expondo a impotência desesperada perante o espetáculo da degradação física e moral de cada uma delas, em grande medida era causada pela política de gêneros que marcou a época vitoriana. Também nos seus dramas, ensaios e discursos políticos, Webster expôs a diminuição ou mesmo a destruição do estatuto da mulher vitoriana na sociedade. E, nos seus poemas dramáticos, ela deu voz crítica direta e indireta a todas essas vítimas.

Em seus monólogos enunciados por mulheres (e em alguns por homens), cuja representação ou enunciação dramática (*Performance*) é em geral bastante acentuada, Webster tentou dissipar alguns dos 'tabus' que rodeavam estas mulheres mais desafortunadas, expondo certos sentimentos e os muitos dramas psicológicos das suas consciências abandonadas, com o objetivo específico de desmistificar construções sociopolíticas e de gênero (*Politics*). Para além disso, Webster também inovou na forma como escolheu fazer essa sua análise desmistificada ou desencantada, selecionando falantes retiradas de diversos contextos históricos: mulheres retratadas através de certos mitos clássicos ou simplesmente das narrativas femininas contemporâneas, mas todas elas de alguma forma controversas (e, por vezes, transgressivas) no seio das ideologias de gênero do seu tempo.

De forma distinta do que acontece na poesia de autoras como Barrett Browning ou Christina Rossetti, o que os poemas de Webster fazem é, sobretudo, revelar a insatisfação interior em que se encontravam as mulheres de todas as classes sociais e que as mantinha numa posição desconfortável por muito tempo. Para além disso, os seus monodramas poéticos descrevem bem os conflitos e as angústias femininas, de fazerem escolhas malsucedidas e de terem que conviver com as consequências desses seus atos no futuro. Essa forma bem distinta de escrever poesia é realçada por Angela Leighton na obra *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*, que a apresenta também como uma artista mais 'prosaica' ou 'literalista':

A sharp exposé of 'misty purposelessness', whether in life or art, Webster is, even more than Barrett Browning, a determined literalist of the imagination. Her concern is not with the myth of the woman poet, but with real, live women; not with 'genius', in all its prized and paraded sensitivity, but with ordinary, unheroic men and women, whose lives are determined by the solid facts and prejudices of contemporary society. (1992: 164).

Sendo assim, a sua poesia deixa de lado as narrativas românticas ou idílicas, passando a expor uma vertente feminina ora mais autónoma ora mais transgressiva, mas enfrentando as dificuldades da

vida. Através dos seus monólogos dramáticos, Webster expõe a realidade da esfera doméstica e íntima da sociedade vitoriana, alegadamente um *locus* de ‘proteção’ da figura feminina, mas que deixava as mulheres vulneráveis e à margem de qualquer oportunidade de desenvolvimento profissional ou de uma participação ativa na sociedade, além de emocional e intelectualmente infantilizadas.

Webster apercebeu-se de que as situações de exclusão derivavam principalmente da total dependência da mulher antes e depois do matrimónio, mas também do impedimento da obtenção de uma educação formal que lhe permitisse competir de maneira mais justa no mercado de trabalho e, ainda, da proibição de exercer a respetiva cidadania através do voto. Os seus escritos e o seu ativismo político em periódicos da época, como o *The Examiner* e o *Athenaeum*, atestam não só este reconhecimento mas também a sua empenhada intervenção neste mesmo debate<sup>2</sup>

Partindo do conjunto de ideias e pressupostos que é apresentado em traços gerais acima, esta tese sobre Augusta Webster está organizada em quatro capítulos principais, que por sua vez incluem diferentes temáticas distribuídas por diversos subcapítulos.

No capítulo I, intitulado “A mulher vitoriana: o retrato de uma identidade”, o nosso propósito fundamental é apresentar uma análise resumida da chamada ‘Questão da Mulher’ (*Woman Question*) na Inglaterra do século XIX, como forma de contextualizar a obra em análise. Este era um contexto legitimado pela ideologia de género que determinava a condição feminina, com destaque para certos condicionalismos sociais, económicos e políticos. Abordaremos, em particular, como se dava a atuação e a definição dos papéis dos homens e das mulheres em esferas separadas, que eram definidas como ‘pública’ e como ‘privada’ pela sociedade oitocentista. Esta era uma situação justificada pelo modelo ideológico de separação dos géneros que, de maneira clara, obrigava a mulher ao perfil definido de ‘anjo do lar’ e a ser, sobretudo, uma figura de submissão e devoção ao marido. Alguém, que sem uma voz própria, é facilmente guiada pelos ‘manuais de conduta feminina’, cujas rígidas convenções a excluíam das vantagens atribuídas aos homens.

Dentro desse contexto em debate, será analisada a exclusão da mulher dos direitos a uma educação formal, ao trabalho remunerado e à administração dos seus bens, forçando-a a dedicar-se exclusivamente ao seu lar e ao seu matrimónio. Por fim, abordaremos de forma breve a diferente legislação então em vigor e o surgimento dos primeiros movimentos de reforma das leis do casamento e da propriedade, assim como de emancipação femininas. Será também referido o papel interventivo

---

<sup>2</sup> Webster produziu vários ensaios para o *The Examiner* durante a década de 1870 e tornou-se a revisora regular de poesia do *Athenaeum* entre os anos 1880 e 1890.

de determinadas escritoras, abrangendo os seus contributos não somente para a nova legislação, mas também para a literatura do período, sobretudo aquela que norteava o comportamento das mulheres.

Ainda no âmbito introdutório e contextualizante do Capítulo I, faremos referência sumária aos aspetos mais significativos da vida pessoal, do legado e do ativismo de Augusta Webster, sobretudo após a sua mudança para Londres, algo que não somente impulsionou a sua carreira como também fortaleceu a sua atuação social e política. É importante referir que, na nossa pesquisa detalhada sobre a sua vida, não encontramos informações suficientes que nos permitissem conhecer mais profundamente a sua vida pessoal e familiar, sobretudo a sua relação com o marido e a filha.<sup>3</sup> Facto este comentado também por outros críticos (ver Rigg) e que parece indicar, aos seus futuros leitores e admiradores, a sua vontade de revelar e deixar para a posteridade somente aquilo que ela acreditava ser útil à sociedade: a sua poesia e o seu empenho político pelas causas femininas. Este foi um trabalho ativo que a levou a ser eleita por duas vezes para a afamada *London School Board* (1879 e 1885, respetivamente), e que a fez produzir ensaios e textos críticos, sobre a inferiorização da mulher e o sufrágio feminino.<sup>4</sup> Em ambas estas atuações, Webster manifesta a sua intenção de tornar as condições de vida da mulher vitoriana melhores, já que eram reguladas por uma excessiva pressão social para um comportamento modelo.

No Capítulo II, intitulado “Augusta Webster na comunidade literária inglesa”, propomo-nos apresentar, inicialmente, a vida literária e artística de Webster, sobretudo a sua fortuna crítica no *Marketplace* literário, através de algumas análises e relatos da crítica literária quer da época vitoriana quer da atualidade. Neste contexto, faremos uma breve referência à descontinuidade do reconhecimento da sua obra pela comunidade literária oitocentista após sua morte, ocorrida em 1894. Em contrapartida, iremos mostrar que a comunidade académica moderna, sobretudo a feminista, vem gradualmente ampliando estudos e análises sobre a escrita diversificada de Webster, como forma de resgatar a importância desta autora para a literatura inglesa. E, num futuro que esperamos ser próximo, poderemos encontrar a sua obra integralmente publicada, em pé de igualdade com outras autoras, tal como as irmãs Brontë, Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti, entre outras.

Não menos importante neste capítulo é a abordagem resumida que faremos à influência e ao papel exercidos, quer no período vitoriano em geral quer na obra de Webster em específico, por alguns dos seus mais destacados contemporâneos, nomeadamente o Poeta Laureado Tennyson, o poeta e

---

<sup>3</sup> Isto para além das reveladoras experiências maternas expostas em sua memorável sequência de sonetos intitulada *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895), e do vasto material publicado por Patricia Rigg na obra *Julia Augusta Webster. Victorian Aestheticism and the Woman Writer* (2009), a única investigadora, até o momento, a ter feito o mais completo estudo sobre a autora.

<sup>4</sup> No jornal periódico semanal *The Examiner*, também a partir de 1879, sob o sugestivo título de *A Housewife's Opinions*.

crítico Swinburne, o casal Robert e Elizabeth Browning, as irmãs Brontë e os irmãos Christina e Dante Gabriel Rossetti, estes últimos envolvidos no ‘movimento dos Pré-rafaelitas’. Para além disso, também serão feitas breves comparações entre a obra de Webster e a desses autores, no que respeita aos temas do amor e da sexualidade, à representação e ao estatuto da mulher perante a sociedade e à análise psicológica da mente feminina.

No decurso dessa abordagem, iremos mostrar como as diferentes formas e técnicas de escrita utilizadas por Webster se foram adaptando aos sucessivos movimentos literários e artísticos que marcaram a Inglaterra Oitocentista, espelhando nomeadamente a gradual transição do Realismo para o Esteticismo. Neste sentido, tentaremos demonstrar, através de algumas comparações feitas com autores da literatura finissecular, nomeadamente Mathilde Blind, Amy Levy, Oscar Wilde e A.C. Swinburne, que o trabalho de Webster se destaca dos demais ao fazer uma nova representação da mente e intimidade femininas face à política de género que dominava a época. E que nos apresenta as suas falantes não somente como um objeto ou assunto, mas, sobretudo, como um sujeito participante que se auto-questiona e problematiza.

No capítulo III, intitulado “As teorias de Augusta Webster e a evolução da sua escrita”, tentaremos mostrar que Webster não se limita a escrever poesia; ela reflete frequentemente sobre o próprio ato da escrita e sobre a sua poética. Sendo assim, faremos, inicialmente, uma análise da experimentação da autora com os diversos tipos e formas de escrita, ao nível dos géneros literários e linguagens poéticas, assim como das inovações verificadas na sua obra à luz de determinados conceitos. Em seguida, faremos referência à importância e à influência dos seus estudos e das suas traduções de autores clássicos na sua produção literária. Referiremos, em particular, a sua utilização da forma do monólogo dramático, dando aos seus poemas uma característica mais realista, quer na sua forma quer no seu conteúdo. E, finalmente, abordaremos sucintamente a sua produção de obras para o teatro (cuja técnica está associada à do monólogo) e, ainda, os seus ensaios e revisões literárias para os periódicos *The Examiner* e *Athenaeum*, os quais atestam a sua competência como crítica literária.

Nesta análise mais abrangente que faremos da escrita de Webster, serão também abordados os principais conceitos operacionais e imagens literárias utilizados pela autora e que procuraremos ilustrar numa íntima articulação com os seus poemas. Sendo assim, começaremos por apresentar, de maneira sumária, as principais teorias e concepções sobre ‘representação’ nas artes e na literatura, convocando várias definições. Em seguida, será dada uma ênfase acentuada quer à representação

pictórica, sobretudo por via do ‘retrato’ e do ‘espelho’, quer à própria faceta e respetivas vertentes de representação dramática (*performance*), que eram imagens poéticas assiduamente utilizadas no período vitoriano. Tentaremos mostrar que, destas experiências de Webster, sobressai em sua obra uma dimensão quer fortemente pictórica quer ainda dramática (simbolizada pelo título do seu volume *Portraits*) e também uma dimensão política (de intervenção), realçando o carácter ‘representacional’ da sua poesia e confirmando o seu papel de escritora que faz dessa atividade algo por inteiro e da qual não exclui nenhuma vertente.

O Capítulo IV, intitulado “A Representação da Mulher e do Feminino na Poesia de Webster”, constituirá a parte principal e também a mais desafiadora desse nosso trabalho. Dividido em três grandes secções temáticas, este capítulo pretende analisar, de maneira crítica e detalhada, as diversas imagens e representações da mulher que se fazem presentes nos principais poemas, incluindo a sequência inacabada de sonetos, de Augusta Webster. Com esta abordagem mais pormenorizada da análise poética que Webster faz da mente e do comportamento femininos, procuraremos mostrar como esta autora vitoriana procurou introduzir novas formas de representação da mulher nos seus poemas, caracterizando-a através de uma perspetiva crítica que é pictórica, dramática e também política, nomeadamente (re)escrevendo mitos e lendas e transformando velhas histórias em algo de verdadeiramente novo.

Através desse último capítulo de análise textual mais extensa e detalhada, pretendemos demonstrar que o conceito de ‘representação’ em Webster envolve não somente a questão da ‘identidade’ da mulher e a ‘imagem’ do feminino (incluindo o pictórico), ou mesmo a forma como ela é representada e, por sua vez, ‘representa’ na sua poesia, mas também o aspeto essencialmente político da aceção de *representação*; ou seja, o ‘falar’ através de outras vozes que se situam frequentemente à margem do *status quo*, literalmente a voz do/a Outro/a. É relevante, por um lado, a dramatização do feminino nos seus monólogos dramáticos e, por outro, a representação parlamentar ou participação política da mulher como fator essencial da emancipação feminina na Inglaterra Vitoriana. Desta forma, os poemas alusivos a estas diversas representações serão analisados sempre face às tensões que eles frequentemente exploram: entre conformismo e transgressão, independência e isolamento, criatividade e tradição – dualismos e ambivalências que são amplamente retratados na obra poética de Augusta Webster.

Por fim, apresentaremos as considerações finais do trabalho, que não pretendem ser totalmente conclusivas e, muito menos, esgotar o nosso interesse pelo estudo das questões de

representação e de género no Período Vitoriano, mas que nos permitirão consolidar as ideias principais, assim como o propósito inicial de mostrar como Augusta Webster foi uma escritora profundamente atenta, sofisticada e empenhada nas causas literárias e feministas na Inglaterra Oitocentista.

## **CAPÍTULO I – A mulher vitoriana: o retrato de uma identidade**

Este capítulo inicial pretende apresentar uma retrospectiva resumida quer da condição quer do papel da mulher na Inglaterra do século XIX, com ênfase nos aspetos sociais, políticos e económicos que tiveram um impacto preponderante tanto na sociedade inglesa quanto na obra literária de Augusta Webster. Primeiramente, abordaremos as ideologias vitorianas que determinavam o perfil e o comportamento femininos na esfera pública e na esfera privada e que, em termos gerais, reduziam a mulher à figura paradigmática de ‘anjo do lar’, uma representação limitada e limitadora. Neste contexto, abordaremos a ausência de oportunidades na educação e no trabalho, os primeiros movimentos de revolta e de emancipação femininas e, por fim, as principais transformações que conduziram a uma maior autonomia da mulher. Analisaremos de forma breve as reformas e leis em curso, o papel interventivo de algumas escritoras, incluindo os contributos que estas deram quer para a legislação quer para a literatura do período, incluindo aquela que regia especificamente a conduta feminina.

Em um segundo momento, destacaremos alguns dos mais importantes aspetos da vida pessoal e profissional de Augusta Webster, os quais são relativos não apenas ao início de sua carreira e da sua produção literária, mas também ao seu casamento e ao nascimento de sua única filha. Para além disso, faremos referência à sua participação ativa como membro de algumas instituições públicas, nomeadamente a prestigiada *London School Board* (entre os anos de 1879 e 1885), a sua postura reivindicativa a respeito do sufrágio feminino e a crítica da desprestigiada situação social da mulher na Inglaterra vitoriana, feita através de seus ensaios e textos críticos, os quais foram publicados no *Examiner* a partir de 1879, sob o título *A Housewife's Opinions*.<sup>5</sup> Por fim, referiremos o contributo específico da obra de Webster para a construção de uma nova imagem da mulher e do feminino no término do século em questão.

### **1.1. O parecer versus o ser: Confrontando a ‘Questão da Mulher’**

#### **1.1.1. As ideologias vitorianas relativas ao género feminino**

A estrutura familiar da sociedade ocidental, sobretudo a de origem anglo-saxónica, tem tido como esteio de seu alicerce doméstico a figura masculina. Tal situação, ainda nos tempos atuais, permite na maioria dos casos que o estatuto atribuído a cada género não seja fundamentado em bases

---

<sup>5</sup>Em suas publicações críticas, Augusta Webster manifesta a intenção reiterada de melhorar as condições de vida da mulher vitoriana, as quais eram reguladas por uma excessiva pressão social para ela ter um comportamento modelo.

igualitárias, tendo a mulher assumido um papel secundário e o homem uma autoridade máxima. Desenvolveu-se, desta forma, uma sociedade patriarcal, onde muito raramente, por questões de controlo masculino e de uma suposta estabilidade social, o poder é atribuído ao sexo feminino.

Paradoxalmente, tendo sobretudo em consideração a mentalidade conservadora da época vitoriana, a Inglaterra foi governada durante o longo período de 1837 a 1901 por uma mulher, a rainha Vitória.<sup>6</sup> Em sua obra *The Subjection of Women* (1869), o filósofo e membro do Parlamento John Stuart Mill salienta precisamente a dependência artificial no costume ou tradição que envolvia todas as questões relativas ao sexo feminino<sup>7</sup>:

[...] The subjection of women to men being a universal custom, any departure from it quite naturally appears unnatural. But how entirely, even in this case, the feeling is dependent on custom, appears by ample experience. *Nothing so much astonishes the people of distant parts of the world, when they first learn anything about England, as to be told that it is under a queen: the thing seems to them so unnatural as to be almost incredible.* [...]. (2002: 522, minha ênfase).<sup>8</sup>

A partir da leitura deste texto de Stuart Mill, conseguimos ter uma noção da realidade de submissão generalizada da mulher em relação ao sexo oposto. Vemos também que, segundo ele, a rainha Vitória constitui em certa medida uma exceção à subjugação feminina na Inglaterra<sup>9</sup>. Algo que é corroborado por Dorothy Thompson em, *Queen Victoria, the Monarchy and Gender*:

With her marriage two years after her accession, Victoria became the first British monarch, perhaps the first public figure of any kind, to combine both the public and private roles – roles whose separation was to become part of the ideology of the age over which she presided. (1993: 175).

Mesmo apresentando uma mulher como a sua mais importante figura política, a Inglaterra foi uma nação que, por um longo período, marginalizou a população feminina dentro do contexto público, situação à qual faremos diversas referências ao longo deste nosso estudo. Mas, conforme o que é afirmado por Thompson, “The British Crown and the British national image has always had strong associations with female figures.” (1993: 175). Segundo Thompson, a monarca inglesa conseguiu, provavelmente pela autoridade e autonomia inerentes ao cargo, não se submeter às rígidas leis e regras que moldavam o ‘papel feminino’:

---

<sup>6</sup> Iolanda Freitas Ramos na obra “Matrizes Culturais: Notas para um Estudo da Era Vitoriana” (2014), faz a seguinte análise: “Vitória deu o nome a toda uma era, algo que não sucedeu com nenhum monarca masculino [...]. Não será, pois, de estranhar que o posicionamento das mulheres na era vitoriana, com particular incidência para o papel da monarca, tenha suscitado o interesse dos Estudos de Género, e as reinterpretções próprias da crítica feminista e pós-feminista.” (2014: 272).

<sup>7</sup> Martha Vicinus na obra, *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*, acrescenta a seguinte informação sobre Mill: “But he also spoke of the enormous potential of women, which he saw being realized in the period when he wrote. His sense of their widening sphere of moral and social activities was not wholly a product of his own idealism. By the 1860’s the woman question had become one of the most important topics of the day.” (1997: ix).

<sup>8</sup> John Stuart Mill, citado em Josephine M. Guy, *The Victorian Age: An Anthology of Sources and Documents*.

<sup>9</sup> Segundo Ramos, “Pode assim dizer-se que, como agente performativa da monarquia, Vitória foi muito bem sucedida em guardar o segredo de construir práticas tanto de manutenção como de transgressão, no tocante ao género, à raça e à classe.” (2014: 276).

[...] Unlike her married women subjects, Victoria was not subject to the law of coverture: she did not take her husband's name, put any of her property under his control or lose her right. Indeed, it was she who proposed marriage to Albert, a fact on which cartoonists and street balladists did not hesitate to comment:

Since the Queen did herself for a husband propose,

The ladies will all do the same I suppose;

*Their days of subservience now will be past*

*For all will 'speak first' as they always did last!*

*Since the Queen has no equal, 'obey' none she need,*

*So of course at the altar from such vow she' freed:*

And the women will all follow suit, so they say-

*'Love, honour' they'll promise, but never 'obey'.*

(1993: 175-6, minha ênfase)

Vemos, neste excerto de uma balada popular, que o comportamento autónomo e a altivez da rainha eram características pessoais admiráveis para determinados sectores da sociedade vitoriana, nomeadamente alguns artistas que, através de seus talentosos ofícios, indiretamente incentivavam a emancipação da mulher. Mas nas sociedades suportadas nos conceitos pré-definidos de separação dos géneros, atribui-se sempre à mulher um papel inferior, justificado pela permanente e contínua necessidade de assegurar os assuntos relativos à esfera doméstica que, por via de regra, incluem igualmente a educação dos filhos. Cristina Frois de Figueiredo Baptista Cavaco em *Mulheres na sombra: Great Victorian women behind great Victorian men*, afirma que:

A divisão de papéis dos géneros na sociedade vitoriana é um dos seus aspectos de maior relevo, criando preconceitos e inibições, entre os quais a actuação da população feminina em esferas de tradicional preponderância masculina. O mais evidente é que esta divisão de papéis assenta em estereótipos, um deles o feminino, e reserva a homens e mulheres funções diferentes na sociedade, na família, para não falar nos locais de trabalho. (2010: 35).

Este quadro de submissão da mulher aos padrões patriarcais legitimou a supremacia masculina e revelou uma ligação estreita entre ideologia e poder na sociedade oitocentista.

A sociedade vitoriana, apresentava-se, por outro lado, com uma vertente inovadora e regida pelo espírito competitivo, sendo a Inglaterra considerada muito avançada em relação às outras nações em termos industriais e tecnológicos, mas mostrando-se desequilibrada e desigual no quesito dos direitos civis dos homens e das mulheres. Por consequência, nos deparamos com uma forte caracterização e separação dos géneros (conhecida como *Separate Spheres*), onde o que prevalecia

era a clara divisão dos papéis sociais dos homens e das mulheres, os quais simultaneamente enalteciam as qualidades masculinas e menosprezavam o valor do feminino, assim como promoviam a manutenção de valores tradicionais específicos. Sobre esta questão, Simon Morgan, na obra, *A Victorian Woman's Place. Public Culture in the Nineteenth Century*, afirma que:

One of the most pervasive discourses that both described and shaped gender relations in this period was the ideology of 'separate spheres', whereby women were supposedly restricted to an idealized private or domestic sphere, while men were free to move between this and the public and economic spheres. (2007: 02).

O quadro de enaltecimento das capacidades intelectuais e físicas do homem e a inferiorização social da mulher por um extenso período durante a era vitoriana, foram temas também discutidos por outro importante pensador da época, para além de John Stuart Mill. No ensaio intitulado "*Of Queens' Gardens*" (1865), John Ruskin (1819 – 1900) propõe o enquadramento social dos géneros através de supostas distinções intelectuais existentes entre os mesmos:

His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest, wherever war is just, wherever conquest necessary. But the woman's power is for rule, not for battle, – and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision. (Citado em Houghton, 1985: 349).<sup>10</sup>

Embora, à semelhança de outros intervenientes no debate generalizado sobre de 'Woman Question' que se verificou no período, Ruskin veja a mulher essencialmente como o 'ser imaculado do lar', alguém que é incapaz de acção e de invenção, ele apresenta-a como possuindo um mínimo de capacidade mental e alguma autonomia para gerir, se não a sua própria fortuna ou propriedade, pelo menos a administração da rotina doméstica do seu lar.

Na Inglaterra do século XIX, os papéis dos géneros foram hierarquizados a partir das relações de poder que outorgavam ao cidadão masculino capacidade de decisão e poderio em todas as esferas de atuação. Seguindo uma norma de organização social, o homem e a mulher vitorianos transitavam em espaços diferenciados e tinham a convicção que, para cada um dos géneros, existiam funções e habilitações geneticamente determinadas, sendo o ambiente doméstico e a maternidade reservados para a mulher. Tal situação de segregação enquadrava a mulher apenas no contexto privado, não lhe dando oportunidade de desenvolver o seu potencial como indivíduo inserido numa sociedade. Uma das justificativas alegadas é o de que a mulher, ao assumir alguma actividade ou projecção pública deixava de ser feminina, como revela Patricia Hollis na obra *Women in Public 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*.

---

<sup>10</sup> Walter E. Houghton: *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. (1985: 310).

Behind parliamentary debates on law reform as it affected women; behind pamphlets opposing women's suffrage; behind the articles which doubted whether girls's health could stand the strain of higher education, lay an image or stereotype of Victorian womanhood, which deemed that 'women in public' were unwomanly. (1979: 3).

Para corroborarmos esta análise de Hollis, reproduzimos um excerto retirado da publicação *Letters to a Daily Paper*: "It is averred that 'public life' is injurious to women; they are meant for the domestic." Emily Davies, *Letters to a Daily Paper*, Newcastle (1860). (Citada em Hollis, 1979: 6).<sup>11</sup>

Sendo totalmente contrário a este cerceamento, involuntário por parte da mulher, John Stuart Mill defendia por sua vez:

[...] That the principle which regulates the existing social relations between the two sexes – the legal subordination of one sex to the other – is wrong in itself, and now one of the chief hindrances to human improvement; and that it ought to be replaced by a principle of perfect equality, admitting no power of privilege on the one side, nor disability on the other. [...].(citado em Guy, 2002: 520).<sup>12</sup>

A ausência de igualdade de direitos entre homens e mulheres na sociedade vitoriana é, assim, apontada por John Stuart Mill como um entrave ao almejavél desenvolvimento humano. Para ele, tornava-se necessário abolir a diferença de atuação e participação entre as pessoas que era imposta pela hierarquia do poder que regulava a definição dos papéis sociais dos géneros.

Embora tendo sido educado no seio de ideias utilitaristas, Mill ampliou posteriormente a sua visão do mundo e defendeu que quando há interesse em fazer reformas, deve-se olhar para a sociedade em sua totalidade e não de maneira fragmentada. Com uma participação ativa no parlamento, Mill intervinha por mais oportunidades de crescimento social e mais direitos para as mulheres, nomeadamente através de uma formação académica adequada. Kate Millet em, "The Debate over Women: Ruskin Vs Mill", apresenta a seguinte análise sobre Mill:

Because he understands how conditioning produces a sexual temperament appropriate to sexual role, Mill is in an excellent position to understand how woman is the product of the system which oppresses her: how all her education, formal and informal, is dedicated to perpetuating it. He also believes "the mental differences supposed to exist between women and men are but the natural effects of the differences in their education and circumstances, and indicate no radical differences, far less radical inferiority of nature." (Mill, citado em Vicinus, 1972: 128).<sup>13</sup>

O que Millet afirma é que o discurso político e social de John Mill representava os anseios e aspirações de muitas mulheres vitorianas que lutavam pela emancipação feminina e o trabalho por ele desenvolvido no Parlamento Inglês, teve posterior impacto político e público.

---

<sup>11</sup> Patricia Hollis (ed.), *Women in Public 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*.

<sup>12</sup> John Stuart Mill, em *The Subjection of Women* (1869), citado em Josephine M. Guy (ed.), *The Victorian Age: An Anthology of Sources and Documents*. (2002: 520).

<sup>13</sup> Kate Millet em "The Debate over Women: Ruskin vs. Mill", na obra *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age* (1972), de Martha Vicinus.

Para os vitorianos, existia uma pré definição consolidada sobre os perfis e comportamentos a serem desempenhados por homens e mulheres, os quais eram moldados e regidos por normas específicas e rígidos códigos de conduta, assunto a que faremos uma referência detalhada mais adiante neste nosso trabalho. Tal situação dava maior sustentação e ênfase à doutrina vitoriana da construção e divisão de gêneros, cujos princípios eram uniformizados no país e contribuíam mesmo para a formação de um retrato positivo das suas classes sociais. Por exemplo, Timothy Farrel salienta que:

Recent historiography of gender construction of the nineteenth century focuses on the different spheres in which *men and women* lived. Mary Shanley points out 'that husband and wife occupied 'separate spheres' and each had distinct, but complementary functions to perform. (Timothy Farrel em *The Victorian Web*).<sup>14</sup>

A separação de papéis se estendia às várias realizações e atingia a sociedade vitoriana tanto no contexto público quanto no privado, mostrando que ao homem era assegurado o respeito quer pela sua individualidade quer pela sua autoridade, enquanto que à mulher era imposta a condição de ser referenciada apenas como mais uma entre muitas outras inseridas em um determinado contexto social.<sup>15</sup>

O que na maioria das vezes prevalecia neste tipo de sociedade era o retrato idealizado dos gêneros e não tanto o perfil real dos mesmos.<sup>16</sup> As imagens referenciadas dos dois sexos eram fortalecidas pelas ideologias de gênero que dominavam o período em questão, o qual era drasticamente marcado por constantes mudanças tanto no âmbito público quanto no privado, vindo a definir as diferentes e restritas funções sociais de cada um. Sobre esta questão, Scott-Baumann afirma em *Years of Expansion* que:

*The Victorians spoke of 'separate spheres' for men and women; women's being the private sphere of the home and men's being the public sphere of commerce and politics. They convinced themselves that this was based on essential physiological differences between the sexes and, after Darwin, evolutionary theory was used to support this. Men and women, it was held, had evolved differently and possessed inherently different characteristics. (1995: 208, minha ênfase).*

---

<sup>14</sup> Timothy Farrel em *The Victorian Web*.

<sup>15</sup> Entre os ideais políticos vitorianos havia o Liberalismo, cujo defensor mais destacado foi também o filósofo John Stuart Mill (1806-1873). Na obra *On Liberty* (1859), Mill enaltece a individualidade do cidadão e defende o sufrágio para um maior número de pessoas, inclusive as mulheres. Segundo Malafaia et al, o autor 'procura distinguir entre o poder de uma pessoa sobre si própria e o que sobre ela tem a sociedade, de modo a estabelecer, com algum rigor, limites à influência exercida por esta em relação a cada um dos seus membros singulares ou grupos minoritários'. *O Pensamento Vitoriano. Uma Antologia de Textos*. (1992: 22).

<sup>16</sup> Elizabeth Langland corrobora esta questão no texto, *Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel*, ao afirmar: "In 1839 Sarah Ellis put the matter succinctly: "Society is to the daughters of a family, what business is to the son" (*Daughters* 255). (1992: 291).

Podemos, desta maneira, observar que os vitorianos se apoiavam nas próprias descobertas então realizadas no campo da Ciência e da Biologia para redefinir os papéis dos gêneros, contribuindo para a valorização de um em detrimento do outro.<sup>17</sup>

Como exemplo do que era visto como sendo o dever a ser cumprido separadamente por cada um dos gêneros na sociedade e do que era exatamente esperado no que diz respeito ao perfil de seus cidadãos, podemos atentar numa citação de Janet Howarth:

'The *great* and *weight* business of life devolves on *men*, but important business belongs to *women*... Society does best when each sex performs the duties for which it is especially ordained': orders a message of a Church of Ireland sermon delivered in Dublin in 1856, and cited by Maria Luddy in *Women in Ireland, 1800-1918*. (2000: 167, ênfase da autora).<sup>18</sup>

Vemos, neste discurso religioso, a convicção generalizada de que a definição dos papéis era algo que necessitava de ser preestabelecido para que pudesse haver ordem e avanço na sociedade vitoriana. Paradoxalmente, esta mesma sociedade exigia da mulher uma imagem de passividade e de subserviência em relação ao homem, que estava fortemente enraizada na ideologia dominante, a qual favorecia a inferiorização e a domesticidade da mulher, transformando-a de forma intencional em vítima passiva da estrutura social patriarcal.

### **1.1.2 'A score of books on womanhood': O perfil feminino traçado nos manuais de conduta e de etiqueta**

Sob a forte pressão das convenções sociais e a obediência às normas incutidas desde muito cedo, nomeadamente as regras de conduta impostas por diversos textos públicos, incluindo os sermões religiosos, a população inglesa de classe média e média-alta (então emergentes) encontrava um eco significativo para as suas ambições sociais no retrato ideal de feminilidade que sobressaia desses manuais de conduta. Entre os manuais mais destacados do período, constam aqueles que foram escritos, por Sarah Stickney Ellis (1812-1872), especialmente para 'esposas', 'mães' e 'filhas', nos respectivos papéis que eram assumidos pela mulher ao longo da vida.<sup>19</sup> Josephine M. Guy, em *The Victorian Age: An Anthology of Sources and Documents*, faz um breve relato da biografia desta escritora vitoriana que educou uma significativa parte da população feminina da Inglaterra com os seus conselhos ou advertências:

---

<sup>17</sup> Durante os séculos XVIII e XIX, os estudos científicos tiveram grande relevância na Inglaterra, atingido seu ápice com a publicação de *The Origin of the Species* (1859), de Charles Darwin (1809-1882), que, para muitos teóricos, coincide com o apogeu da era vitoriana.

<sup>18</sup> "Gender, domesticity and sexual politics", citada em Colin Matthew (ed): *The Nineteenth Century - The British Isles: 1815-1901*. (2000: 167).

<sup>19</sup> A publicação de *The Women of England: Their Social Duties, and Domestic Habits* (1838), foi rapidamente seguida de outros manuais, tais como *The Daughters of England* (1842), *The Mothers of England* (1843) e *The Wives of England* (1844).

[...] She was also a prolific writer, producing numerous volumes of conduct manuals, poems, stories and travel writing. *The Women of England*, first published in 1838, was one of her earliest and most successful works. In it Ellis set out an enduring and familiar image of Victorian femininity – in Coventry Patmore's well-known phrase, that of the 'angel in the house', to which she added the notion of practical or domestic (as opposed to academic) intelligence [...]. (Citada em Guy, 1998: 495).

Publicações como as de Ellis eram muito populares no período e também consideradas como sendo verdadeiras leis, já que ditavam comportamentos e etiquetas, impunham às mulheres atitudes exemplares nas esferas pública e privada, refletindo de forma mais determinante a maneira como a classe governante frequentemente utilizava esses textos para exercer o seu domínio e impor uma visão controladora da sociedade. No caso da primeira obra de Ellis, *The Women of England: Their Social Duties, and Domestic Habits* (1838), considerada na época um *bestseller*, ela propunha-se inculcar os fundamentos de que a educação das mulheres deveria ser de cunho afetivo ao invés de racional, sendo este apanágio dos homens. A estes, junta, depois, as descrições da figura idealizada da mulher como 'filha', 'esposa' e 'mãe', apresentando assim o tripartido ou tridimensional papel feminino na sua totalidade. Cada função ou papel é respetivamente definido de modo a reforçar as barreiras entre o domínio privado e o público, desejando preservar o espaço familiar (interno).

Nestes livros sobre educação e etiqueta femininas era estabelecida a necessidade de ensinar, tanto às jovens vitorianas aspirantes ao casamento quanto as que já haviam casado, as melhores técnicas para atuarem e se comportarem de forma exemplar na tarefa de gerir o lar e satisfazer as necessidades e desejos do marido na atividade do matrimónio. Ou seja, havia nestes textos recomendações rigorosas e detalhadas sobre as competências domésticas que as mulheres deveriam possuir e sobre as formas de exercitar certas qualidades consideradas como estritamente femininas, nomeadamente as de compreensão, doçura, ingenuidade e obediência.

Como exemplo desta situação, citamos uma passagem do romance em verso *Aurora Leigh* (1857), de Elizabeth Barrett Browning, que retrata a vida de uma mulher-poeta e discute a educação e a vocação femininas. No Livro I da referida obra, Aurora fala sobre algumas questões relacionadas com o comportamento feminino e acaba por contestar a endoutrinação que era facultada à maioria das jovens na Inglaterra vitoriana, nomeadamente aquela presente nos livros de etiqueta e de conduta femininas:

I read a score of books on womanhood  
To prove, if women do not think at all,  
They may teach thinking (to a maiden aunt  
Or else the author), – books that boldly assert  
Their right of comprehending husband's talk  
When not too deep, and even of answering

With pretty "may it please you," or "so it is," -  
Their rapid insight and fine aptitude,  
Particular worth and general missionariness,  
As long as they keep quiet by the fire  
And never say "no" when the world says "ay,"  
For that is fatal, – their angelic reach  
Of virtue, chiefly used to sit and darn  
And fatten households sinners, – their, in brief,  
Potential faculty in everything  
Of abdicating power in it: she owned  
She liked a woman to be womanly,  
And English women, she thanked God and sighed  
(Some people always sigh in thanking God)  
Were models to the universe. [...]  
(427 – 446, minha ênfase).

Através destas palavras, Aurora não nega ser conhecedora das atribuições femininas e obrigações familiares e sociais que faziam parte dos ensinamentos transmitidos para a maioria das mulheres inglesas. Porém, ela ambiciona mais para sua vida do que as convencionais representações impostas pela sociedade.

O conteúdo destes manuais evidenciava o pressuposto de que uma mulher estava naturalmente desprovida de condições efectivas de participação no mercado de trabalho; não apenas por ser vista como pessoa intrinsecamente incapaz ou desqualificada, mas por ser atribuído a ela a importante e absorvente missão de administrar o lar e cuidar permanentemente dos seus elementos, marido e filhos. É importante realçar que o aparecimento e aceitação das publicações que tratavam sobre a questão da mulher antecedem o próprio período vitoriano. Na obra *A Vindication of The Rights of Women*, publicada já em 1792, a autora Mary Wollstonecraft (1759-1797) defendia, por um lado, que cabia às mulheres serem o esteio do casamento perante a sociedade e, por outro lado, combatia a falta de uma educação eficaz e a inexistência dos direitos civis que seriam a elas alargados muito mais tardiamente.<sup>20</sup>

Para além de Wollstonecraft, referimos aqui outras publicações importantes e seus respectivos autores, nomeadamente *An Enquiry into the Duties of the Female Sex* (1797), do sacerdote Thomas Gisborne (1758-1846),<sup>21</sup> e as obras *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799) e *Hints Towards Forming the Character of a Young Princess* (1805), da popular ativista política e escritora evangélica Hannah More (1745-1833).<sup>22</sup> Embora contemporânea de Wollstonecraft, More era

---

<sup>20</sup>De acordo com Joan Perkin em *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*: "In *A Vindication of the Rights of Women*, 1792, the radical Mary Wollstonecraft emphasized women's lack of political rights and attacked 'the divine right of husbands', but she was wholly in favour of marriage as an institution and called it 'the cement of society'." (1989: 30).

<sup>21</sup>Esta obra "covers a huge range of topics, including the differences between men and women, female education, choosing a husband, raising children and how women should spend their free time." (Consultado em [www.bl.uk/collection-items/conduct-book-for-women](http://www.bl.uk/collection-items/conduct-book-for-women)).

<sup>22</sup>Sobre Hanna More, ver também <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:gis329lag>

considerada como sendo uma figura bem mais conservadora. Mas, de acordo com Joan Perkin, ambas escritoras compartilhavam de anseios semelhantes sobre a emancipação feminina:

[...] Like Mary Wollstonecraft, she was concerned about women who were unlikely to find a husband to keep them, and hoped they would take training to enable them to make their own livings. She found no incompatibility between a woman having a knowledge of Latin and also carrying out domestic duties. [...]. (Citada em Perkin, 1989: 241).

Observa-se que More, acima de qualquer coisa, acreditava e defendia que o gênero feminino possuía a capacidade de almejar sua autonomia financeira, sem que isto colocasse em risco a sua condição como esposa. Já Wollstonecraft, com uma visão renovadora sobre o casamento no século XVIII, debatia, tal como John Stuart Mill mais tarde, que a mulher, tanto quanto o homem, era dotada de capacidade intelectual e que, conseqüentemente, tinha direito ao seu reconhecimento moral perante a sociedade.

Segundo refere Perkin, Mary Wollstonecraft argumentava que a mulher não deveria ser vista somente como a sombra de seu marido, no entendimento da época: “She told women to judge things for themselves, since dependence made them slaves, and slavery degraded the master as well as the abject dependent.” (1989: 241). Esta asserção confirma não somente a dependência psicológica e moral da mulher em relação ao marido, mas também o incômodo que a subjugação feminina já causava entre as escritoras inglesas, particularmente no caso de Wollstonecraft, antes mesmo do período vitoriano.

Trazendo novamente a produção destes manuais para o Período Vitoriano Médio, torna-se necessário destacar o papel de Sarah Stickney Ellis, cujo trabalho mencionamos no início deste subcapítulo, e referenciar de forma breve a escritora Sarah Lewis. A exemplo de autores como Charles Dickens, com a sua publicação *Household Words* (1850-1859), e Charlotte M. Yonge, com edições periódicas da obra *The Monthly Packet* (1851-1891), quer uma quer outra não se distanciou da ideia de ‘utilidade doméstica das mulheres’ e manteve o conceito ideológico de atribuir ao gênero feminino maiores responsabilidades no domínio privado; mas, de forma mais positiva, participaram ativamente do debate sobre a evolução social da mulher através da educação formal.

Segundo Josephine M. Guy, Sarah Ellis em sua obra *The Women of England*,<sup>23</sup> enfatiza que “It is a widely-mistaken notion to suppose that the sphere of usefulness recommended here is a humiliating and degraded one.” (1998: 497-8). Desta maneira, Sarah Ellis defendia que o que proporcionava à figura feminina uma maior projeção na sociedade vitoriana era a sua utilidade na esfera doméstica, e

---

<sup>23</sup>A data original de publicação foi 1838 (Inglaterra) mas, tal como aconteceu com outras obras do período, foi logo depois publicada nos EUA, em 1843, para o público norte-americano.

que isto não deveria ser avaliado pela mulher como algo de vergonhoso, mas sim como um acontecimento engrandecedor, acrescentando:

[...] How much more *generous*, just, and noble it would be to deal fairly by woman in these matters, and to tell her that to be *individually*, what she is praised for being *in general*, it is necessary for her to lay aside all her natural caprice, her love of self – indulgence, her vanity, her indolence – in short, her very *self* – and assuming a new nature, which nothing less than watchfulness and prayer can enable her constantly to maintain, to spend her mental and moral capabilities in devising means for promoting the happiness of others, while her own derives a remote and secondary existence from theirs [...]. (2002: 497-98, ênfase da autora).

Com esta argumentação profundamente conservadora, Sarah Ellis destaca a necessidade de a mulher assumir uma personalidade muito mais benevolente, despojada e humilde, descartando inclusive todo o amor-próprio e individualidade, e deste modo causando um impacto maior no reconhecimento do seu valor moral pela sociedade.

A extensão da influência por ela exercida na época pode ser ainda avaliada pelo facto de que, para além de escrever e publicar os referidos manuais de conduta, esta escritora fundou ainda uma escola voltada para a formação social e moral das mulheres, conforme refere Josephine M. Guy:

During this time, Sarah Ellis found a further outlet for her ideas in Rawdon House – a school for young ladies which she founded in order to put into practice the prescriptions about character-formation and domestic duty which her works contained. (2002: 495).

Através deste ambicioso empreendimento, Ellis pretendia habilitar uma geração de jovens mulheres para uma ‘vida em sociedade’, tendo como base as tradições e convenções do período vitoriano, e sobretudo aquelas postuladas nos seus manuais de conduta.

A visão que alguns teóricos contemporâneos possuem sobre esta ideologia vitoriana é retratada no pensamento de Kathryn Gleadle: [...] “This ideology has been seen as an imprisoning discourse which sealed women’s banishment from productive lives, condemning them to a restrictive role within the home.” (2001: 84). Desta forma, Gleadle destaca uma das mais significativas consequências da falta de uma atividade laboral na existência da mulher: sua inutilidade fora de casa. Por outro lado, para Gleadle, os textos produzidos por Sarah Ellis contribuíram apesar de tudo de forma algo positiva para o equilíbrio das relações matrimoniais:

However, it has been noted that the writings of Sarah Ellis (the classic exponent of the ‘woman’s mission’ discourse) contained an empowering message for their female audience. Given women’s lack of legal rights and Independence, the language of women’s domestic authority was critical in fostering female self-respect and functioned to re-establish a balance of power between husband and wife. (2001: 84).

Para Kathryn Gleadle, a linguagem utilizada nestes textos de Ellis valorizava o papel da mulher, elevando o seu estatuto e a sua autoestima à um nível social mais próximo do do homem.

Um ano após a publicação de *The Women of England* (1838), obra que atingiu elevada aceitação,<sup>24</sup> a escritora Sarah Lewis publicou *Women's Mission* (1839), a qual, segundo Joan Perkin: “By 1849 it had gone through 13 editions and was widely read and approved by women.” (1989: 243). Para Perkin, e por comparação com outras abordagens, Lewis utiliza uma abordagem mais religiosa da ‘missão’ da mulher e posiciona a mulher inglesa, em particular, como alguém capaz de regenerar moralmente uma sociedade, através da criação e manutenção de um ambiente familiar equilibrado e harmonioso. Uma outra análise sobre Sarah Lewis e a obra *Women's Mission* é oferecida por Clare Midgley, no artigo “Can Women be Missionaries? Envisioning Female Agency in the Early Nineteenth-Century British Empire”:

She described mothers as “prime agent of God” in the regeneration of mankind; [...] She hastened to add, however, that this exalted mission should not entail moving beyond women’s proper sphere: women should exert their influence primarily from their domestic base. (2003: 348-9).

Apesar das pontuais intervenções de alguns autores ingleses de diferentes origens a favor de uma maior emancipação feminina, havia uma outra parcela destes, nomeadamente aqueles que viveram antes das décadas de 40 e de 50, que possuíam a concepção que a maioria das mulheres deveria ater-se ao ambiente doméstico e que não existia a prioridade de estimular o lado intelectual das mesmas. Havia, por parte da classe média vitoriana, a noção de que o conhecimento gerava poder e que esta autoridade deveria estar centralizada nas mãos masculinas. Mas, por outro lado, uma outra parcela destes teóricos acreditava no peso da representação social da mulher, e também que ela possuía, de maneira semelhante ao homem, potencial e condições para exercer atividades no âmbito público.

Para que alguma mudança neste enquadramento social feminino acontecesse, e a mulher pudesse ser encarada como alguém que dispunha das mesmas condições intelectuais que o homem, que lhe permitissem exercer outras atividades que não somente as domésticas, tornava-se necessário que houvesse uma mudança na forma de posicionar a parte feminina na sociedade vitoriana, já que, como referimos anteriormente, a utilidade da mesma era limitada ao lar. Era necessário situar a mulher numa esfera mais útil à sociedade e ao país, além de reivindicar mais respeito e autonomia para o cidadão como um todo, independentemente de ser homem ou mulher, nomeadamente através

---

<sup>24</sup>Joan Perkin em *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*, afirma que esta obra de Ellis teve 16 edições logo nos dois primeiros anos. Para depois ser reeditada em 1843, 1844 e 1846. (1989: 242).

das reformas nos planos educacional, parlamentar e laboral. A partir destas noções inovadoras, começaram a surgir alguns movimentos liberais na sociedade inglesa, assim como mais debates sobre a condição feminina e iniciativas concretas de reformas que objetivavam reduzir o perfil angelical e meramente decorativo da mulher, dando-lhe mais direitos e autonomia.<sup>25</sup> Faremos, deste modo, breves referências a estas questões nos subcapítulos seguintes.

### 1.1.3 'Esferas separadas' para homens e mulheres: o público e o privado

É sobretudo com a utilização generalizada de uma caracterização essencialista dos géneros, promovida em parte pela nova classe científica e pelo forte revivalismo evangélico,<sup>26</sup> que a crença na doutrina das *Two Spheres* ou *Separate Spheres* se tornava mais proeminente, por sua vez conduzindo à definição e ocupação de determinados espaços e à consequente imposição de papéis específicos para os dois sexos. De acordo com Kathryn Gleadle, em *British Women in the Nineteenth Century*:

The language of separate spheres was seen to embody the contemporary perception that women were innately affectionate, loving and religious, whilst men were perceived as naturally more robust, quick-witted and pragmatic. *This demarcation of gender attributes was typically mirrored, it was held, in a physical separation of the sexes.* Men were to engage themselves in the worlds of business, work and politics; whilst women were consigned to the home and family. (2001: 01, minha ênfase).

Certas correntes religiosas, tais como as seitas calvinistas e alguns revivalistas evangélicos, excluía as mulheres de posições de maior destaque ou liderança, de forma sistemática, através da identificação do *divino* com o *masculino* e a crença de que a supremacia masculina sobre a mulher era ordenada por Deus.<sup>27</sup> Tal como seus antecessores, Darwin, em sua teoria da evolução, apresenta a mulher numa posição subordinada aos homens por causa de seu papel na reprodução. As mulheres eram inferiores aos homens porque a natureza lhes havia delegado a tarefa simples de gerar e nutrir filhos. O valor de uma mulher estava, assim, em seus órgãos reprodutivos. Enquanto Darwin baseou sua conclusão em suas observações de vários aspectos da natureza (no reino animal e vegetal), seus contemporâneos tentaram usar dados craniológicos e as leis da física para apoiar suas crenças. A comunidade médica aceitou as ideias promulgadas por esses cientistas e adotou mesmo a prática de tratar as mulheres por via do 'conserto' de seus órgãos reprodutivos. Cientistas e não cientistas que

---

<sup>25</sup> Segundo Simon Morgan, "These debates centred around the assumption that women occupied an important and influential place in society, with reformers arguing that this influence was perverted or devalued by the state of intellectual ignorance in which women were kept." Em *A Victorian Woman's Place. Public Culture in the Nineteenth Century*. (2007: 36).

<sup>26</sup> Para uma maior compreensão sobre o tema, ver: "Politics, Community and Protest", de Kathryn Gleadle em *British Women in the Nineteenth Century* (2001: 24-36).

<sup>27</sup> Ver *Women, Gender and Religious Cultures in Britain, 1800-1940*, edited by Sue Morgan and Jacqueline deVries, London, Routledge, 2010.

citam esta ‘evidência’ da inferioridade das mulheres argumentaram contra a possibilidade de elas se tornarem quer politicamente ativas quer superiormente educadas.<sup>28</sup>

Deste modo, confirmamos a existência de uma ideologia e de um consenso incutidos, muito bem traçados e absorvidos pela sociedade vitoriana, os quais impunham delimitações e padrões de comportamento que, na maioria dos casos, se estendiam até mesmo ao espaço físico ocupado pelos dois sexos. Se aqueles, por um lado, configuravam uma situação de autonomia da parte masculina, por outro representavam a subordinação da parte feminina.

Neste horizonte, a esfera de ação masculina era fortemente ampliada e voltada para o exterior, para o mundo. A mente masculina era desde cedo estimulada ao trabalho, a combater pela nação (inclusive além-mar) e a se impor perante os desafios imputados pela componente profissional. Ao homem era assegurado todo o direito de mostrar as suas capacidades e o seu valor nas esferas pública e pessoal. Em contrapartida, o espaço da mulher em muito se diferenciava do ambiente destinado ao homem, sendo essencialmente o oposto: limitado e restrito a lugares privados e familiares, sempre com a expectativa de ser subjugada pela parte masculina nos domínios financeiro, moral e intelectual; tendo a mulher, ainda, sua sobrevivência assegurada unicamente através do casamento e/ou em um trabalho não qualificado.

À mulher pertencente à classe média não se exigia capacidade mental, e muito menos capacidade física, para que alcançasse sucesso ou grandes feitos e, por via de regra, impunha-se-lhe um estado incondicional de subserviência em relação ao homem. De acordo com Emile Davies em *The Higher Education of Women* (1866):

The man is intended for the world, woman for the home: man’s strength is in the head, woman’s in the heart; the man’s function is to protect, woman’s to soothe and comfort; men must work and woman must weep: everywhere we are to have a sharply marked division, often honestly mistaken for the highest and most real communion. Closely connected with these separatist doctrines is the double moral code, with its masculine and feminine virtues, and its separate law of duty and honour for either sex... (Citada em Hollis, 1979: 17-18).<sup>29</sup>

Esta divisão pública em papéis de atuação individualizados se estendia até mesmo dentro do lar vitoriano, cenário privado ao qual fazemos algumas referências ao longo deste subcapítulo. Tal situação impunha uma forte segregação e total restrição dos sexos, com delimitação física de espaços internos convertidos em ‘masculino’ ou ‘feminino’. É Elizabeth Langland, em *Nobody’s Angels*, quem nos dá uma noção mais descritiva do cenário doméstico:

---

<sup>28</sup> Ver Bleier, Ruth. *Science and Gender: A Critique of Biology and Its Theories on Women*. New York: Pergamon Press, 1984.

<sup>29</sup> Patricia Hollis (ed.), *Women in Public 1850-1900: Documents of the Victorian Women’s Movement*. (1979: 17-18).

The *male* domain expanded into smoking rooms, billiard rooms, and bachelor suites, a result of a “remember-there-are-ladies-present-sir” attitude (*Victorian* 34). *Feminine* spaces extended from the drawing room to sitting rooms and boudoirs. (1992: 295, minha ênfase).

Podemos, através destas palavras, constatar a evidência de que na ideologia da separação de gêneros (*Separate Spheres*), havia a demarcação descritiva de espaços físicos a serem obrigatoriamente ocupados ora por homens, ora por mulheres.

A pré-determinação de comportamentos idealizados para homens e mulheres fazia parte da ideologia da separação física dos sexos, sendo-lhes atribuídas variadas missões a serem desempenhadas por cada um, dentro dos seus respectivos limites de atuação. Era esperado do homem vitoriano, pertencente a qualquer classe social, que acreditasse numa verdade divina, que desempenhasse feitos notáveis e tivesse um comportamento profissional competitivo. Ele era frequentemente visto como um herói, tanto na execução de uma rotina exaustiva, como a de operário de uma fábrica, quanto no desempenho de trabalhos que necessitassem de um maior conhecimento intelectual e competência profissional. É Walter E. Houghton quem nos dá uma percepção da relevância deste culto ao homem-herói:

When the Victoria period began, all the prerequisites for hero worship were present: the enthusiastic temper, the conception of the superior, the revival of Homeric mythology and medieval ballad, the identification of great art with the grand style, the popularity of Scott and Byron, and the living presence of Napoleonic soldiers and sailors. (1985: 310).<sup>30</sup>

Como veremos na segunda parte deste trabalho, o destaque dado ao homem vitoriano através da figura de um protagonista heróico também se faz presente na obra literária de Augusta Webster (1837-1894), nomeadamente nos poemas “Life’s Hero” (1860) e “Coming Home” (1870). Neste último, a autora atribui uma expectativa homérica ao soldado que volta para casa, depois de ter passado cinco anos combatendo em uma guerra:

They say they are longing for my history,  
Told by the fire of evenings; all my deeds,  
All my escapes; and I must clear their minds  
Of fifty puzzles of the journalists,  
Decide what’s true, and make them understand  
The battles and the marchings: but my deeds  
Have been to just be one among them all,  
Doing what we were bidden as we could,  
And my escapes must have been like the rest —

---

<sup>30</sup> *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870.*

One has no time to know them; just that once,  
When I was dragging off the fallen boy,  
I knew what death was nearest as it missed,  
[...]  
(109 –120, minha ênfase)

Webster mostra, através deste excerto, o interesse público e a admiração coletiva que existiam, por parte dos meios de comunicação da época, pelas questões que envolviam atos de heroísmo e bravura. Era necessário divulgar e idolatrar a valentia do soldado. Houghton, ao avaliar a veneração ao heroísmo masculino, significativamente cita ainda Thomas Carlyle:

[...]. For hero worship, in the words of its major prophet, is “infinite admiration,” and the worshiper an enthusiast who “can love his hero or sage without measure, and idealise, and so, in a sense, idolise him.” (Citado em Houghton, 1985: 306).<sup>31</sup>

Com base nesta imagem de superioridade heróica, o homem vitoriano da classe média era um participante ativo das disputas profissionais e encontrava-se inserido em um mercado de trabalho em plena expansão. Ele tinha como objetivo a busca pela perfeição profissional, moral e espiritual e, através de todo o conjunto que compunha estes valores sociais, buscava ter os meios suficientes para poder atingir a realização tanto ao nível profissional quanto pessoal, sendo em ambas as situações encarado como útil ao império britânico.

Para um significativo número de mulheres pertencentes às classes média e alta, fossem elas irmãs ou esposas destes homens e, em sua maioria, totalmente afastadas do mundo militar e político, cabia disponibilizar as condições necessárias para que tal objetivo masculino se concretizasse. Segundo Gleadle, “They were encouraged to perceive themselves as ‘relative creatures’, whose path in life was to nurture the family and to provide unstinting support for the head of the household.” (2001: 51).<sup>32</sup> Como se pode avaliar no texto acima, vemos que a ênfase dada aqui à mulher, algo como a guardiã do lar, tinha como propósito a manutenção da estabilidade e da moralidade da unidade familiar liderada pela parte masculina.

---

<sup>31</sup> “The three romantic passions are those by which you are told, in Wordsworth’s aphoristic line, that the life of the soul is fed: – ‘We live by Admiration, Hope, and Love.’ Admiration, meaning primarily all the forms of Hero Worship...” (Citado em Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*).

<sup>32</sup> *British Women in the Nineteenth Century*. (2001: 51).

#### **1.1.4. Não mais *The Angel in the House*. A reafirmação da identidade da mulher através de reformas**

Como vimos, o período vitoriano foi profundamente marcado pela crença arraigada nas ideologias e nos discursos da separação de géneros que dominavam a cultura do momento. No período, a figura da mulher era imaginada e esperada, idealizada e predefinida, de acordo com as suas condições sociais e respectivo estatuto legal; isto é, dependia não só da sua pertença a uma determinada classe, quer fosse baixa, média ou alta, mas variava também em função das circunstâncias pessoais do seu estado civil, de solteira, casada ou viúva.

Estando inserida nestes dois contextos, o legal e o social, a mulher vitoriana foi muitas vezes caracterizada como a representante da concepção do género feminino mais prevalecente na era, o ícone vitoriano designado como *The angel in the house*.<sup>33</sup> Sua definição era a de uma mulher meiga e submissa, possuidora de um verdadeiro perfil angelical, com semblante fortemente afetivo, a qual desde muito jovem era educada e preparada para cumprir o papel de ‘anjo do lar’. De acordo com Carol Christ em “Victorian Masculinity and the Angel in the House”:

*The Angel in the House*, then, combines an idealization of woman’s passivity with ambivalence toward masculine action and an idealization of woman’s purity with ambivalence toward masculine sexuality. The combination itself suggests those male needs that motivated the worship of the angel. (Citada em Vicinus, 1977: 152).<sup>34</sup>

Por meio desta fixação artificial dos papéis sexuais dos cidadãos, a separação dos géneros e, conseqüentemente, as normas que definiam quais deveriam ser ‘o papel’ do homem e ‘o papel’ da mulher no período vitoriano, eram também impostas de uma maneira considerada como sendo legítima.

A sociedade vitoriana idealizava e privilegiava a mulher cuja imagem mais se aproximava do seu ideal feminino, nomeadamente a incorporação por parte da mesma de um perfil de recato imposto pela ideologia dominante da época. A submissão feminina fazia parte do modelo de ‘mulher ideal’; ou seja, a mulher que não se enquadrasse neste perfil, desafiava os valores domésticos e a moral da época, causando para si própria um impactante constrangimento social. É Houghton quem nos dá uma ideia da identidade feminina considerada desejável no período:

---

<sup>33</sup> *The Angel in the House* (1864), poema narrativo e lírico escrito por Coventry Patmore (1823-1896), originalmente publicado em 1854, retratava o ideal da mulher perfeita e se tornou muito popular em meados do século XIX e parte do século XX. Nele a mulher era representada de maneira submissa e devota ao marido, sempre disposta a se sacrificar pelo bem-estar familiar. Esta obra é referenciada como sendo o símbolo de um modelo vitoriano opressivo da mulher.

<sup>34</sup> Martha Vicinus (ed), em *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. (1977: 152).

Of the three conceptions of woman current in the Victorian period, the best known is that of the submissive wife whose whole excuse for being was to love, honor, obey -and amuse- her lord and master, and to manage his household and bring up his children. (1985: 348).

Vemos, assim, como a personalidade feminina era moldada apenas para desempenhar as já referidas obrigações. Sempre voltada para o lar e sendo responsável pela manutenção dos valores domésticos, ela abdicava frequentemente da sua própria identidade.

Da mulher do período vitoriano inicial, em particular, era esperado que assumisse aos olhos da sociedade a representação de pelo menos dois papéis complementares, nomeadamente o de 'perfect wife' e o 'the perfect lady', sendo que este último constituía o modelo ideal de feminilidade.<sup>35</sup> Com esta imagem que lhe era imposta, a mulher vitoriana não se sentia capacitada para trabalhar de forma profissional como o homem e auferir salários.<sup>36</sup> Ou seja, prevalecia na Inglaterra do século XIX o singular pensamento que o olhar da mulher tinha que recair somente na família e na maternidade, sem que ela pudesse desejar melhores expectativas pessoais em outras esferas que não fossem as da vida privada.

Em ambos os papéis ou retratos assim idealizados, a representante feminina exibia frequentemente uma personalidade insignificante e resignada, ficando mentalmente subjugada ao homem e tendo como função majoritária cumprir com duas principais funções que lhe eram atribuídas: a biológica e a doméstica, nomeadamente a procriação e o compromisso com a instituição familiar. Martha Vicinus, em *Suffer and be Still. Women in the Victorian Age*, corrobora esta situação ao destacar primeiramente certas características que eram incorporadas pela 'perfect wife' em diferentes classes sociais:

The perfect wife was an active participant in the family, fulfilling a number of vital tasks, the first of which was childbearing. She was expected in the lower classes to contribute to the family income. In the middle classes, she provided indirect economic support through the care of her children, the purchasing and preparation of food and the making of clothes. (1972: ix).

Vemos que, no seio deste contexto matrimonial, cabia à parte feminina uma total devoção ao lar e às suas tarefas. Dentro deste núcleo familiar, que é aqui dividido por Vicinus em classe baixa e média, a mulher era considerada por todos uma pessoa qualificada somente para garantir o bem-estar e as prioridades dos demais membros (marido, filhos e agregados), sendo sua presença indispensável ao cumprimento das funções domésticas; e dela se esperava uma total abdicção de um percurso

---

<sup>35</sup> Para um melhor entendimento sobre os termos "perfect wife" & "perfect lady", ver a Introdução de Martha Vicinus na obra *Suffer and be Still. Women in the Victorian Age*. (1972).

<sup>36</sup> Sobre esta questão, temos o contributo de Kathryn Gleadle: "Furthermore, as the great exponent of domestic ideology, Sarah Ellis, proclaimed, if a woman did engage in paid work, she 'ceases to be a lady'." (2001: 51).

próprio.<sup>37</sup> Mais do que ser o suporte dentro da família, para que o marido alcançasse importância e projeção e mantivesse sua autoridade, a mulher vitoriana tendia a abdicar de sua vida pessoal e a sacrificar sua existência. Esta inferioridade da mulher perante o homem, fosse ela de classe baixa ou média, não lhe dava muitas condições de ampliar seus horizontes para fora do ambiente doméstico. Aquelas mulheres de classe baixa que o faziam por necessidade de contribuir para o rendimento familiar viam, muitas das vezes, a sua importância diminuída por terem rendimentos menores que os do marido.

Sobre o segundo papel ou retrato feminino, nomeadamente o de 'perfect lady', Vicinus faz um breve, mas enfático traçado da maneira como uma jovem vitoriana era *preparada* (minha ênfase) para alcançar o convencional propósito de sua existência, diga-se o casamento e, conseqüentemente, a maternidade:

The cornerstone of Victorian society was the family; the perfect lady's sole function was marriage and procreation (the two, needless to say, were considered as one). All her education was to bring out her "natural" submission to authority and innate maternal instincts. Young ladies were trained to have no opinions lest they seem too formed and too definite for a young man's taste, and thereby unmarketable as a commodity. (1972: x).

Segundo a autora, esta almejada representação feminina era mais evidenciada na classe média alta, a qual mantinha as suas jovens meninas sob o olhar controlador de seus pais, sendo moldadas em suas existências para serem pessoas de extrema ingenuidade e desprovidas de desejos. Este ambiente puritano havia de alimentar e perpetuar o ciclo familiar doutrinário que consagrava a moralidade da mulher; isto porque aquela que por algum motivo rompesse com esta tradição ou ritual, caía em profunda desgraça social.<sup>38</sup>

O rígido controlo moral que a sociedade vitoriana exercia sobre a sexualidade da mulher é particularmente sublinhado por Martha Vicinus na introdução de *Suffer and be Still*, quando afirma:

The chaste woman was seen as exerting an all-pervasive moral influence within the home (a rather narrow sphere, one would think, for so large an influence). The woman who broke the family circle, be she prostitute, adulterer or divorcée, threatened society's very fabric. If society condoned such action, its very life was imperilled, though seemingly heaven and the colonies could welcome some fallen women. (1972: xiv).

Este papel, traçado por Vicinus e representado pela maioria do género feminino no período vitoriano, era amplamente difundido na literatura da época, nomeadamente nos variados textos que

---

<sup>37</sup> De acordo com Elizabeth Langland em *Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel*. "Wife did not work or could not be seen to be working apart from running the household." (1992: 294).

<sup>38</sup> Para Martha Vicinus: "Women themselves were the greatest enforcers of standards of moral behavior (defined in purely sexual terms)." (1972: xiv).

discorriam sobre as ideologias femininas. Para corroborarmos nossa análise, reproduzimos um excerto retirado da obra *Women in Public 1850-1900*, de Patricia Hollis:

*Married life is woman's profession; and to this life her training – that of dependence – is modelled. Of course, by not getting a husband, or losing him, she may find that she is without resources. All that can be said of her is, she has failed in business; and no social reform can prevent such failures. (1979: 11, minha ênfase).*<sup>39</sup>

Desta maneira, o casamento e, conseqüentemente, uma futura maternidade, eram referenciados como sendo um dever a ser cumprido, um destino a ser seguido e principalmente a profissão a ser 'escolhida' para a maioria das mulheres que viviam neste período.

Desta forma, na relação matrimonial, a mulher vitoriana de classe média passava a ser um elemento menor e a sentir sobre si própria um total apagamento social, já que, na hierarquia da família, todos os outros membros vinham em primeiro lugar. Se decidisse por abdicar desse destino, se deixasse de lado a prioridade familiar e optasse por tomar para si o leme de sua vida e de suas vontades, a mulher vitoriana, conforme nos demonstra o excerto acima, corria o sério risco de ser expurgada do convívio social.

Como *locus* central da estrutura social e familiar vitoriana, vale a pena realçar a enorme importância que era dada à residência da família. A casa (*home*) representava a proteção dos indivíduos contra o altamente instável e moralmente perigoso mundo exterior, feito sobretudo de indústria e comércio, conforme é referido por Janet Howarth: "In John Ruskin's *Sesame and Lilies* (1865) it was 'the place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division". (2000: 169).<sup>40</sup> Vemos, desta forma, que a casa vitoriana, ou seja, o lar que protege das 'mazelas' exteriores, torna-se um dos mais sagrados redutos e emblemas do período. Sobre essa questão, debruçou-se também Dorothy Thompson:

The Victorian sentimentalization of the home and the family, in which all important decisions were taken by its head, the father, and accepted with docility and obedience by the inferior members, became all-pervasive, and affected all classes. (1993: 100).<sup>41</sup>

Através destas palavras, constatamos mais uma vez a relevância dada tanto ao ambiente privado quanto ao papel aí desempenhado pela parte masculina, que é aqui neste texto considerada a peça principal, o titular da instituição familiar. Quanto aos demais componentes deste núcleo, nomeadamente filhos e esposa, restava-lhes apenas a aceitação de uma identidade submissa.

---

<sup>39</sup> "Queens bees or working bees", *Saturday Review*, 12 November 1859.

<sup>40</sup> Janet Howard, no artigo "Gender, domesticity, and sexual politics".

<sup>41</sup> Dorothy Thompson, em *Outsiders: Class, Gender and Nation*.

No que diz respeito às inúmeras alusões literárias ao valor sentimental atribuído ao lar ou à residência familiar vitoriana, podemos desde logo referir a própria Augusta Webster. Ela capta precisamente o valor idílico desse reduto para a parte masculina, no retrato nostálgico do soldado protagonista do poema “Coming Home” (a que fizemos referência no início). O falante vincula o seu retorno ao lar à oportunidade de ter novamente algo que faça revigorar sua existência, nomeadamente a arte em forma de poesia e música: “Anyhow/ I’ve poetry and music too to-day/in the very clatter: it goes “Home, home, home” (24-26, minha ênfase). Em outra parte do poema, Webster salienta também a feliz ansiedade do falante por retornar à sua idolatrada morada: “Dear home, / To think I am so near!” (68-69, minha ênfase).

Vista como o local que abrigava um dos símbolos do período, nomeadamente a família, o lar vitoriano adquiriu sentido sagrado para essa sociedade. Desta maneira, a casa possui uma conotação representativa de santuário doméstico, custeada pelo homem e a cargo de um ser angelical cuja função é a manutenção de um ‘enredo’ que se subordinava às práticas sociais existentes. De acordo com Elizabeth Langland:

The prevailing ideology regarded the houses as a haven, a private domain opposed to the public sphere of commerce, but the house and its mistress in fact served as a significant adjunct to a man’s business endeavors. Whereas husbands earned the money, wives had the important task of administering the funds to acquire or maintain social and political status. (1992: 291).

Através destas palavras, a autora destaca que a parte feminina, aqui neste contexto a esposa, também possuía no conceito social vitoriano uma certa importância económica e social ao aceitar uma participação ativa na administração da rotina doméstica, nomeadamente gerir a renda familiar auferida pelo marido, contribuindo deste modo para a manutenção de um determinado padrão social.

Encarando a família como o eixo de sua composição, a sociedade vitoriana sobrevalorizava a vida doméstica. Entre as situações que exaltavam a rotina de seus membros, podemos citar a participação dos moradores de uma casa nas atividades do grupo, nomeadamente as leituras e também as orações ao fim de um dia, a ida à Igreja e ainda as férias anuais. O apreço dado ao núcleo familiar era notório, nomeadamente através da presença de obras impressas e imagens nas próprias residências. Segundo Houghton, em *The Victorian Frame of Mind*.

At the center of Victorian life was the family. Its ritual is well known: the gathering of the whole household for family prayers, the attendance together at church on Sunday morning, the reading aloud in the evenings, the annual family vacation. On the living-room table lay family magazines and the family photograph album. (1985: 341).

De forma breve, Houghton descreve as atividades rotineiras de uma família, onde se observa com destaque a dedicação religiosa e o espírito de união, aliados a um aparente equilíbrio emocional que é aqui revelado como sendo um sem conflitos aparentes.

No conjunto das leis que procuraram reformar ou modificar as linhas de conduta da sociedade e reger a atuação dos seus membros, na era vitoriana havia aquelas voltadas especificamente para determinados grupos sociais, nomeadamente os mais vulneráveis, como mulheres e crianças. Porém, devido ao âmbito específico de nossa investigação, fazemos ao longo deste trabalho somente referências a algumas das leis que davam enquadramento legal às mulheres, as quais nos auxiliam a expor as questões principais que fizeram com que estas, mesmo de maneira lenta e gradual, pudessem adquirir mais respeito e mais direitos.

A legislação da época contemplava, entre várias iniciativas reformistas, as que eram relativas às condições sanitárias e aos horários laborais, mas acabou por incluir também o direito ao voto, o acesso aos rendimentos do trabalho e o poder maternal, apenas para que se tenha uma noção da sua abrangência. Uma das leis que promoveu um passo em frente no direito das mulheres foi o *Factory Act* (1833), o qual regulamentou a carga horária laboral para mulheres e crianças nas fábricas. Sobre o assunto, referimos a opinião de Marjie Bloy, presente na página da *Victorian Web* em que ela lista uma cronologia da principal legislação do período vitoriano: “It left much to be desired but was a step towards government regulation of working conditions”. (2006: *online*).<sup>42</sup> Mais tarde, mais especificamente em 1851, salientamos dois acontecimentos expressivos que iriam contribuir decisivamente para que as mulheres ganhassem mais direitos. Primeiramente, a publicação, pela ativista política Harriet Taylor (1807-1858), da obra *The Enfranchisement of Women* (1851), no mesmo ano do seu casamento com John Stuart Mill.<sup>43</sup> Em segundo lugar, este lançamento suscitou mais fôlego ao movimento sufragista da época que, se aproveitando da situação, fez logo depois a entrega ao Parlamento inglês de uma petição em defesa do voto feminino. O referido documento viria a ser conhecido como o *Women's Suffrage Petition*.<sup>44</sup>

Sobre o movimento sufragista feminino é importante salientar o papel de destaque que teve Barbara Leigh Smith Bodichon (1827-1891), uma feminista que combateu as desigualdades entre os gêneros e de quem falaremos mais adiante ao tratarmos do assunto da educação das mulheres no período vitoriano. Defensora dos direitos da população feminina, Bodichon reivindicou uma maior

---

<sup>42</sup> Marjie Bloy em “Victorian Legislation. A Timeline”. *Victorian Web*. <http://www.victorianweb.org/history/legistl.html>.

<sup>43</sup> Segundo Cristina Cavaco, “Harriet Taylor preocupou-se essencialmente com a condição feminina, escrevendo sobre a educação deste sector da população e sobre um tema particularmente grave na época – e ainda hoje, o que torna estes textos extremamente atuais – a violência sobre mulheres e crianças”. (2010: 69).

<sup>44</sup> Para uma cronologia mais detalhada da legislação do período ver: <http://www.victorianweb.org/history/wmhisttl.html>.

igualdade para homens e mulheres através de suas publicações e da sua participação na fundação de uma escola em Londres onde não havia distinção para os géneros na parte curricular. Suas ideias sobre a igualdade dos sexos foram divulgadas em obras como *A Brief Summary in Plain Language of the Most Important Laws Concerning Women* (1854), na sua participação como fundadora do *Women's Rights Movement* (1868), como membro da *Kensington Society* e também como autora da obra *Reasons for and against the Enfranchisement of Women* (1869).<sup>45</sup> Para Joan Perkin, a personalidade marcante e reivindicativa desta ativista feminista devia-se também à sua educação. Segundo ela, o pai de Barbara, um membro radical do Parlamento, acreditava no direito da mulher em ter um tratamento igual ao do homem; de tal modo que deu a todos os seus filhos, independentemente do sexo, a quantia de £300,00 ao completarem vinte e um anos.<sup>46</sup>

Com o intuito de chamar a atenção do público e despertar em suas consciências a necessidade de mudanças na forma como as mulheres eram tratadas pela sociedade vitoriana, foram publicadas diversas outras obras que abordavam variadas questões que envolviam a condição feminina, nomeadamente o trabalho, a educação e os direitos em geral. De entre várias, podemos mencionar “Woman's Mission’ and ‘Woman's Position” presentes em *The Relative Social Position of Mothers and Governesses* (1846), de Anna Jameson, as afamadas obras literárias *Jane Eyre* (1847) e *Villette* (1853), ambas de Charlotte Brontë, *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, os prestigiados romances *Hard Times* (1854), de Charles Dickens e *Aurora Leigh* (1857), de Elizabeth Barrett Browning, apenas para citarmos algumas.

No conjunto das leis inglesas desta época, fazemos também referência ao *The Common Law Procedure Act* (1854). Nesta lei foram prefixadas certas normas de conduta e procedimentos quer para as mulheres solteiras quer para as casadas. Como exemplo mais característico, citamos uma passagem do que era ditado na referida lei para as mulheres casadas, de acordo com Joan Perkin em *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*:

*A married woman had no legal existence. A man and wife were one person in law; her existence was, as it were, absorbed in that of her husband; she lived under his protection or cover, and her condition was called coverture.* (1989: 13, ênfase do autor).

Verificamos que, através desta lei, a figura feminina é desautorizada a existir, sendo sua vida tradicionalmente condicionada à presença e subjugação em relação ao homem. A respeito de tanto rigor dispensado à figura feminina no período vitoriano, temos outro exemplo, dado por Scott-Baumann,

---

<sup>45</sup>Na página <http://www.victorianweb.org/gender/wojtczak/bodichon.html>, existe um breve, mas útil resumo biográfico sobre esta feminista, da autoria de Helena Wojtczak.

<sup>46</sup>Segundo Joan Perkin, em *Women and Marriage in Nineteenth Century England*. (1989: 10).

de como certas leis da época fortaleciam ainda mais a diferença entre os géneros, nomeadamente nas classes mais desfavorecidas:

[...] Under the New Poor Law of 1834 a wife could be refused admission to a workhouse if her husband declined to enter. She could also be refused permission to leave if her husband wished to remain inside [...]. (1995: 209).<sup>47</sup>

Partindo da análise individual de algumas leis para um contexto geral mais ampliado, percebemos que no Período Vitoriano Inicial e Médio, mais especificamente entre a década de 30 e fins da década de 60, que culmina na Grande Exposição de 1851, o destino, para uma grande parcela da população feminina de classe média, era uma educação voltada para o exercício da representação de um papel subordinado e dominado pelo género masculino.<sup>48</sup>

Ao fim da década de 60 e início de 1870, as mulheres já começam a vislumbrar importantes mudanças oriundas de algumas reformas na área laboral e educacional, nomeadamente por Josephine Butler, participante ativa dos movimentos feministas que lutavam por maiores condições sociais, entre as quais a aceitação de mulheres no ensino superior em Inglaterra. Ela publica “*The Education and Employment of Women*” (1868), e a mulher passa a receber mais apoio legal para a sua formação profissional, nomeadamente através da abertura do primeiro “Women’s College”, em Cambridge. Segundo Simon Morgan, durante os anos compreendidos entre 1830 e 1870 a identidade das mulheres de classe média vitoriana foi inicialmente *oprimida* para depois ser *reinventada*.

The period chosen in which to explore women’s civic roles and identities stretches from the reform agitation of the 1830s to the end of the 1860s. During this period, urban and class identities were heavily contested and, in many senses, reinvented. By 1870, a period of relative social calm had seen Victorian civic pride reach its zenith, while the emergence of a national women’s politics, centred on the campaigns for suffrage and education reform, called for a recasting of the debate over female citizenship and identity. (2007: 06).<sup>49</sup>

Para melhor ilustrar o anseio feminino por mudanças que as tirassem do ambiente doméstico, G.M. Young, na obra *Portrait of an Age*, nos dá uma amostra do papel desejado pela mulher no período em questão: “‘I want’, said Bella Rokesmith to her husband ‘to be something so much worthier than the doll in the doll’s house.’”<sup>50</sup> Nota-se o sobrepeso semântico das palavras “I” e “want”, e da expressão “much worthier”, enfatizando a intenção da mulher vitoriana em não querer ser vista unicamente como uma peça ornamental, resistindo em corporizar por completo a representação de um papel passivo e bucólico.

---

<sup>47</sup> Michael Scott-Baumann (ed), em *Years of Expansion. Britain 1815 -1914*. (1995: 209).

<sup>48</sup> Mais adiante faremos algumas referências às questões de educação e formação profissional da mulher no período vitoriano.

<sup>49</sup> Simon Morgan, em *A Victorian Woman’s Place. Public Culture in the Nineteenth Century*.

<sup>50</sup> G.M. Young em *Portrait of an Age*. Oxford University Press, London. (1953: 80).

Como já mencionado em outras partes deste trabalho, a família era considerada uma das bases fundadoras da sociedade vitoriana e a grande maioria das mulheres era, por isso, submetida à obrigatoriedade do compromisso do matrimônio, para logo em seguida cumprir com os rituais da maternidade. A mulher que não seguisse por este caminho era considerada imprópria e desqualificada, constituindo mesmo uma ameaça a ser combatida e, por fim, um mal a ser expurgado do meio social. A mulher da classe média que não atingisse esse perfil (ideal)izado negava a sua natureza e as suas responsabilidades, além de praticar uma ação censurável de acordo com as normas específicas de classe e cultura do período. Um dos críticos oitocentistas de maior destaque, G. H. Lewes, vem em certa medida corroborar esta opinião, manifestando grandes reservas sobre os anseios das mulheres por melhores oportunidades intelectuais e profissionais:

The grand function of woman, it must be recollected, is, and ever must be, *Maternity*: and this we regard not only as her distinctive characteristic, and most endearing charm, but as a high and holy office – the prolific source, not only of the best affections and virtues of which nature is capable, but also of the wisest thoughtfulness, and most useful habits of observation, by which nature can be elevated and adorned. [...] High art and science always require the whole man; and never yield their great prizes but to the devotion of a life. But the life of a woman, from her cradle upwards, is otherwise devoted: and those whose lot it is to expend their best energies, from the age of twenty to the age of forty, in the cares and duties of maternity, have but slender chances of carrying off these great prizes. (1850: 155, ênfase do autor).<sup>51</sup>

Esta famosa declaração de Lewes foi significativamente feita no âmbito de uma de suas revisões para a *Edinburgh Review*, a qual versava sobre textos de autoria feminina. Neste caso, a obra por ele analisada era, nada mais nada menos, do que *Shirley* (1849), de Charlotte Brontë, a qual introduzia uma personagem proto-feminista no seu enredo. Desta forma, vê-se como mesmo aquelas figuras intelectualmente mais avançadas do período, como Lewes, sustinham esta visão prevalecente: de que as mulheres deveriam ser preparadas ou educadas apenas para cumprirem com o ritual da procriação e da maternidade, sendo esta função a verdadeira essência de suas existências e algo a ser desempenhado a tempo inteiro.

## **1.2 Educação, empregabilidade e matrimônio da mulher vitoriana**

A sucinta análise que nos propomos desenvolver neste subcapítulo visa, primeiramente, a apresentação de um breve esboço do panorama educacional na Inglaterra vitoriana, dando maior ênfase à educação da população feminina, já que como escritora esta é também uma das principais preocupações de Augusta Webster, a autora em estudo. As considerações que pretendemos aqui

---

<sup>51</sup> G.H. Lewes em *Shirley: A Tale*. By Currer Bell, Author of *Jane Eyre*. Smith, Elder, and Co. 1849. *Edinburgh Review, 1850 or Critical Journal*. (1850: 155).

apresentar estão relacionadas com a polémica questão do direito da mulher, em especial a que pertencia à classe média, à educação formal e, conseqüentemente, a uma (im)possibilidade mais alargada de desenvolver habilidades profissionais que lhe permitissem ter acesso ao trabalho remunerado. Pretendemos aludir brevemente a alguns aspectos legais e sociais que contribuíram para que as mulheres pudessem ver garantido o seu direito à literacia, ao desenvolvimento do seu lado intelectual e, desta maneira, a poderem deixar no passado o estigma do enclausuramento nos bastidores do lar, passando a representar um papel social mais digno em sociedade.

Em um segundo momento, pretendemos também abordar algumas das principais questões que envolviam as relações entre marido e mulher, a maternidade e os bens materiais adquiridos durante o matrimónio, uma vez que estes foram também os assuntos mais abordados e debatidos durante o período e, de forma mais pertinente no contexto deste trabalho, no âmbito da literatura então produzida (incluindo a obra da própria Webster). É nosso objetivo abordar, de forma sucinta, algumas das perspetivas legais, ideológicas, morais e religiosas mais importantes que regiam as relações matrimoniais da classe média vitoriana, através de breves considerações sobre o divórcio, a guarda dos filhos e o direito ou não da mulher ao património. É ainda nosso propósito fazer algumas considerações sobre a (re)construção do perfil feminino ocasionada através das reformas encetadas e da progressiva implementação de novas leis que tinham como objetivo dotar a população feminina de direitos e assegurar-lhes um tratamento mais justo nas relações matrimoniais e patrimoniais.

### **1.2.1 O sistema educacional da Inglaterra vitoriana e suas reformas transformadoras**

Entre as reivindicações e transformações sociais e políticas ocorridas ao longo das primeiras décadas do século XIX em Inglaterra, a que almejava o desenvolvimento do país através da educação foi uma das que mais foi defendida por alguns de seus escritores e intelectuais, os quais julgavam ser o conhecimento científico formal algo capaz de possibilitar ao cidadão, independentemente do género, uma oportunidade de ascensão social e cultural. Entre estes eruditos, destacamos o trabalho de John Stuart Mill e de Matthew Arnold, os quais, segundo salienta Maria Teresa Malafaia:

[...] viam a Educação dotada de um grande poder transformador capaz de anular os preconceitos e interesses de classe, encorajar os deveres de cidadania, a participação política e o sentimento de pertencer à comunidade. (1990: 378).<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Maria Teresa Malafaia em «Nótulas a Propósito da Educação no Vitorianismo».

Estes autores acreditavam que a educação seria um poderoso recurso contra os males da ignorância e um agente de reformas coletivas, reduzindo os perigos de conflitos sociais, além de defenderem a urgente implantação pelo Estado de um sistema nacional de educação.

Malafaia considera ainda que: “A atitude perante a Educação começava a ser perspectivada de um modo mais aberto, que contemplava não só a instrução, mas também o desenvolvimento de todas as capacidades”. (1990: 378). Surgia assim, na população inglesa, a necessidade de qualificação educacional; e esta era acompanhada pela convicção de que as melhorias realizadas nas práticas profissionais iriam contribuir para o progresso e as mudanças necessárias numa sociedade afetada pelo avanço tecnológico originado pela Revolução Industrial, nomeadamente o impacto da troca do trabalho doméstico pelo fabril.

Como é sabido, o desenvolvimento trazido pela Revolução Industrial transformou de modo produtivo a vida da sociedade inglesa e promoveu a Grã-Bretanha a elevados níveis de crescimento económico e de desenvolvimento global. No entanto, este novo contexto criou também situações extremas de privação económica e de injustiça social, entre as quais a restrição de certos benefícios, nomeadamente o alargamento da escolarização a um número maior de cidadãos. Esta situação negativa vivenciada até meados do século, permitia uma grande desigualdade: uma parcela mínima de crianças de classe social mais elevada tinha o privilégio de poder frequentar a escola, mesmo por período curto, enquanto uma maioria pobre não tinha acesso a nenhum tipo de instrução fornecida pelo poder público.<sup>53</sup> Este restrito panorama prejudicava o país e o colocava entre os estratos mais baixos da Europa ao nível da escolaridade da Europa, segundo Malafaia.

Sustentada num modesto sistema ou infraestrutura e considerada por muitos dos seus intelectuais como ineficiente, a qualidade da educação em Inglaterra, antes e durante parte do período vitoriano, foi ainda agravada por certos valores e crenças que inibiam possíveis melhorias nesta área, nomeadamente alguns conceitos religiosos e domésticos impostos à maioria da sua população. Por exemplo, o facto de uma significativa parcela das crianças e jovens da Grã-Bretanha disporem unicamente de um método educacional elementar, o qual era fornecido pela Igreja ou lecionado na esfera privada do lar, muitas das vezes de maneira informal e descontinuada. Sobre este cenário, Malafaia comenta:

Em Inglaterra, o problema da Educação foi, desde sempre, e mais explicitamente a partir do século XIX, uma questão de partilha de poder, isto é, um espaço de conciliação entre ordem

---

<sup>53</sup> “De facto, até cerca de 1860/70, o Estado responsabilizou-se por um número restrito de escolas, pertencendo muitas das restantes à Igreja de Inglaterra e a Dissidentes. Na realidade só um quarto da população em idade escolar frequentava a escola e, na maioria dos casos, durante um período muito curto: eram, contudo, crianças privilegiadas, se as compararmos com as outras, mais pobres, que não tinham contacto algum com a instrução.” (*Ibid.*, p.374).

e liberdade, entre poder local e poder central, entre o Estado e as organizações voluntárias. (1990: 374).

Tal situação era agravada pelas concepções maioritariamente individualistas da época no tocante à formação do indivíduo, pelas rivalidades religiosas entre seitas e pelo deficitário papel do Estado na resolução das questões socioeconômicas.

Foi em virtude destas falhas e conflitos, e principalmente da tímida participação do poder público na questão educacional de seus cidadãos, que somente através dos *Elementary Education Acts* de 1870, 1876 e 1891, o governo Inglês teve meios de assumir uma atuação legislativa mais ampla sobre o assunto, anteriormente controlado pela família e pela Igreja, os principais agentes socializadores. Com a implementação desta nova legislação foi possível avançar socialmente e cientificamente até o final do século em questão, tornando o acesso à educação possível a todas as crianças. Malafaia destaca os principais alcances e benefícios desta legislação mais evoluída que foi implantada em três fases essenciais:

[...] os últimos trinta anos do século XIX caracterizaram-se pela grande transformação ocorrida no espaço da Educação Básica em Inglaterra, concretizada, num primeiro momento, pelo *Elementary Education Acts* de 1870 de W. E. Foster. Neste documento, afirmava-se, explicitamente e pela primeira vez, a direta responsabilidade do Estado em providenciar a Educação para todos os cidadãos. Tornava-se, assim, possível o acesso à Educação por parte de todas as crianças; conseqüentemente, cessava o antigo monopólio das igrejas e ultrapassava-se a resistência da maioria dos grandes industriais. (1990: 376).

Desta maneira, constatamos que a partir de 1870, num espaço de trinta anos, foi possível à Inglaterra implementar e aperfeiçoar um sistema educacional que fosse menos condicionado para as suas crianças, buscando diminuir graves lacunas sociais.

Com estes três decretos-lei, o Poder Público assumia a responsabilidade pela instrução básica em um primeiro momento para, depois, em 1876, torná-la obrigatória para todas as crianças com idade entre os cinco e os dez anos e, finalmente, através do último *Elementary Educational Act*, no ano de 1891, torná-la gratuita. Esta demorada (r)evolução educacional deu os primeiros passos a partir de 1833, com a implementação do *Factory Act* pelo governo inglês, conforme assinala Marjie Bloy. Segundo Bloy, acompanhando a Lei Fabril que regulava a carga laboral de crianças e mulheres nas fábricas, havia o *First Education Grant* que: “Although not a piece of legislation, the grant of £20,000 for the provisions of schools was the first time that the government had involved itself in education in any way”. (2006: *online*).<sup>54</sup> Através destes dispositivos legais, foi possível à Inglaterra dar os primeiros passos à frente na evolução social de seus trabalhadores.

---

<sup>54</sup> Marjie Bloy em “Victorian Legislation. A Timeline”. *Victorian Web*. <http://www.victorianweb.org/history/legistl.html>.

### 1.2.2 Questões de educação e empregabilidade das mulheres jovens e adultas

O sistema educativo da Inglaterra do século XIX possuía uma estratificação social muito acentuada, a qual exercia um maior impacto sobre a população feminina. A estrutura dominante diferenciava, assim, o direito à educação ao adotar práticas distintas consoante o género e a classe social das pessoas. Tal cenário coletivo é analisado por Jane McDermid no seu capítulo sobre 'Women and Education', na obra *Women's History: Britain, 1850 – 1945*, em que ela descreve a escolaridade recebida distintivamente pelas mulheres jovens e adultas da classe média e pelas meninas da classe trabalhadora:

All women were expected to conform to the ideology of domesticity, which disapproved of working women and which located feminine virtue in a domestic and familiar setting. Domesticity, however, differed according to class, which had implications to female education. Middle-class women were ladies for whom waged work was demeaning, indeed a slur in middle-class manhood. Middle-class girls' education, therefore, had to correspond to their status; it should inculcate the domestic ideal and it should also polish the young lady through training in the social graces, which would render her competitive on the marriage market. (Citada em Purvis, 1995: 107).<sup>55</sup>

Através desta observação de McDermid, compreendemos que as instituições preparavam as jovens das classes mais favorecidas para serem mais competitivas no 'mercado do matrimónio', visto que o processo educativo das mulheres tinha como objetivo principal acentuar e desenvolver uma ideologia doméstica.

A formação recebida pela mulher vitoriana não deveria nem ameaçar a masculinidade de seu marido, nem muito menos afastá-la do seu estatuto familiar. Este cenário de limitações numa época classificada por Janet Howarth como "era of class-specific education" (2000: 183), aos poucos começava a sofrer alterações através de algumas iniciativas, mesmo que isoladas e tendo como alvo diferentes classes sociais em diferentes momentos, mas com efeito impactante para as reformas mais profundas que estavam para vir. Segundo Janet Howarth em "Gender, domesticity, and sexual politics",

Cambridge took the lead in opening its school examinations to girls in 1863 but the real breakthrough came with the Schools Inquiry Commission of 1864-67. Appointed to survey middle-class education, it was persuaded to include girl's schools within its remit and became the first royal commission to take evidence in person from women witnesses. Its survey of inadequacies of provision for girls' education made the case for mobilizing resources for reform. (2000: 182-183).

---

<sup>55</sup> Em June Purvis (ed.), *Women's History: Britain, 1850-1945. An Introduction*.

De um modo geral, a maioria das meninas via o seu direito à escolaridade formal cerceado, para que não tivessem ambições ou não criassem expectativas de ascensão profissional e de um emprego qualificado, algo que as afastaria das ocupações domésticas. Como volta a afirmar McDermid; “At least until the First World War the majority of girls in Britain received a crucial part of their education in the home.” (1995: 107). Sobretudo devido a maiores condicionalismos econômicos e sociais, esta diferenciação também recaía sobre as jovens da classe trabalhadora, como pode ler-se:

For working-class girls, however, who were expected to serve their betters, educational opportunity in the nineteenth century meant at most elementary schooling, and then only for a minority. The majority attended dame schools (small, private schools run by working-class women in their own homes), Sunday schools (often a combination of the two), and charity schools. The interaction of class and gender was seen at its starkest in the education of working-class girls. Besides the basic curriculum of reading, writing and arithmetic which they shared with boys and whose content reinforced gender divisions, working-class girls were taught domestic skills, specially sewing. (1995: 107-108).

Segundo McDermid, o currículo escolar oferecido às jovens de classe mais baixa era combinado com o ensino de tarefas domésticas que as preparavam para o trabalho subalterno, fortalecendo ainda mais a divisão de gênero e classe. Esta autora continua: “There was no need for a grammar school or university education whose function was to prepare middle class boys for service to Church or state.” (1995: 107). Desta maneira, McDermid chama a atenção para a distinção nítida que era feita entre as crianças das diferentes classes e gêneros. Ela evidencia também que as meninas da classe média recebiam sobretudo uma educação para o casamento e as da classe trabalhadora para a serventia a outrém.

Quando as representantes destas duas classes sociais porventura tinham alguma ocupação fora de suas moradias, esta era quase sempre como amas, governantas, modistas ou costureiras, ou ainda como operárias nas fábricas.<sup>56</sup> No caso das governantas, estas deveriam possuir múltiplas habilidades, porque, como podemos constatar através das palavras de M. Jeanne Peterson, no seu capítulo sobre ‘The Victorian Governess’, elas atuavam em situações diversas junto às famílias contratantes:

In mid-nineteenth century usage, the term “governess” could refer to a woman who taught in a school, a woman who lived at home and travelled to her employer’s house to teach (called a “daily governess”), or a woman who lived in her employer’s home and who taught the children and served as a companion to them. (Citada em Vicinus, 1972: 4).<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> As irmãs Brontë e Elizabeth Gaskell introduzem personagens com estas responsabilidades laborais e, em alguns casos, por se oporem à excessiva idealização da mulher, eram marginalizadas. Como exemplo, podemos citar as obras *Jane Eyre* (1847), de Charlotte, *Agnes Grey* (1847), de Anne, e ainda *Mary Barton* (1848) e *Ruth* (1853), de Gaskell.

<sup>57</sup> Martha Vicinus (ed), em *Suffer and be Still. Women in the Victorian Age*. (1972: 4).

Deste modo, Peterson nos dá a entender que as mulheres que trabalhavam como governantas acabavam por ter uma relação pessoal e profissional mais próxima com as famílias que utilizavam os seus serviços, contribuindo em muitos casos para perpetuar os valores mais tradicionais.

As considerações acima demonstram que tradicionalmente, e até 1870, o sistema educacional inglês não beneficiava as mulheres com um futuro promissor, pois normalmente era para elas idealizado um lugar mais discreto em casa ou então um emprego inferiorizado, quer isso se verificasse antes ou após o casamento. É o que corrobora outra historiadora, Paula Bartley na obra *The Changing Role of Women 1815-1914*: “The majority of girls did not attend day schools because parents preferred to keep their daughters at home to help household duties or else to send them out to work.” (1996: 29). Com esta afirmação, Bartley demonstra a evidente discriminação da população atingida, nomeadamente a feminina, impedida de conquistar um papel digno em sociedade.

Bartley também chama a atenção para a informalidade maior que existia quando se tratava da educação de meninas da classe trabalhadora, cuja formação era proporcionada por meios de fundos de caridade, através de instituições privadas ou religiosas, conforme análise a seguir: “It was an informal system which relied upon charitable donations, state finance or private fees.” (1996: 29). Segundo ela, esta situação passou por mudanças positivas com o aparecimento das *Board Schools*, implantadas a partir do *Elementary Education Act de 1870*, que tornaram o ensino mais inclusivo para esta classe desprivilegiada. Em uma análise mais detalhada, Bartley constata o elo que existia no início do período entre o empresariado e estas Instituições que, para ela, funcionavam como formadoras de mão de obra barata, suscitando os valores da classe média: “Education, it was believed, furnished the means to civilize the working class by cultivating middle-class values at school and educating children for future employment.” (1996: 31). Vemos, assim, que a educação diferenciada que era dada às crianças ajudava o sistema a manter as diferenças sociais.

Ao longo desta sua obra, Bartley analisa os debates que moldaram e aperfeiçoaram o sistema educacional inglês, chamando a nossa atenção para um facto que nos interessa expor neste subcapítulo: a formação educativa recebida pelas jovens inglesas, independentemente de sua classe social, era de nível e qualidade inferiores à dos rapazes; referimo-nos, nomeadamente, às circunstâncias improvisadas em casa, tendo como tutores algum familiar e sem a diretriz de um currículo que fosse adequado para o mercado do trabalho, já que o almejado destino de todas era o casamento e a procriação. Bartley afirma ainda que: “Education was on an *ad hoc* basis and depended on who was available to teach. Girls from wealthy families enjoyed a more systematic approach as

tutors and governesses were engaged to teach a range of subjects and other accomplishments.” (1996: 35-36).

Toda essa distinção conduzia as mulheres das classes média e alta a uma inatividade forçada ou, quando muito, à única possibilidade de aspirarem a trabalhos como modistas, costureiras, governantas ou secretárias. Restavam, para as de classe baixa, as longas, árduas e insalubres horas nas fábricas, nos campos e em serviços domésticos onde elas auferiam baixíssimos salários. Bartley faz a seguinte análise:

[...] far from liberating women, industrialisation increased exploitation and led to longer hours, lower wages and a more rigid sexual division of labour, all of which consolidated women’s economically inferior position. New technology was not thought to provide women with greater job opportunities as they were not employed in the high prestige trades of heavy engineering, transport, the scientific trades and shipbuilding, which were categorised as men’s work. On the contrary, women were concentrated in the textile trades and the domestic service industry at wages far below men’s. (1996: 36).

Esse cenário descrito por Bartley marcou as três primeiras décadas da era vitoriana, originando muitas questões sobre a condição social, a formação intelectual e a aspiração profissional femininas, questões essas que foram também levantadas e discutidas nos romances e em outros textos literários da época.

Por exemplo, Tennyson, Browning e Webster introduziram em obras como *The Princess* (1847), *Aurora Leigh* (1857), e “A Castaway” (1870), respetivamente, mulheres aclamadas ou marginalizadas e suas respectivas discussões sobre certos valores e vocações femininos. Através de dois poemas e de um romance em verso, estes vitorianos personificaram as suas heroínas em trajetórias feitas de divergências e conquistas femininas. Com as suas obras ajudaram, de facto, a mudar o cenário de insignificância educacional e intelectual, alterado a partir de 1848 com a criação da *Queen’s College*, em Londres e, finalmente, ao fim da era em questão, com as mulheres conquistando graus superiores em diversas instituições educacionais do país; tal como tinha sido antecipado por Tennyson, através da personagem *Ida*.

Em Inglaterra, como já vimos, o período compreendido entre *Early* e *Mid Victorian* é caracterizado pela excessiva resistência à educação e à formação profissional para a mulher. Esta situação sugere que, sem uma preparação adequada para uma eventual vida profissional, a mulher era a parte excluída do mundo público das relações comerciais e se via recolhida a esfera privada do lar. Se esta estratificação social era fundada e fortalecida na doutrina da diferença dos sexos, houve também significativos esforços de mentes progressistas, já mencionadas anteriormente, que viam na

educação básica e superior os meios concretos de progresso e desenvolvimento social para todos os cidadãos.

Segundo nos faz entender Jacqueline Banerjee no texto “The University of London and Women Students”, disponível na *Victorianweb*:

The University has a very good record here. Women students could attend classes at Birbeck from 1830. And in 1832 two brave souls signed up for some lectures on electricity at London University – as University College was then know (Harte, The Admission of Women 5). The date from which women were really welcomed at University College is sometimes given as 1848 (e.g. Ackroyd 512), but their presence is not actually recorded until over a hundred schoolmistresses and the like attended lectures on animal physiology in 1861-2. (2007: acedido *online*).<sup>58</sup>

Banerjee nos apresenta um breve resumo da trajetória de aceitação das mulheres por esta reconhecida Instituição de Ensino Superior da Inglaterra. Mas, como ela descreve abaixo mais detalhadamente, este cenário foi sendo modificado para melhor ao longo da era vitoriana:

The true breakthrough here came in the later '60s through the efforts of Henry Morley, a lecturer in English who came over from King's in 1865, because his Unitarian beliefs prevented him from becoming a Professor at that still strongly Anglican establishment. Morley conducted a concerted campaign to get women admitted to his new place of work on a regular basis. He was the right man at the right time, for this was a period when the tide was obviously turning. The Slade School of Fine Art opened in 1871 with both men and women attending most of the classes; and the London School of Medicine for women was set up in 1874. To trace the process at University College briefly: a decision to offer “Tuesday Evening Lectures” in the College “adapted to a general audience, including ladies” (Harte, The Admission of Women 8) was followed by the gradual integration of a “ladies Educational Association” with regular college classes, and mixed classes were at last established in October 1878. (2007: acedido *online*).

Segundo Banerjee, foram grandes as conquistas em termos de abertura de novas Faculdades dentro da *University of London*, as quais contribuíram para o desenvolvimento académico das mulheres, principalmente na área das Artes. Entre as que são citadas pela autora, destaca-se a *Queen's College*, fundada em 1846 com o intuito de preparar as mulheres para trabalharem como preceptoras. Outra faculdade, *The Anglican Queen's College* passou a receber jovens inglesas a partir dos 12 anos de idade, tornando-se uma das melhores instituições públicas para meninas. Banerjee conclui a sua análise dizendo:

At last, in 1878, not only could women students take their places alongside men at University College but the battle for women's right within the university as a whole was finally won: its examinations were opened to women. However long the process may seem, the University of London was still the first in the country to grant degrees to women. (2007: acedido *online*).<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Para um melhor conhecimento sobre o assunto, ver: <http://www.victorianweb.org/history/education/ulondon/3.html>.

<sup>59</sup> <http://www.victorianweb.org/history/education/ulondon/3.html>.

Estas ousadas pretensões, de uma maneira geral, procuravam meios de alterar a preponderante exclusão da mulher do mercado de trabalho, da vida política e principalmente da educação formal. Em Inglaterra, os anseios sociais e políticos voltados para a necessidade de uma urgente implementação do acesso das mulheres a uma escolarização nas instituições de ensino formais foi defendido tanto no período vitoriano como em momentos anteriores.

John Stuart Mill defendia que um cidadão, independentemente de seu gênero, que tivesse um pleno acesso a uma educação formal, teria condições de adquirir um pensamento crítico e agiria de acordo com o seu raciocínio.<sup>60</sup> Por outro lado, Simon Morgan divulga o seguinte pensamento sobre a autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792): “[...] Wollstonecraft’s emphasis remained on the family as the environment in which good citizens were formed, although she did advocate a radical restructuring of power relations within the household”. (2007: 38). Morgan interpreta as palavras de Wollstonecraft como um incentivo à construção de uma *New Woman*, sem, contudo, retirar da mesma o significativo papel de boa filha, boa esposa, boa mãe e principalmente, o de *respectable lady*. De acordo com Macedo & Amaral em *Dicionário da Crítica Feminista, Mary Wollstonecraft*:

[...] defende um projeto de ética republicana inclusiva das mulheres, demonstrando, por um lado, que a condição das mulheres resulta das normas que regem o seu comportamento e posicionamento na sociedade, não tendo nada a ver com leis da <<natureza>> e, por outro lado, que a sua exclusão constitui uma permanente ameaça ao novo sistema de valores que se pretende implantar. (2005: 38).

Ambos os autores ingleses defendiam em suas respectivas épocas que, para que houvesse um produtivo acesso da mulher à esfera pública, direito este que é dado integralmente ao homem, a mesma deveria estar culturalmente e formalmente educada. Tal condição levaria a uma maior democratização social entre os gêneros masculino e feminino e tornaria mais tênue a diferença abissal de tratamento entre ambos por parte da sociedade inglesa.<sup>61</sup> De acordo com Laura Schwartz, no artigo ‘Feminist Thinking on Education in Victorian England’: “Education became a central campaigning issue for the *English Woman’s Journal* (1858-1864), one of the first periodicals to campaign on a cross section of women’s rights, including suffrage and the legal position of married women.” (2011: 670, citada em *Oxford Review of Education*).

É importante assinalar que estas iniciativas foram determinantes e contribuíram para promover a ideia de que uma educação voltada para a formação profissional iria proporcionar às mulheres meios

---

<sup>60</sup> Segundo Furtado, Filipe; Maria T. Malafaia em *O Pensamento Vitoriano. Uma Antologia de Textos*, Stuart Mill foi também motivado por Harriet Taylor (1807-1858), escritora e ativista, com quem se casaria em 1851. “Empenhada na luta pela igualdade de direitos, contestou o sistema jurídico inglês face à mulher e, nesse âmbito, influenciou John Stuart Mill”. Harriet Taylor lutou pelo direito à educação, ao trabalho e, finalmente, pelo direito ao voto como reconhecimento da existência legal da mulher. (1992: 91).

<sup>61</sup> Na página <http://www.victorianweb.org/history/wmhisttl.html> existe um cronograma muito útil sobre ‘Legislação, Eventos e Publicações’ que foram decisivos para as melhorias sociais e profissionais das mulheres em Inglaterra.

financeiros para a sua própria subsistência, alento para reivindicar direitos e, principalmente, uma maior liberdade social. Ainda segundo Laura Schwartz: “Post-1850 activists such as Elizabeth Wolstenholme (1833-1918) and Josephine Butler (1828-1906) drew on an older feminist tradition that directly equated freedom with the acquisition of knowledge.” (2011: 670).<sup>62</sup> Schwartz mais adiante complementa, citando Josephine Butler:

Calls to improve standards in girls' schools and to set up women's higher education establishments thus came to be closely bound up with broader feminist concerns. Because as Butler put it, 'The desire for education which is widely felt by English women ... springs ... from the conviction that for many women to get knowledge is the only way to get bread', calls for education led on especially to the wider question of women's right to work. (1868, *apud* Schwartz, 2011: 670).

Para estas reformistas urgia a necessidade de abertura de instituições de ensino superior com qualidade. Através delas haveria finalmente a oportunidade para o alcance das transformações sociais que procuravam conceder às mulheres, além de meios educacionais formais que as fizessem atingir maior qualificação profissional, formas de incentivo através de tentativas de mudanças que iriam beneficiar o trabalho feminino. A instrução educacional almejada pelas novas correntes de emancipação feminina era por um ensino de cunho libertador, proveniente de uma adequada formação acadêmica.

As reformas ocorridas no sistema educacional Inglês foram relevantes, principalmente para a população feminina, contribuindo para que surgissem outras oportunidades de sobrevivência que não as unicamente associadas ao casamento ou à dependência patriarcal. Estes eram modelos sociais ainda predominantes no período vitoriano e que moldavam a mulher de classe média apenas para a esfera privada e para as ações sociais de benevolência.

Ao contrário do que aconteceu até meados do período vitoriano, as décadas finais do século proporcionaram avanços importantes para a educação feminina, nomeadamente a admissão de mulheres pelas Universidades de Londres e Manchester. Num contexto histórico mais tardio, mais precisamente no século XX, foi concedida autorização para a frequência de mulheres nas Universidades de Oxford e Cambridge. Sobre essa questão, temos as palavras de Laura Schwartz: “Resistance to women's higher education was especially strong at Oxford and Cambridge, where women were not admitted to read for degrees until 1920 and 1947 respectively.” (2011: 672).

---

<sup>62</sup>Elizabeth Wolstenholme atuou em variadas campanhas em favor dos direitos da mulher, incluindo os da educação sexual e do sufrágio. Era também membro do *The North of England Council for the Higher Education of Women* (NECHEW).

Através da vasta produção teórica sobre o tema, constatamos que, devido à exaltação de uma conduta virtuosa e recatada, a mulher vitoriana tinha como principal objetivo realizar a tarefa de zelar pela manutenção do ambiente doméstico, para a qual era cuidadosamente endoutrinada e preparada. Por um outro lado, o final do século XVIII e o início do século XIX deparam-se com um intenso debate sobre a educação feminina, que pelas suas acentuadas lacunas e pouca eficiência, fortalecia a inferioridade da parte feminina em relação à masculina ao admitir conceitos diferenciados decorrentes de sua aplicabilidade na vida futura de homens e mulheres.

Concluimos que, com o objetivo de mudar o conceito de subordinação da mulher na sociedade, surge a necessidade de desenvolver uma consciência de rompimento com as ideologias de submissão da parte feminina, estimulando uma nova mentalidade social sobre as necessidades educacionais das mulheres.

### **1.2.3 Questões de casamento, maternidade e propriedade**

O enquadramento das mulheres na esfera estritamente doméstica, aliado a um posicionamento social inferior, e sob o domínio masculino nas relações familiares e matrimoniais, nem sempre existiu na Inglaterra. Ao que parece, durante o período Anglo – Saxão,<sup>63</sup> as mulheres possuíam direitos muito semelhantes aos dos homens. Contudo, foi ainda durante o regime feudal que começaram a surgir mudanças significativas nas relações entre os dois géneros. Estas iriam invalidar a maioria dos benefícios e direitos já adquiridos pelas mulheres, eliminando a autoridade e participação delas nas questões relacionadas com o matrimónio, a maternidade e o direito aos bens. Jean Perkin faz a seguinte análise sobre esta questão:

In Anglo-Saxon England women had rights to property, to share in the control of domestic affairs and of children and even in the last resort to divorce or legal separation, departing with the children and half the marital goods (Stenton, 1957, ch.1). \* It was the full imposition of feudalism by the Normans, based on military service by male barons and knights, which destroyed the legal rights of women. (1989: 01).

Através destas palavras, podemos constatar que, por um longo período na história da Inglaterra, a população feminina teve pleno direito a liberdade e a uma mais justa relação entre os géneros, nomeadamente poder de decisão sobre o seu estado civil e autonomia na gestão dos seus bens e da guarda dos filhos.

---

<sup>63</sup> Período da história da Inglaterra que vai do fim da Britânia romana e o estabelecimento dos reinos anglo-saxões, no século V, até a conquista normanda da Inglaterra, em 1066.

Conforme o que foi analisado por Perkin, ao longo dos séculos seguintes, estas garantias anteriormente adquiridas foram sendo invalidadas tanto pela lei quanto pela sociedade, já que ambas davam agora suporte à autoridade masculina, fazendo surgir a opressão e as limitações ao gênero feminino: “Down to the eighteenth century and beyond women were subjected to the domination of the unfair sex. The law undoubtedly regarded almost every woman as under tutelage to some man, usually father or husband.” (1989: 01). Foi, então, aproximadamente desde o século XI até ao século XVIII que a mulher foi ficando mais dependente do homem, fosse ele seu pai ou seu futuro marido, e os seus atos foram ficando mais subordinados às regras patriarcais específicas de classe e cultura.

O livre-arbítrio das mulheres, a sua liberdade, o controlo sobre o seu património e demais direitos importantes no casamento e na maternidade foram gradualmente sendo perdidos e foram praticamente anulados entre os séculos XVIII e XIX, quando o perfil e a personalidade da mulher casada foram reduzidos a uma situação social de total subjugação ao homem, conforme analisa Jennifer Phegley em *Courtship and Marriage in Victorian England*:

At the beginning of the century, married women were considered femmes’ covert, completely “covered” or represented under the law by their husbands. English common law related to marriage was based on the concept that once married, women were under the legal protection and political representation of their husbands and therefore had no independent legal existence. (2012: 17).

Vemos que, para as mulheres inglesas, o casamento trazia implicações legalmente instituídas que as deixavam totalmente à margem de qualquer direito, emancipação e controlo das suas vidas, já que após se unirem a um homem deixavam de ter vida própria.

De acordo com Paula Bartley, a mulher perdia o seu estatuto jurídico ao casar-se: “In 1815 the law stipulated that husband and wife were one, and the ‘one’ was the husband. Considered the chattels or possession of their husbands, women suffered from a chain of legislative inequality.” (1996: 11). Desta forma, constatamos que no início do século XIX, a lei oprimia e anulava a mulher, fazendo do seu marido o seu senhor e dono. Com uma existência totalmente agregada à de um homem, a mulher passava a ser sua ‘legítima propriedade’.

A importância dada ao casamento com um homem em condição financeira estável e a respetiva situação de vinculação e dependência da mulher em relação à parte masculina prolongou-se por vários anos em Inglaterra, culminando durante o período vitoriano. As barreiras contra a independência e a autonomia social e financeira da mulher eram incentivadas tanto pelo Estado quanto por uma grande maioria da sociedade. Por outro lado, a instituição do casamento tornou-se muito popular na Inglaterra oitocentista devido às seguintes razões, segundo Bartley: “Marriage was

perceived to be the natural order of events: it made sexual relationships permissible, ensured the legitimacy of children and provided a framework of support for the family.” (1996: 8).<sup>64</sup> Em muitos casos, o casamento estava longe de ser um motivo de amadurecimento para o casal e uma plena realização pessoal para as mulheres, acabando por se tornar para elas uma passagem para uma vida de maior controlo masculino e de acrescido confinamento doméstico.

A legislação em vigor e os setores mais conservadores da sociedade e da opinião pública britânicas refutavam a competência da mulher de ter raciocínio e vontade próprios, tolhendo-a de ter autonomia e obter uma educação e trabalho formais. Estas instituições faziam um juízo de valor condescendente da mulher e a posicionavam de maneira totalmente dependente do marido no casamento; tal dependência sobressai da publicação *Marriage, a woman's profession*.

We say that the greatest of social and political duties is to encourage marriage. The interest of a State is to get as many of its citizen married as possible. [...]. It is not the interest of States and it is not therefore true social policy, to encourage the existence, as a rule, of women who are other than entirely dependent on man as well for subsistence as for protection and love. (*Saturday Review*, 12 November 1859, citada em Hollis, 1979: 10).<sup>65</sup>

A mulher de perfil dependente tinha a plena aprovação e apoio da rainha Vitória, que associava o êxito de seu reinado ao equilíbrio entre as esferas públicas e privadas, nomeadamente à moralidade que emanava da corte e à harmonia que habitava na vida doméstica dos ingleses.

No contexto matrimonial vitoriano, a complexa e extensa legislação da época validava tanto o poder quanto a autoridade do marido, acentuando mais ainda a desigualdade entre homens e mulheres nas relações matrimoniais. A lei dava ao homem uma total autonomia de decisão e ação sobre a mulher e a família nas variadas situações que faziam parte da rotina de um casal, desde a escolha do local onde iriam morar após o casamento até à própria possibilidade de administrar uma punição física. Sobre esta permissível violência doméstica sobre a mulher, Cristina Cavaco salienta:

Em caso de violência doméstica, generalizada na altura, se a ocorrência fosse levada a tribunal, poderia acontecer o juiz decidir em favor do marido, legitimando a decisão de manter a mulher em cárcere privado e espancá-la com moderação - como aconteceu num caso evocado como paradigmático da parcialidade de decisão judicial. (2010: 33, minha ênfase).

Estas disparidades entre os géneros têm sido analisadas por vários historiadores da era vitoriana a quem temos feito referência ao longo desta investigação, nomeadamente Bartley quando ela faz alusão às duas importantes leis, nomeadamente a *Common Law* e a *Equity Law*. Estas leis

---

<sup>64</sup> Segundo Bartley, “Until 1837, when Roman Catholics and Nonconformists were given licenses to celebrate marriage, couples, apart from Quakers and Jews, had to get married in an Anglican church to make sure that their children were considered legitimate.” (1996: 11).

<sup>65</sup> Patricia Hollis (ed.), *Women in Public, 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*. (1979: 10).

estipulavam regras para os casamentos. A primeira delas regia o matrimônio das classes trabalhadoras e a segunda tratava dos acordos pré-nupciais das classes mais privilegiadas.<sup>66</sup> Quando ocorria a interrupção do matrimônio, fosse isso causado por falecimento do marido, pelo divórcio ou anulação do casamento, existia o fator agravante da parte feminina ficar à mercê de sérias dificuldades, dadas as circunstâncias económicas e sociais das mulheres Inglesas, cuja maioria encontrava determinados impedimentos, já citados anteriormente, os quais inviabilizavam sua autonomia financeira.

As situações degradantes sofridas por muitas mulheres vitorianas foram muito bem retratadas nos romances *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), de Anne Brontë e *Hard Times* (1854), de Charles Dickens. Na primeira obra, a mais nova das irmãs Brontë narra, entre situações de maus tratos e violência doméstica contra a mulher, as dificuldades encontradas por uma viúva para manter suas propriedades e a guarda do filho. Em *Hard Times*, Dickens trata, entre outros temas, do rigor dos deveres domésticos e maternos, da perda das expectativas femininas em benefício da parte masculina, do preconceito social sofrido e tantas outras dificuldades que as pessoas, ansiosas pela separação conjugal, tinham que enfrentar, nomeadamente os altos custos de um divórcio. De acordo com Bartley:

Before the Divorce Act of 1857 divorce was extremely rare and only possible for wealthy men. If a couple wished to divorce, they had to secure a Private Act of Parliament which was an expensive (estimated at £475 in the first half of the century) and extremely time consuming ordeal because it involved three different lawsuits. (1996: 14-15).

Obter a separação conjugal além de ser oneroso para o marido e praticamente impossível para a mulher que não tivesse meios financeiros e apoio familiar para o fazer, era uma situação controlada não somente pelo poder judicial, mas também pela Igreja, instituições onde ambos, marido e mulher, tinham que provar os motivos que causaram a necessidade da separação.

Na mesma época em que ocorreu o lançamento de *Hard Times*, um Projeto de Lei sobre o divórcio estava sendo considerado pelo Parlamento Inglês e este, conseqüentemente, veio a regulamentar as separações entre os casais, promulgando o *Matrimonial Causes Act* em 1857. Esta nova lei não servia necessariamente para facilitar ou reduzir os custos de uma separação, mas foi ainda assim considerada uma referência na aquisição de mais direitos para a população inglesa do século XIX.

A situação desprotegida da mulher foi legitimamente alterada em 1857 com a regulamentação desta nova lei, mas ainda assim tal conquista não era bem vista pela sociedade inglesa oitocentista. *Através do Matrimonial Causes Act*, o divórcio passa a ser regido por tribunais criados para este fim e a

---

<sup>66</sup>Para um melhor entendimento sobre *Common Law* e também sobre *Equity Law*, ver o capítulo 'Marriage and Property Laws', na obra *The Changing Role of Women 1815-1914*, de Paula Bartley.

separação é então concedida ao casal, porém ainda de forma muito restrita. De acordo com Marjie Bloy, o divórcio ocorria apenas nas seguintes condições:

By this Act, divorce courts were established. Women were given only limited access to divorce, which could be obtained only on a specific cause other than adultery. Right of access to children after divorce was extended and women were able to repossess their property after a legal separation or after a protection order given consequent upon the husband's desertion. (2007: acedido *online*).<sup>67</sup>

Mesmo que de forma limitada, ainda assim esta lei trouxe benefícios e avanços para as mulheres casadas. Foi a partir desta nova legislação que as mães passaram a ter direitos mais amplos, que abrangiam a guarda dos filhos, e a manutenção dos seus rendimentos e seus bens. Passaram também a poder requerer o divórcio caso houvesse comprovação de adultério agravado com violência doméstica ou o abandono do lar por parte do marido.

Em mais uma melhoria conquistada através do enquadramento legal, as trabalhadoras inglesas passaram a ter o direito de reter os seus vencimentos até 200 libras, de acordo com o *Married Women's Property Act* de 1870. Numa outra versão desta mesma lei, em 1882, seriam atribuídos mais direitos, nomeadamente a garantia concedida à mulher de conservar e administrar o seu património após o matrimónio.

A década de oitenta também contemplou medidas que visavam resguardar a população feminina nas questões do domínio sobre a sua sexualidade e na redução da aplicação de penalidades nos casos de separação e guarda dos filhos.<sup>68</sup> A atividade sexual no período vitoriano, principalmente a que acontecia fora do casamento, era vista como algo de pecaminoso e amplamente censurado em ambas as esferas. De forma silenciosa, a repressão sexual se intensificava e se agravava mais ainda na vida privada, onde a imagem da mulher sexualmente passiva e com a função de ser apenas uma boa progenitora era fortalecida, devendo ter sua atenção voltada apenas para o marido e os deveres domésticos.

Sem aprofundar muito o tema, apenas para darmos um exemplo do quanto a sexualidade era usufruída com rigoroso pudor, referimos o caso do escritor John Ruskin (1819-1900). Ruskin, tendo contraído matrimónio com Effie Gray, não consumou o seu casamento, o que gerou a anulação do mesmo, dando à sua esposa o direito de contrair outra relação matrimonial. Segundo Phyllis Rose em *Parallel Lives. Five Victorian Marriages*, o escritor alegou receios pelas limitações de liberdade que a procriação traria para a vida dos dois, demonstrou sua intenção de casar apenas pelo singelo motivo

---

<sup>67</sup> Ver Marjie Bloy em, "Victorian Legislation. A Timeline". *Victorian Web*. <http://www.victorianweb.org/history/legistl.html>.

<sup>68</sup> Para mais informações sobre o tema, ver Patricia Hollis (ed.), *Women in Public, 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*, London, George Allen & Unwin, 1981 (1ª ed. 1979).

de ter uma companhia feminina ao seu lado e, principalmente, invocou seus princípios religiosos para não fazer jus ao fundamento do casamento:

When Effie ventured to suggest that the production of children was the purpose of matrimony and that to abstain from having them was unnatural, perhaps sacrilegious, John cited the Church's sanction of chastity and reminded her that the holiest people in the history of Christianity had been chaste. (1984: 59).

Para Effie Gray, por seu turno, a sua função como mulher era precisamente a de ser mãe. O seu objetivo particular de vida era, assim gerar e criar filhos, não pensando nunca em invocar, de forma explícita, o seu próprio direito a uma sexualidade normal ou regular.

A maternidade associada ao casamento assumia no período vitoriano contornos de algo que era obrigatório, porém imaculado, e o sexo na relação matrimonial servia apenas para conceber descendentes. Aquele ou aquela que tivesse um pensamento contrário a esta ideologia, corria o risco de sofrer algum tipo de punição. Segundo consta na página *Timeline of Legislation, Events, and Publications Crucial to the Development of Victorian Feminism*, da *Victorian Web*, John Stuart Mill foi preso em 1823 por distribuir panfletos em favor do controle de natalidade.

A forma como Ruskin concebe ou visualiza qual deveria ser a imagem da mulher casada e a sua correta relação com o lar, fica mais evidente nestas suas palavras, referidas por Kate Millett em "The Debate over Women: Ruskin vs. Mill":

And wherever a true wife comes, this home is always around her. The stars only may be over her head, the glow-worm in the night-cold grass may be the only fire at her foot, but home is wherever she is; and for a noble woman it stretches far around her, better than ceiled with cedar or painted with vermillion, shedding its quiet light far for those who else were homeless. (Ruskin, citado em Vicinus, 1972: 131).<sup>69</sup>

Vemos que Ruskin claramente enobrece o perfil angelical e os ofícios maternos e domésticos da mulher. Por outro lado, há também o pensamento de John Stuart Mill sobre tal questão que, conforme alude Millett, diverge radicalmente do de Ruskin:

Mill sees it differently. The home is the center of a system he defines as 'domestic slavery. Since woman lives under the first as well as the last, or longest, rule of force in the history of tyranny, Mill calmly declares that she is no more than a bondservant within marriage. He then summarizes the history of marriage as based on sale or enforcement; the husband holding the power of life or death over his wife. [...] Most slaves, Mill argues, had greater rights than wives under the law: [...]. (1972:131).

---

<sup>69</sup>Kate Millett em "The Debate over Women: Ruskin vs. Mill", na obra *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age* (1972), de Martha Vicinus.

Para Mill, a relação entre marido e mulher em Inglaterra assemelhava-se em muito à condição de escravatura, constituindo a mulher a imagem de um bem material, tal como um escravo, sob o jugo de seu proprietário.

Para a sociedade vitoriana, o que definia as relações matrimoniais e suas implicações era o estatuto social das partes envolvidas. Da mulher de classe média, média alta ou da nobreza era esperado que se conservasse virgem para o casamento, enquanto que na mulher de classe baixa, a relação sexual antes do matrimónio era considerada normal e tinha mesmo a função de testar a sua boa fertilidade. Walter E. Houghton apresenta-nos a forma como os vitorianos encaravam as relações sexuais: “For the sexual act was associated by many wives only with a duty and by most husbands with a necessary if pleasurable yielding to one’s baser nature: by few, therefore, with an innocent and joyful experience.” (1985: 353). Segundo afirma Houghton, o ato sexual era reprimido e considerado sujo. A mulher deveria ter, perante todos, a seguinte imagem, purificada pelo papel de mãe:

But of all women in the world, the most pure – and the most useful as a sanction for adolescent chastity – was Mother. Every young Victorian heard his father’s voice sounding in his conscience, “Remember your dear, good mother, and never do anything, think anything imagine anything she would be shamed of”. In that way filial love already increased in the Victorian family by the repression of sexual emotions, was exaggerated in the cause of moral censorship and control. (1985: 355).

Como podemos constatar neste discurso, um pai ao tratar sobre questões da sexualidade com os seus filhos do sexo masculino, geralmente o fazia com palavras repressivas e com forte cunho moralista.

Entre os séculos XVIII e XIX, a participação da mulher na sociedade, na família e no matrimónio transforma-se, sofrendo negativas e rígidas mudanças através da legislação vigente, a qual atinge com maior intensidade a parte feminina. Assim, as mulheres se deparam com sérias perdas, incluindo a anulação de suas próprias identidades e uma condição inferior em sociedade, conforme é referido por Phegley nesta outra passagem, ao descrever o estatuto da mulher casada, que deixou de ter identidade própria devido à imposição da lei Inglesa: “William Blackstone’s *Commentaries on the Laws of England (1765-1769)* clearly summarized the doctrine of coverture, stating that husband and wife were treated as one person, and that person was the husband.” (2012: 17, minha ênfase). Constatamos desta maneira, que, nas relações matrimoniais em Inglaterra, não existia um verdadeiro casal, mas unicamente um marido que era ‘usuário’ e ‘proprietário’ de uma mulher.

Outra historiadora, Helene E. Roberts em *Marriage, Redundancy or Sin: The Painter’s View of Women in the First Twenty-Five Years of Victoria’s Reign*, facultá-nos a seguinte descrição sobre a

mulher vitoriana casada, uma imagem de ‘perfect wife’ indissociada do marido e cumprindo um papel de reclusa: “Sentiment’s favorite domain in Victorian times was near the warm cozy hearth of the home where the wife, sweet, passive and long-suffering, waited patiently for the return of her husband.” (1972: 48). Numa visível condição e demonstração de inocência, e também de obediência, a mulher cultiva a sua própria passividade na relação matrimonial.

Através de uma evolução lenta e gradual, que se deu antes mesmo do início da era vitoriana, verificamos que a legislação inglesa, dando seguimento ao processo de reconhecimento dos direitos de igualdade e fraternidade dos cidadãos,<sup>70</sup> passa a introduzir alterações no seu texto, dando os primeiros passos necessários para avançar com importantes reformas parlamentares que iriam beneficiar as mulheres e respetivos filhos nas situações de casamento, separação matrimonial, tutela e direito à propriedade, como é nosso propósito resumir neste subcapítulo.

Foi ainda no início da era vitoriana que começaram a surgir os primeiros indícios de mudanças na legislação que iriam dar impulso a algumas reformas sociais maioritárias, trazendo benefícios às mulheres no tocante aos seus direitos como esposas e mães. Lembramos, assim, que os anseios por uma maior representação e um acesso mais livre para as mulheres à sociedade, à política e à economia inglesas, já vinham sendo debatidos em épocas anteriores, nomeadamente com a publicação da obra *Vindication of the Rights of Woman* (1792) de Wollstonecraft, conforme citamos anteriormente.

Apenas para corroborar a questão da falta de participação feminina na representação parlamentar e o direito ao voto, no início do período vitoriano, tema que iremos aprofundar em outras partes deste nosso trabalho que tem como objetivo principal explorar a vida e obra da poeta e ativista Augusta Webster, vale a pena frisar que as mulheres que detinham propriedades reivindicavam o direito ao voto, tal como já era possível aos homens proprietários de imóveis, conforme nos mostra Jane Rendall em *The citizenship of women and the Reform Act of 1867*: “In August 1832 a petition to the House of Commons from Mary Smith of Stanmore asked for the vote for ‘every unmarried woman having that pecuniary qualification whereby the other sex is entitled to the said franchise.’” (2000: 121). A autora chama atenção para o facto de que, ao contrário dos homens, as mulheres que eram donas de propriedades não tinham o direito ao voto porque isso podia influenciar o processo eleitoral.

No século XIX, em Inglaterra, a instituição do casamento estava passando por relevantes mudanças que eram definitivamente interligadas aos estudos das questões de classe e género, às

---

<sup>70</sup>Fazemos referência ao *Factory Act* (1833), que regulamentava os horários de labor das mulheres e crianças nas fábricas. Esta lei teve outras versões aprovadas em 1847 e 1850, nas quais foram estipuladas mais melhorias nas condições e horário de trabalho das operárias fabris.

relações familiares e à vida privada dos vitorianos. Segundo Paula Bartley, estas transformações decorreram por conta da regulamentação da autoridade e do poder parental, dos interesses pessoais que motivavam as pessoas a contrair matrimónio, da legislação sobre direito legal à propriedade e da implantação da reforma sobre as separações matrimoniais. (1996: 05).

Como temos salientado neste nosso trabalho, o casamento no período vitoriano era visto como uma vantagem financeira, um projeto de vida a ser concluído pela maioria dos cidadãos. Para uma grande parcela da população feminina, era de uma certa maneira vital que tivesse um casamento bem-sucedido no contexto social e económico. Isto ocorria porque as mulheres necessitavam do suporte financeiro do marido para subsistirem já que, conforme referimos anteriormente, havia muitos impedimentos para que a maioria das mulheres adquirisse uma boa educação que lhe permitisse custear a sua própria existência de maneira digna. Desta maneira, o amor, em muitos casos, era vencido pela razão, abrindo espaço para uma relação conjugal que tinha como objetivo primordial o bem-estar económico e um futuro garantido.

De acordo com Bartley, por causa das lacunas do sistema educacional, uma grande parcela da população feminina, independentemente da sua classe social, não possuía as competências e o desempenho técnico suficientes para alcançar uma posição mais qualificada no mercado de trabalho que lhe permitisse ter uma melhor remuneração e ser financeiramente independente:

Marriage was considered to be an important career prospect for women. For the majority, it was an economic necessity because most women in nineteenth-century Britain found it extremely difficult to live on their own. Prevented from gaining a decent education, barred from most professions, often discouraged from working, poorly paid and without a personal income, many women married because it was virtually the only economically viable alternative to destitution-often irrespective of class background. (1996: 08).

Desta maneira, tanto para as mulheres da classe média quanto para as da classe alta, o casamento possuía um valor significativo ao nível da sobrevivência pessoal das mesmas.

Para a parte masculina, havia a reflexão sobre os custos financeiros que seriam incorporados à sua vida a partir do momento que contraissem o matrimónio. Como exemplo disso, temos a análise de Luzia Castañeda em seu texto “Eugenia e Casamento”, que trata o controlo de natalidade na Inglaterra vitoriana através da obra de Thomas Malthus<sup>71</sup>. Acerca deste tema, ela referencia os apontamentos pessoais feitos por Charles Darwin ao analisar as vantagens e desvantagens que ele teria se viesse a casar-se com Emma Wedgwood. Esta autora faz a seguinte análise:

---

<sup>71</sup> Ver Luzia L. Castañeda em “Eugenia e Casamento”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Vol.10(3): 901-30, set. – dez. 2003.

Tanto as reflexões de Darwin como a análise de Malthus sobre o casamento devem ser entendidas no contexto econômico da Inglaterra dos séculos XVIII e XIX. Uma nação de negociantes que se empenhavam por lucros e riquezas através da indústria e do comércio; as pessoas eram encorajadas a buscarem ganhos econômicos e sociais, pois, com isso alcançariam níveis sociais superiores dentro de uma sociedade altamente hierarquizada. Os ganhos, bem como a propriedade privada, eram assegurados por leis firmes e um governo forte. (2003: 908).

Na categoria das mulheres pertencentes a classes mais privilegiadas e abastadas, nomeadamente aquelas que poderiam ser sustentadas por suas famílias, continuava a existir a necessidade de fazerem parte desta “instituição popular”, o casamento, devido às fortes imposições sociais que estavam associadas ao estatuto de mulheres casadas e à existência de contratos nupciais entre famílias, como se lê a seguir:

For the upper classes, marriage was an important social institution which merged property as much as people. For a young woman with a fortune, title and land it was crucial that she make a good match to secure her family property for generations to come. (1996: 09).

Sendo assim, as mulheres de classe mais elevada, na sua quase totalidade, necessitavam fazer um casamento que lhes garantisse um futuro financeiro equilibrado.

Considerando o que foi referido no início da nossa análise, a jovem vitoriana que já se encontrasse apta a contrair matrimônio era vista como um ‘produto’, estando assim sujeita a distintos interesses conforme a classe social das famílias; nomeadamente, os benefícios domésticos e de procriação, caso elas fossem de classe baixa, e os possíveis e futuros pactos entre famílias influentes que iriam ajudar a manter o padrão financeiro e, em certos casos, o poder político. Caso os acordos entre as partes envolvidas fossem realizados, os mesmos iriam trazer benefícios após o casamento para as famílias de classe média ou para as famílias influentes. Estas alianças eram necessárias para a consolidação do poderio econômico e político. Esta versão de acordo nupcial é considerada por Carole Pateman, na obra *The Sexual Contract*, como sendo um contrato sexual dentro de um contrato social. Nele, as partes envolvidas anulam a sua individualidade e perdem a sua autonomia, em troca de estabilidade no casamento.

Para Pateman, conforme podemos ver no trecho abaixo, dentro do contrato social coexistia o contrato sexual, o qual servia para anular qualquer autonomia da mulher, contradizendo na essência o princípio do contrato social, o qual deveria funcionar como uma garantia para ambas as partes:

The social contract is a story of freedom; the sexual contract is a story of subjection. The original contract constitutes both freedom and domination. Men’s freedom and women’s subjection are created through the original contract – and the character of civil freedom cannot be understood without the missing half of the story that reveals how men’s patriarchal

right over women is established through contract. Civil freedom is not universal. Civil freedom is a masculine attribute and depends upon patriarchal right. (1988: 02).

Apesar de tudo, e mesmo estando à mercê de uma enorme pressão social, as mulheres da era vitoriana preferiam casar dentro destas condições, a serem tratadas como figuras desqualificadas socialmente, desprezadas ou submetidas a certos constrangimentos, conforme a análise de Martha Vicinus em *Suffer and be Still*:

The unmarried woman was an important source of humor in musical halls and in operettas. Society trained women for one function, marriage, and then mocked those who sought this idyllic state after having reached maturity. No longer innocent and ignorant, it was obscene and comic in performances that a middle-aged woman should still want marriage - or that any man would want her. (1972: XII).

Ridicularizadas pelo seu reiterado insucesso em contrair matrimónio ou até mesmo pelo infortúnio de perder os seus maridos, as mulheres que não se casavam ficavam expostas a diversos tipos de discriminação, como a descrita acima.

Para aquelas que avançavam na idade, nomeadamente por volta dos trinta anos ou mais, sem terem contraído matrimónio, restava o descrédito e exposição da sua condição de 'mulher solteira' que lhes cabia. Com o passar do tempo, era assim conferido a estas mulheres mais velhas o epíteto de *old maids*. Para as que tinham uma idade inferior e pertenciam também a classes mais baixas,<sup>72</sup> havia a classificação algo pejorativa de *spinsters*. Jennifer Phegley dá-nos uma noção mais aprofundada do significado destes dois termos:

Who was a spinster and when might she become an old maid? While these two terms were sometimes used interchangeably, a fine distinction was made between them. Technically, a spinster was a woman young enough to still expect to find a husband and an old maid was a woman presumed to be beyond marriageable age. While the ages were not set in stone, spinsters were likely to be under, and old maids to be over, 30. (2012: 151).

Desta maneira, observamos que para esta mulher havia somente duas alternativas: ou ela casava na sua tenra idade ou, então, era marginalizada ao ponto de receber rótulos que podiam ser extremamente negativos para a sua imagem.

Na tentativa de se livrar de uma vida com sérias dificuldades financeiras e de uma imagem negativa em sociedade, a mulher vitoriana tinha assim relevantes motivos, além do mero sentimento amoroso, para contrair matrimónio. No intuito de termos uma ideia mais real da importância de uma

---

<sup>72</sup> Segundo Bartley, "Spinsterhood placed the majority of working-class women in an economically precarious position because wages were insufficient to maintain them. It was difficult for single women to live independently as most female jobs paid well below subsistence level." (1996: 08).

mulher casar em idade considerada adequada para a sociedade que viveu durante o *Early Victorian Period*, reproduzimos o seguinte pensamento de Phegley:

According to statistics reported in 1840, 52 percent of all married women were wed between the ages of 20 and 25, with 18 percent marrying between 25 and 30, and a mere 6.5 percent marrying between 30 and 35. Furthermore, the 1851 census revealed that as many as 30 percent of women between the ages of 20 and 40 were unmarried, with a surplus of half a million women over the population of men. (2012: 151).

Vemos, assim, que no espaço de apenas uma década houve uma diminuição na quantidade de mulheres casadas, o que gerou o seguinte problema em Inglaterra: o conseqüente crescimento no número de mulheres solteiras, chamadas de *surplus women* ou *redundant women*, cujo possível destino seria o de partirem para as colónias, nas quais a população feminina era ainda reduzida. Segundo afirma Phegley a seguir, houve um movimento liderado por W. R. Greg (e fortemente apoiado por Charles Dickens), que contribuiu para que o impacto desse enorme desequilíbrio fosse minimizado.<sup>73</sup>

Consideradas e tratadas como mercadorias, estas mulheres eram enviadas para as colónias para obterem emprego como serviçais em casas de famílias abastadas, sendo que aquelas que não permaneciam em Inglaterra tinham maiores oportunidades de casar. Mas, segundo Phegley, o intuito de W. R. Greg não era partilhado por todos:

Greg's purely economic view of the matter ignored the fact that, as Rita Kranidis argues, emigration "could not prove an adequate solution, since the majority of spinsters were undesirable as colonial exports due to their age." Of course, these very women were also less desirable as wives. (2012: 152).

Os dilemas sociais que envolviam a mulher vitoriana, quer nas relações amorosas quer naquelas ocasionadas pela ausência de matrimónio em idade considerada 'apropriada', nomeadamente as situações negativas que impunham às mulheres algum tipo de preconceito ou violência física e psicológica, foram também extensivamente retratados nos romances e poemas da época.

Como melhor exemplo do estigma ou exclusão social que era sentido pela mulher solteira, devido sobretudo a uma solidão forçada, temos a figura solitária e atormentada que é corporizada pelas personagens Lucy Snowe em *Villette* (1853), de Charlotte Brontë, e a tia de Aurora no romance em verso *Aurora Leigh* (1857), de Elizabeth Barrett Browning. Sobre esta segunda figura, reproduzimos excertos da referida obra, contida no livro I, onde Barrett Browning famosamente descreve a chegada

---

<sup>73</sup>Sobre essa questão, Phegley afirma que: "His goal was to reduce the number of "redundant women" by shipping 500,000 of them to the United States and Australia where they would, presumably, be more likely to find husbands." (2012: 151).

de Aurora a Inglaterra para ser educada por sua tia à maneira vitoriana. Esta, já não tão jovem, se manteve solteira:

I think I see my father's sister stand  
Upon the hall-step of her country-house  
To give me welcome. She stood straight and calm, [...].  
(270-272)  
[...] *By frigid use of life* (she was not old,  
Although my father's elder by a year),  
A nose drawn sharply, yet in delicate lines;  
A close mild *mouth, a little soured about*  
*The ends, through speaking unrequited loves*  
Or peradventure niggardly half-truths;  
[...].  
(276-281, minha ênfase)

A tia de Aurora está em frente à casa para lhe dar as boas vindas; embora seja somente um ano mais velha que seu irmão, o tempo passou e ela não constituiu a sua própria família. Manteve-se ativa e com uma existência discreta. Contudo, Aurora parece mostrar-nos que a sua tia possui uma certa frustração e também relutância em antecipar uma possível chegada à velhice na solidão:

She had lived, we'll say,  
A harmless life, she called a virtuous life,  
A quiet life, *which was not life at all*  
(But that, she had not lived enough to know).  
(287-290).  
[...]. *She had lived*  
*A sort of cage-bird life, born in a cage,*  
Accounting that to leap from perch to perch  
Was act and joy enough for any bird.  
Dear heaven, how silly are the things that live  
In thickets, and eat berries!  
(304-309, minha ênfase)

Neste excerto, vemos Aurora (na verdade, Barrett Browning) descrever com admiráveis adjetivos uma vida aparentemente ordeira e celibatária, que a sua tia solteira demonstra ter orgulho em retratar; porém, ela dá-nos a entender de forma irônica que esta é uma existência superficial, vazia e fundamentalmente de reclusa (“not life at all”).

Autoras vitorianas como as irmãs Charlotte, Emily e Anne Brontë, com as obras *Jane Eyre* (1847), *Wuthering Heights* (1847) e *Agnes Grey* (1847), respetivamente, assim como Elizabeth Barrett Browning, com a obra supracitada, Elizabeth Gaskell com *North and South* (1855) e Christina Rossetti com “Goblin Market” (1862), entre outras mencionadas neste trabalho (e, nomeadamente, a autora aqui em estudo), procuraram abordar, de forma inovadora nas suas obras, as problemáticas questões de poder que envolviam os géneros. Elas mostraram, em muitos momentos dos seus poemas e romances, as barreiras que foram vividas, porém felizmente ultrapassadas pelas mulheres e que as fizeram ser protagonistas da transformação social que conquistaram, obtendo de maneira legítima os seus direitos na história universal.

### **1.3. Augusta Webster: escritora e feminista**

#### **1.3.1. Alguns antecedentes familiares**

Em 30 de janeiro de 1837, na cidade costeira de Poole, condado de Dorset, Inglaterra, nascia Julia Augusta Davies, filha do oficial da marinha inglesa George Davies (1800-1876) e de Julia Augusta Hume (1803-1897). A carreira de funcionário público prosseguida por seu pai aparenta ter sido ascendente, tendo passando pelos cargos de tenente, de comandante da Guarda Costeira e de Vice-Almirante, para finalmente alcançar o posto de Chefe de Polícia de Cambridgeshire. Foi para aqui que ele e sua família se mudaram de forma permanente em 1851.<sup>74</sup> Até ao momento da mudança para esta última residência, Davies e sua família moraram por longos períodos em embarcações, entre as quais o navio costeiro *Griper*, um dos últimos em que ele serviu.

Em Cambridge, Augusta Davies, com catorze anos de idade, pôde dar continuidade aos seus estudos dos autores clássicos, além de poder usufruir de um ambiente mais propício ao desenvolvimento das habilidades que a tornariam uma das mais ativas escritoras Inglesas do século XIX, assunto que pretendemos analisar em pormenor ao longo deste trabalho.

Sobre o perfil profissional de George Davies, Patricia Rigg, na sua obra *Julia Augusta Webster. Victorian Aestheticism and the Woman Writer*, afirma o seguinte: “He was an impressive man who, by the time he married, had been condecorated for courage and had distinguished himself in a rather dramatic naval career.” (2009: 33). A maioria das condecorações ocorreram por ele ter sido considerado um herói, ao arriscar a sua própria vida em alto mar para salvar a de outras pessoas.

---

<sup>74</sup> Para um maior conhecimento sobre o início da trajetória de George Davies na Marinha Inglesa, ver William R.O' Byrne em *A Naval Biographical Dictionary: Comprising the Life and Services of Every Living Officer in Her Majesty's Navy, from the Rank of Admiral of the Fleet to that of the Lieutenant, inclusive*. (London: John Murray, 1849; Polstead: J.B. Hayward & Son, 1986: 266).

Sobre a mãe de Webster, não foram encontrados registos suficientes que nos possibilitassem analisar com maiores detalhes a sua vida ou concluir se aquela exercia alguma outra atividade além dos cuidados prestados aos seus familiares.<sup>75</sup> Porém, conforme refere Elizabeth Lee no *Dictionary of National Biography*,<sup>76</sup> consta que o pai desta, Joseph Hume (1767-1843), foi membro do Parlamento e, tal como sua neta Augusta Webster, trabalhava também a favor das causas sociais e da educação: “Before re-entering Parliament Hume took an active part upon the central committee of the Lancastrian School System, and studied the condition of the working classes.”<sup>77</sup> Médico de formação, Hume iniciou a sua carreira nesta atividade na *East Indian Company* para depois, em 1812, se tornar político e ingressar no Parlamento Britânico como um dos líderes dos radicais daquela época, a favor das classes trabalhadoras. Este perfil idealista demonstrado por Joseph Hume parece ter sido uma referência tanto na vida pessoal como na carreira profissional de Augusta Webster, pois tanto ela como o seu avô possuíam motivação para o trabalho sócio-político, talento literário e elevada capacidade intelectual.<sup>78</sup>

De acordo com Ray Strachey, na obra *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain*, Joseph Hume foi um reconhecido político britânico, responsável por um grande número de reformas sociais aprovadas no Parlamento: “In 1848, Joseph Hume, supported by Richard Cobden, moved a resolution in the House of Commons to extend the vote to all householders, including women.” (1978: 43). Joseph Hume faleceu quando Augusta Davies tinha apenas seis anos de idade.

Ao aprofundarmos o nosso conhecimento sobre a vida e a obra de Julia Augusta Webster, observámos que a mesma herdou de seu avô materno o perfil reformador e a preparação intelectual que lhe deram sustentação para desenvolver o seu talento literário na produção poética, a tradução de obras clássicas, a revisão literária e, principalmente, o activismo sociopolítico em defesa de uma das categorias de cidadãos mais subjugadas naquela época, a mulher vitoriana. Conforme é referido por Rigg, “She seems to have decided at a very early age to follow the intellectual inheritance of her Hume grandfather and to develop her literary talents in a scholarly way.” (2009: 22). Augusta Webster foi, como é comprovado através de sua escrita, detentora de uma vontade política muito forte em suscitar debates, intervenções e reflexões. Toda esta sua dedicação se refletia através do seu evidenciado

---

<sup>75</sup> Sobre esta situação, Patricia Rigg afirma: “When Julia married George Davies on July 20, 1832, she was twenty-nine years old, a mature and obviously self-reliant woman who would raise six children in unusual circumstances.” (2009: 33).

<sup>76</sup> Elizabeth Lee em, ‘Augusta Webster’, *Dictionary of National Biography*, vol. 20, ed. Leslie Stephen and Sidney Lee. (1899: 115-16, Acedido *online*).

<sup>77</sup> Na obra *Dictionary of National Biography* consta a biografia de Joseph Hume. Nela também constam informações que o avô de Webster traduziu, em verso branco as obras *Inferno* (1812), de Dante Alighiere e *A Search into the Old Testament* (1841). (1891: 230-31). (Encontrado *online*).

<sup>78</sup> Segundo Patricia Rigg, “Hume was also an author who enjoyed the friendship of Charles Lamb, William Hazlitt, and William Godwin.” (2009: 31).

interesse para que fossem implantadas em Inglaterra as mudanças sociais necessárias que iriam trazer modificações na então condição de inferioridade das mulheres.

### **1.3.2 Infância e adolescência de Augusta Webster**

A infância e pré-adolescência de Julia Augusta Davies Webster foram vividas de uma forma incomum, nomeadamente a bordo do navio *Griper*. Nesta embarcação, que pertencia à guarda-costeira, seu pai exercia a função de Vice-Almirante e nela trabalhou entre os anos de 1838 e 1844, percorrendo a rota entre o sul da Inglaterra e o sul da Escócia, fazendo ancoragens mais demoradas apenas em duas ocasiões, nomeadamente em 1841 e 1842, para que nascessem dois dos irmãos de Webster. Patricia Rigg descreve do seguinte modo este errante começo de vida de Webster:

When she and her family did settle down for six years, it was in Banff Castle, another temporary, unconventional lodging. The Davies family finally moved into a permanent home in 1851, when Augusta Davies was fourteen and the family settled in the house in Cambridge that George Davies kept until shortly before his death in 1876. (2009: 18).

A mudança para Banff Castle, onde Webster pôde frequentar uma escola local já com doze anos de idade, ocorreu em 1844. Foi também nesta localidade que, em 1845, nasceu o último filho de George e Julia Davies. Em 1848, a família fixou residência em outra cidade, Penzance, antes de irem morar definitivamente em Cambridge.

Nesta outra passagem, Patricia Rigg descreve, em breves palavras, o ambiente que circundou Augusta Davies em sua infância e juventude:

There is little archival material to give us this kind of insight into Augusta Webster, but there is enough to suggest that her formative years were spent in a close-knit, affectionate, and highly successful family group, and this group seems to have shaped the wife, mother, activist, and woman writer of later years. (2009: 40).

Esse ambiente familiar salientado por Rigg, foi fundamental na preparação para que Augusta Davies pudesse atingir uma promissora carreira como Augusta Webster, a poeta, a ativista social e a revisora literária que viveu no período vitoriano. Segundo Rigg, “Moreover, we have before us the rich legacy of Webster’s work, a legacy that has withstood the test of time in its emergence now as an important part of nineteenth-century literary discourse.” (*Ibid.*, p.40).

É muito provável que esta vida em família, assim como os perfis de homens interventivos do avô e do pai de Augusta Webster, tenha contribuído para que ela se tornasse uma escritora e ativista social, tendo dedicado sua obra poética e seu trabalho reformista às mudanças sociais e políticas necessárias às mulheres inglesas do século XIX. Mas tendo também abordado, nessa obra, o lado

mais efêmero da vida e seus elementos naturais e complexos, como por exemplo, as várias mutações que o corpo e a mente sofrem durante os ciclos naturais da existência humana.

Mesmo não tendo tido durante a sua infância e adolescência uma vida escolar pautada pelos modelos tradicionais, constatámos haver na limitada bibliografia existente sobre Webster a indicação de que ela aprendeu sozinha os idiomas Italiano, Espanhol, Francês e Grego. Este último foi pelo motivo de precisar de o ensinar a um dos seus irmãos. Segundo Rigg: “Augusta Davies was obviously well read, and she was well travelled, spending time in her late teens or early twenties with an aunt in Europe.” (2009: 18). A facilidade que Webster teve em dominar estas variadas línguas levou-a a traduzir, sob seu verdadeiro nome, as obras *Prometheus Bound*, de Ésquilo e *Medea*, de Eurípedes, em 1866 e 1868, respetivamente. Ambas as obras foram muito bem recebidas pelo público e pela crítica em geral.<sup>79</sup>

Poucos são os registos biográficos sobre a ‘vida itinerante’ que Augusta Davies teve, entre a permanência a bordo do *Griper*, até ao momento em que ela e sua família se fixam na cidade de Cambridge em 1851. Neste ano, coincidentemente, deu-se a inauguração da *Great Exhibition* (Exposição Mundial), em Londres.<sup>80</sup> Era também na capital inglesa que os familiares por parte da mãe de Webster moravam; e foi para Londres que ela se mudaria em 1870, com seu futuro marido e filha.

Não há ainda muita informação disponível sobre a formação educacional de Webster na adolescência, época em que chegou a frequentar as escolas *Kensington School of Art* e *Cambridge School of Arts*. Sobre este assunto, Patricia Rigg também faz a seguinte revelação:

When as a teenager, Augusta Davies was writing her first volume of poetry and as a young adult her three-volume novel, she was also developing her skills as an artist, and she eventually studied at the Kensington School of Art. (2009: 22).

A passagem acima referida faz também uma breve descrição do interesse pelas artes e da tentativa de Augusta Davies progredir no estudo das mesmas, nomeadamente a pintura; mas, de acordo com Rigg, o que acabou prevalecendo na vida da jovem vitoriana foi, sem qualquer dúvida, sua vocação poética, que é onde verdadeiramente se reflete o seu interesse pela arte pictórica:

[...] None of Webster’s artwork survives, but her knowledge of art, artists, and art history is evident in much of her literary work. Moreover, she was most commercially successful in the dramatic poetry that is historically closest to pictorial art and, in the view of several critics, she was most skilled in writing poetic drama. (2009: 22).

---

<sup>79</sup>De acordo com Christine Sutphin: She was ‘known as’ one of the brilliant daughters of Admiral Davies.” (2000: 10).

<sup>80</sup> *The Great Exhibition* foi um prestigiado evento idealizado e preparado pelo Príncipe Albert, marido da Rainha Victoria, que aconteceu no *Crystal Palace*, em *Hyde Park*. Esta exposição teve como objetivo principal mostrar os avanços científicos e as inovações tecnológicas que estavam transformando a vida dos cidadãos ingleses, ao elevar elevando os valores morais de uma nação por meio das recentes descobertas científicas.

A intenção que a jovem Augusta tinha de explorar seu pendor artístico para a pintura acabou por não mostrar grandes avanços, não existindo registros biográficos mais detalhados sobre o facto. Os poucos que existem apenas comentam uma breve permanência dela na referida escola. Sobre esta questão, Angela Leighton, na obra *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*, acrescenta uma perspectiva curiosa do que realmente Webster procurava naquela altura – essencialmente, alargar os seus horizontes: “She attended the Cambridge school of art and made brief educational visits to Paris and Geneva. Perhaps it was at this time that she also gained admission to the South Kensington Art School. In one of the few personal anecdotes about her, Ray Strachey recalls that Augusta ‘nearly dashed the prospects of women art students for ever by being expelled for whistling’ (1978: 96).” (1992: 165). Se Webster não deu seguimento aos estudos da arte em tela de forma regular, ela fez, no entanto, uso de sua poesia para produzir ‘pinturas’ e ‘retratos’ femininos verídicos, conforme apresentaremos ao longo deste trabalho.

### 1.3.3 O período inicial da produção de Augusta Webster

Augusta Webster inicia sua carreira literária entre os anos de 1860 e 1864, publicando inicialmente as obras *Blanche Lisle and Other Poems*, em 1860, e posteriormente *Lilian Gray, A Poem* e *Lesley’s Guardians* (seu primeiro e único romance), em 1864, então apenas com 23 anos de idade e utilizando o pseudônimo masculino de Cecil Home.<sup>81</sup> Porém, poucas são as informações sobre este período inicial. Menos ainda são as referências sobre a intimidade de sua vida matrimonial com Thomas Webster, com quem teve sua única filha, supostamente nascida em novembro de 1864,<sup>82</sup> à qual deu o nome de Margaret Davies Webster e que mais tarde se tornaria atriz, atuando inclusive em uma das peças escritas por sua mãe.<sup>83</sup> Ou seja, mais informações não existem, além destas que aqui deixamos, que nos permitiriam ter um conhecimento mais pormenorizado da sua atuação como esposa de classe média e mãe. Para além da ausência de mais relatos daqueles que puderam compartilhar da esfera pessoal de Augusta Webster, poucos também são os deixados por ela e sua família sobre as trocas de correspondências com seus amigos, principalmente os das artes do palco e também com seus parentes ou com seu editor, Alexander Macmillan, inserido no círculo mais íntimo dela e do marido.

---

<sup>81</sup> De acordo com Rigg, Augusta Webster escolheu o pseudônimo Cecil Home para iniciar sua vida literária pela seguinte razão: “[...], a name suggestive of her Hume connections.” (2009: 41). Rigg refere-se ao avô materno de Webster, Joseph Hume.

<sup>82</sup> Numa correspondência trocada entre Augusta Webster e Oliver Wendells Holmes, datada de janeiro de 1873, consta a seguinte frase: “My family was eight years old. She is at the moment teasing me to read or tell her a story.” (2000: 10). Em *The Houghton Library*. Harvard, Cambridge, citada por Christine Sutphin em *Augusta Webster: Portraits and Other Poems*. (2000: 10).

<sup>83</sup> A peça em questão é *In a Day* (1882). No capítulo III, avaliaremos os diversificados tipos de escrita de Augusta Webster.

Para Patricia Rigg, que foi a única investigadora a apresentar a obra mais detalhada sobre a vida e o legado de Augusta Webster,<sup>84</sup> houve, tanto por parte da autora, como por parte de seu marido e filha, a vontade deliberada e também cumplicidade com o objetivo de proteger e resguardar o lado mais íntimo de Webster, deixando para a posteridade apenas o que mais importava para ela: a sua obra poética e política. Neste sentido, é Rigg quem faz a seguinte análise desta particularidade da escritora e de sua família: “The fact that members of Webster’s family, including her husband and daughter, did not retain her papers suggests that Webster may have set about ensuring her privacy before she died.” (2009: 09). Sobre esta ausência de dados, ou mesmo em relação aos escassos registos existentes acerca dos factos relacionados com a vida particular de Augusta Webster, outra crítica literária, Christine Sutphin, faz a seguinte revelação em *Augusta Webster: Portraits and Other Poems*.

No journals, diaries, family letters, or memoirs appear to exist. An admiring obituary by Theodore Watts, a laudatory entry in the Dictionary of National Biography, an ambivalent introduction to a few of her poems by MacKenzie Bell, and a rather obtuse dismissal of her work by Vita Sackville-West are the main constructions of Webster until about a hundred years after her death. (2000: 09).

Para mais adiante acrescentar que: “Such are the major facts we know about Webster. Of her inner life, we know almost nothing. She was married, but we do not know how she experienced her marriage.” (2000: 11). As palavras de Sutphin fazem-nos deduzir ser muito provável que Webster desejasse que sua identidade feminina, e sua percepção crítica do que é ser mulher, fosse revelada somente através de sua obra poética e do seu intenso trabalho e dedicação às reformas políticas e sociais e não através de sua intimidade familiar. Esta faceta era algo que, para ela, precisava de ser protegido e preservado.

### **1.3.4 O principal legado de Webster e o seu ativismo**

O facto incontornável de Augusta Webster não ter querido deixar para a posteridade e para a história da Literatura Inglesa relatos e factos de sua vida pessoal contradiz, em grande medida, o extenso volume que existe de sua obra poética e aquilo que foi deixado do seu legado literário e ativismo social, pois ela foi uma mulher atuante no seu próprio tempo. Como afirma Rigg: “Personal letters suggest that Webster worked as hard at being an ideal wife and mother as she worked at being

---

<sup>84</sup> Alison Chapman em *Victorian Women Poets* (ed), tem a seguinte opinião sobre esta obra de Rigg: “The most extensive critical examination of an individual poet in her deep historical context, however, is Patricia Rigg’s *Julia Augusta Webster: Victorian Aestheticism and the Woman Writer* (Farleigh Dickson Univ. Press, 2009), a book that places Webster in her much deserved position at the center of debates on Victorian poetics and politics. [...] The monograph offers a detailed, exhaustive, and systematic discussion of Webster’s oeuvre, giving a sense of her genetic breadth across poetry, drama translation, children’s literature, and journalism, and throwing into sharp relief her literary and political ambitions, as well as her frustrations with the suffrage movement and her lack of popular literary success.” (2003: 7).

an author and activist.” (2009: 17). Todo esse esforço pessoal e intelectual, todos os seus ideais feministas, bem como as suas reflexões e preocupações sociopolíticas, fizeram com que Webster fosse vista como uma autora de pendor mais realista e progressista. Muitas das falantes dos seus poemas são mulheres aprisionadas pelo ‘mundo das aparências’, mas que, no entanto, anseiam pelo ‘mundo das essências’, por aquilo que as valoriza.

A poesia dramática, pela qual Augusta Webster é mais conhecida caracteriza-se por uma linguagem com um discurso forte e um teor de extrema racionalidade. Ela representa a sua própria ambição em retratar o universo interior do mundo feminino, socialmente tolhido e oprimido, posicionado entre o ‘ser’ e o ‘parecer’, que prevalecia na Inglaterra do século XIX. Assim, ela procurava conhecer as causas profundas dos acontecimentos que norteavam a vida dessas mulheres, além de considerar que nenhuma delas deveria aceitar a imagem e a representação de um ser ‘sem utilidade’ perante o mundo.

Augusta Webster foi uma estudiosa autodidata dos clássicos, como ela mesma relata em uma de suas cartas: “I taught myself, as a girl at home, what little I know, mysteriously in my own room and with no advisor and what might be called notebooks and certainly no serviceable books besides the wretched Chaterhouse grammar.” (Citada em Rigg, 2009: 38).<sup>85</sup> Todo este talento fez com que escrevesse sete obras poéticas que reúnem aproximadamente 205 poemas e a memorável sequência de sonetos inacabados *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895), publicada somente após sua morte, ocorrida em 05 de setembro de 1894. Além de ter produzido uma vasta obra poética, Augusta Webster foi defensora do direito ao voto para as mulheres e ativista social. Exerceu as atividades de romancista e tradutora, sendo também autora de quatro peças de teatro nas décadas de 1870 e 1880, às quais nos iremos referir posteriormente.

Augusta Webster foi uma das principais revisoras de poemas e outros textos para o *Athenaeum* e contribuiu com intensos ensaios para o *Examiner*, os quais variavam entre temas como a literatura, a política, a sociedade e a cultura. Foi também membro pioneira da *London Suffrage Society* e exerceu atividades políticas no *London School Board*. É importante referir que esta última Instituição foi acessível tanto aos homens como às mulheres, sendo que elas também podiam, além de concorrer às eleições, votar caso fossem pagadoras de impostos. Tal situação foi, naquela época, uma das primeiras oportunidades para que as mulheres exercessem a sua força política de forma oficial.

---

<sup>85</sup> Em, “Augusta Webster to John Blackie, May 30, 1870”, *Blackie Archives*.

A eleição de Augusta Webster para o *London School Board* se deu por duas vezes, assim confirmando a confiança que nela foi depositada. A primeira aconteceu em 1879, tendo ela vencido o seu concorrente com uma elevada margem de votos. A segunda eleição ocorreu em 1885, mesmo sem ela ter tido uma candidatura bem estruturada, segundo refere Elizabeth Lee no *Dictionary of National Biography*.

She served twice on the London School Board. In November 1879, she was returned for the Chelsea division at the head of the poll, with 3.912 votes above the second successful candidate; she owed her success to her gift of speech. [...] In 1885 she was again returned member of the school board for Chelsea. She conducted her candidature without a committee or any organized canvassing. (1899: 115-6, acedido *online*).<sup>86</sup>

A ausência de Webster na eleição para o *London School Board*, ocorrida em 1882, deveu-se ao facto de ela estar com a saúde debilitada devido a uma pleurisia, facto que a fez inclusive mudar-se temporariamente para Roma com a filha, deixando o marido em Londres. Patricia Rigg faz a seguinte referência sobre este delicado momento na vida da escritora e dos seus familiares:

When Webster was forced to leave London for Rome in September 1881 to recover from a particularly dangerous bout of pleurisy, she and Thomas gave up their Cheyne Walk house and moved Thomas into smaller quarters so that he could stay in London to work; when Webster and Margaret returned from Italy in April 1882, the family moved into a new home in Hammersmith. (2009: 26).

Segundo os registos existentes no *London Metropolitan Archive*, reproduzidos por Victoria Lei em *Positioning the Woman Writer: Augusta Webster and her Victorian Context*: “In the early 1880s when her health forced trips to Italy, she sent an apology from Rome to the School Board, dated 29th October, 1881, explaining her absence from board meetings.” (2000: 21). E, logo em seguida, Lei transcreve uma parte da carta de Webster ao Comitê:

I am very sorry to be forced to ask you and the Board to accept my apologies for my absence. The dangerous attack of pleurisy which stopped my attendance at the end of the summer has, as was inevitable, left for the present effect enough to make me very liable to a second attack if I catch cold, and a second recovery would perhaps be too much to a mild climate until the east winds are over in spring, when I may fairly count on returning in health and strength to resume all my duties. (2000: 24. Webster, citada em Lei).<sup>87</sup>

Mesmo com a saúde bastante debilitada, Webster colocou à disposição do *London School Board* toda a sua determinação e capacidade de trabalho. Numa década de intensas e variadas manifestações e consolidações de reformas sociais, ela sempre buscou um ‘benefício para outrem’,

---

<sup>86</sup> Elizabeth Lee em, ‘Augusta Webster’, in *Dictionary of National Biography* (1899). Vol. 20, p. 115-16.

<sup>87</sup> Transcrito no *School Board of London. Minutes of Proceedings*, vol.15, London Metropolitan Archive.

conforme podemos avaliar pelas palavras de Elizabeth Lee, numa fiel descrição sobre a forma afincada de Webster trabalhar:

She threw herself heart and soul into the work. Mrs Webster was a working rather than a talking member of the board. She was anxious to popularize education by bringing old endowments into closer contact with elementary schools, and she anticipated the demand that, as education is a national necessity, it should also be a national charge. She advocated the introduction of technical (i.e. manual) instruction into elementary schools. Her leanings were frankly democratic, but in the heat of controversy her personality rendered her attractive even to her most vigorous opponents. (1899: 115-6, acedido *online*).<sup>88</sup>

Vê-se, nesta detalhada descrição de Lee sobre as atividades profissionais de Webster no *London School Board*, que ela se dedicou com total afincamento na sua luta pelo direito das mulheres à educação formal.

No decurso do seu trabalho literário, social e político, Augusta Webster desenvolveu uma profunda preocupação pela situação de inferioridade da mulher na Inglaterra do século XIX, tanto a nível público como ao nível privado. A maioria dos seus poemas e demais trabalhos, assim como a sua atuação no *London School Board*, destacam de uma forma mais realista, as variadas questões relacionadas com o universo feminino.<sup>89</sup> Para isso, ela (re)inventou diversas mulheres, algumas retratadas como heroínas, outras como figuras marginalizadas (prostitutas e outras transgressivas) e outras, ainda, como esposas e mães. Porém, em todas, Webster procurou não só revelar como ainda questionar os problemas íntimos e sociais que elas enfrentavam, destacando, em todo o seu trabalho, a urgente necessidade de as mulheres terem reconhecimento como cidadãs.

A utilização por parte desta autora de uma variedade de formas literárias para descrever as circunstâncias sociais negativas vividas pelas mulheres vitorianas nos impulsionou no objetivo de investigar sua vida e obra. Com o intuito de não somente apresentar a escritora àqueles que se interessam pelo feminismo no século XIX, e pelos dramas sociais enfrentados pelas mulheres ao nível mundial, mas principalmente para despertar uma maior curiosidade do leitor pela poesia e pela escrita femininas do período vitoriano.

### **1.3.5 O papel do casamento e da maternidade na vida e na obra de Webster**

A união com Thomas Webster, advogado graduado em Cambridge, sócio de uma importante firma daquela cidade e professor de direito no Trinity College, ocorreu em dezembro de 1863, quando

---

<sup>88</sup> Elizabeth Lee em, 'Augusta Webster', *Dictionary of National Biography* (1899). Vol.20, p. 115-16.

<sup>89</sup> Segundo Patricia Rigg, "Letters to Helen Taylor, for instance, suggest that Webster formulated her election platform to accommodate her feminine as well as feminist profile, and Webster and Taylor succeeded in winning over the crucial Fulham vote primarily through reason and trust rather than militancy." (2009: 17).

Augusta Davies tinha 26 anos. Onze meses depois, nascia sua única filha, com quem teve uma forte ligação. Não se sabe a razão pela qual o casal acabou por ter somente uma herdeira, mas é certo que Augusta Webster, em *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence*, não somente declara o seu amor de mãe para com Margaret mas exalta e defende também a maternidade de uma só criança. Ela baseia-se no fundamento de que o amor maternal, tal como os raios do sol que iluminam a terra, pode ser amplo. Contudo, o mesmo também pode ser dividido ou repartido e, portanto, ter uma tendência a ser limitado.

O amor maternal de Webster se torna visível através de um realismo psicológico e também sentido em *Mother and Daughter*. A obra contém em seu prefácio uma homenagem à autora feita por William Michael Rossetti e inclui esta frase significativa: “Nothing certainly could be more genuine than these Sonnets. A Mother is expressing her love for a Daughter – her reminiscences, anxieties, and hopeful anticipations.” (2000: 336). Neste contexto, o sentimento do amor maternal de Webster é intensamente manifestado ao longo de toda a sequência de sonetos, como poderá ser constatado nos seguintes excertos, em que ela confessa admirar a beleza artística encontrada na sua filha, cuja idolatria intensifica o seu amor:

II  
That she is beautiful is not delight,  
As some think mothers joy, by pride of her,  
To witness questing eyes caught prisoner  
And hear her praised the livelong dancing night;  
But the glad impulse that makes painters sight  
Bids me note her and grow the happier;  
And love that finds me as her worshipper  
Reveals me each best loveliness aright.

Oh goddess head! Oh innocent brave eyes!  
Oh curved and parted lips where smiles are rare  
And sweetness ever! Oh smooth shadowy hair  
Gathered around the silence of her brow!  
Child, I'd needs love thy beauty stranger-wise:  
And oh the beauty of it, being thou!

[1- 14, minha ênfase]

O que Webster almeja transmitir ao seu leitor é que, quando se é mãe de somente um(a) filho(a), se ama este ser com total devoção e completa satisfação. Esta mesma ideia é referida por Kathleen

Hickok em *Representations of Women: Nineteenth-Century British Women's Poetry*. "Webster implies that a small family *might* be a matter of individual right and preferences, rather than a manifestation of God's will." (1984: 77). Desta maneira, Webster faz o oposto do que era usual para os casais vitorianos ingleses, os quais tinham mais filhos por entenderem que esta era a vontade de Deus e que tinham que a cumprir. Ao contrário da ideologia e da prática habituais no período, ela se permite acolher e respeitar apenas o seu próprio desejo de ter uma única filha, sugerindo assim o controle do seu próprio corpo e da sua vida.

### 1.3.6 Vida em Londres e empenhamento social e político

A data em que Webster e sua família decidem fixar residência em Londres não é exata. Os poucos registros que existem fazem referência somente ao ano, que foi o de 1870. Não se sabe ao certo os motivos que os levaram a tomar tal decisão. Porém, estes variam entre alguns rumores de que seu marido a incentivou a isso no intuito de ela dar um impulso na sua carreira ou, então, que ele foi dominado pela vontade dela em dar seguimento ao seu trabalho literário e político em uma cidade grande e com maiores possibilidades de crescimento profissional.<sup>90</sup> Morando e trabalhando em Londres, Webster passa a dedicar grande parte de sua atenção à política local, nomeadamente intensificando seu apoio em favor da educação para as mulheres e sua participação no Movimento Sufragista, conforme destaca Judith Willson em *Out of My Borrowed Books*:

Webster was part of the circle of campaigners for suffrage and education that included Emily Davies, and to which Mathild Blind and, more distantly, Amy Levy, also had connections. When Blind died, she left a bequest to Newnham College, Cambridge, where Amy Levy had been a student seventeen years earlier. There is a symbolic significance in the link. Webster's generation imagined institutions into being, building the physical and social structures that made change possible. Her poetry is not explicitly polemical, but it is grounded in social demands, for recognition, for a voice and a purpose. (2006: 2-3).

É também em Londres que Webster estabelece contacto com outras reputadas ativistas, nomeadamente Frances Power Cobbe (1822-1904). Sally Mitchel, na obra *Frances Power Cobbe: Victorian Feminist, Journalist, Reformer*, faz referência a esta situação:

While Cobbe was in London during September, nevertheless, a whirl of fragmented activity kept her almost as busy as she had been during the spring. On 8 September, she delivered a sermon, "The Kingdom of God," at the Free Unitarian Church of Reading. A few days later she asked in the Spectator why Isabel Grant had been sentenced to hang "for stabbing her husband in a sudden, tipsy quarrel, when homicides of like kind are almost uniformly punished as 'manslaughter' only?" By 18 September she had written to the Times appealing for clemency and enlisted a fellow suffragist, Augusta Webster; [...]. (2004: 265).

---

<sup>90</sup>Para Patricia Rigg: "He was obviously devoted to his wife, giving up the lucrative position as a solicitor that he attained after their marriage at St. Edwards's church December 10, 1863 to move to London in 1870." (2009: 39).

O interesse de Webster pelo sufrágio feminino remontava aos anos 60, quando, de acordo com Patricia Rigg, ela tinha assinado a primeira petição em favor das mulheres: “She commuted from Cambridge to Kensington Society meetings in the mid-1860s and was a signing member of the first petition for women suffrage presented to Parliament by John Stuart Mill.” (2009: 18). É possível que, naquele momento, Webster tenha conhecido pessoalmente John Stuart Mill, um dos maiores simpatizantes das causas feministas.

Como defensora do Movimento Sufragista, ela acreditava que o direito ao voto pelas mulheres seria inevitável, apesar de ter pessoalmente testemunhado seis votações contrárias a isto no Parlamento.<sup>91</sup> Sua determinação e o seu empenho por esta causa fez com que não somente ela própria, mas também o seu marido e sua filha se associassem ao Central Committee of the National Society for Women’s Suffrage, que foi criado em novembro de 1871 e onde Webster atuou como membro ativo do Comitê Executivo desta instituição, entre os anos de 1871 e 1878.<sup>92</sup>

Em Londres, Webster também fortaleceu a sua intenção em contribuir, através da escrita, para a formação de opinião sobre as questões femininas, pois ela tinha a total convicção de que a ‘imagem apagada’ que era imposta à mulher vitoriana era inerente à consciência da sua situação de subalternidade. Em 1878, Augusta Webster torna suas publicações no *Examiner* mais firmes quando passa a defender o direito ao sufrágio pelas mulheres contribuintes, quer elas fossem viúvas quer possuíssem independência financeira, como já era permitido aos homens. Ela também utilizava sua página naquele periódico para reivindicar o mesmo direito ao voto também às mulheres casadas, conforme analisado por Christine Sutphin:

[...] Nor is it the fulfilling the duty of honest discussion to meet such a claim by assertions of the superiority of married women over single and of the reasons for believing that the wife’s mental fitness to vote would be no less, or would be greater, than of the spinster and the widow. Married women might, or might not, make better voters than the others, but this is not a question of a fancy franchise to be created on competitive examination principles, but of a claim to the existing franchise in virtue of the possession of the qualifications now established by law.<sup>93</sup> (2000: 401).

Em seus artigos, Webster chama a atenção para a suposta incapacidade de votar que era atribuída a estas mulheres e reivindica que aquelas que eram casadas não deveriam ser excluídas de votar, conforme consta neste excerto reproduzido por Victoria Lei:

[...] Also I take exception at the exclusion of married women from the suffrage, - for who so apt as Mothers – all previous arguments allowed for the moment – to protect the interest of themselves and of their offspring? I do think if anything ever does sweep away the barrier of sex and make the female not a giantess or a

<sup>91</sup>Sobre esta questão, Paula Bartley atesta: “Because women were denied the vote they often played an indirect role in parliamentary affairs.” (1996: 99).

<sup>92</sup> Segundo Victoria Lei, Margaret Webster também foi membro do movimento: “In 1875, Augusta Webster’s daughter Margaret Webster’s name appears in the subscription list appended to the annual report, together with her parents’ name”. (2000: 21).

<sup>93</sup> Augusta Webster em “The Parliamentary Franchise for Women Ratepayers, 1878.” *A Housewife’s Opinions*, 1879. (Citado em Sutphin, 2000: 401).

heroine but at once and full grow a hero and giant, it is that mighty maternal love which makes little birds and little beasts as well as little women matches for very big adversaries. Influence and responsibility are such solemn matters that I will not excuse myself to you for abiding by my convictions: yet in contradicting you I am contradicting one I admire. (2000: 23).

O discurso enfático de Webster em defesa do direito ao voto para todas as mulheres fez com que a *Women's Suffrage Society* utilizasse seus artigos para divulgar o movimento entre outras 'feministas', nomeadamente, Christina Rossetti. Ainda nas palavras de Victoria Lei:

Her contributions were subsequently reprinted by the Women's Suffrage Society in leaflet form and were forwarded to Christina Rossetti. Augusta asked Christina to add her name to the cause of women's suffrage. She did not manage to convert Christina Rossetti, who, while objecting to Webster's points of view on Women's Suffrage, asserted that she did admire Augusta Webster. (2000: 23).

A mudança residencial para a que era considerada, na época, a maior e mais avançada cidade do mundo se tornava necessária devido à consolidação do temperamento reformista que estava tomando maiores proporções na personalidade de Webster e, também, às suas pretensões literárias. Os autores Thomas Hake e Arthur Compton-Rickett em *The Life and Letters of Theodore Watts-Dunton*, descrevem Augusta Webster como: "a woman of genius and keen literary ambition." (1916: 17). O facto é que, no intuito de que ela tivesse meios de consolidar suas aspirações poéticas e políticas, o seu marido lhe deu total apoio, conforme especifica Rigg: "Thomas was obviously a devoted husband and father, as well as an intelligent, sensible man who willingly participated in his wife's diverse activities." (2009: 39). Pelo que podemos avaliar, Thomas Webster demonstrava ser um homem invulgarmente envolvido com as diversas atividades da escritora.

Com residência fixa na dinâmica capital inglesa, Webster publica, em 1872, sua primeira peça, *The Auspicious Day*. Nesta obra, Webster aborda o tema do feudalismo e da manipulação paterna através de um casamento. Em 1874, uma outra sua obra é publicada, nomeadamente o sofisticado poema *Yu-pe Ya's Lute*. Nesta obra, que é sobre música, Webster descreve as planícies, montanhas e rios da encantadora China, com sua população dividida em classes sociais estratificadas, um tema que fascinava a autora. Foi neste mesmo ano que ela também iniciou a escrita dos inúmeros artigos sobre as questões femininas no periódico *Examiner*, que tinha, entre a maioria de seus leitores, cidadãos de classe social e instrução acadêmica mais elevadas.

Os textos que originalmente apareceram em 1870, no *Examiner*, geraram uma coletânea de nome sutilmente provocativo, *A Housewife's Opinions*, que veio a ser publicada em 1878. Nesta obra, Augusta Webster debatia a necessidade de as mulheres terem uma opinião e uma vida próprias. Ela defendia que qualquer dona de casa deveria ter autoridade sobre sua rotina diária e plena autonomia

para verbalizar suas vontades e pensamentos e, de uma forma mais categórica, ela reivindicava o direito dessas opiniões e pensamentos serem publicados, como era comum aos de autoria masculina.

Para além destas questões, Webster expressava em *A Housewife's Opinions* sua vontade em ver implantadas as necessárias melhorias nas condições de vida das mulheres vitorianas. Ela também escrevia sobre assuntos que variavam entre a gestão do lar e dos empregados, passando pelas relações matrimoniais, formas de lazer e, principalmente, divulgava o que era debatido no universo político inglês sobre a mulher, nomeadamente sobre o *Parliamentary Franchise for Women Ratepayers*. Segundo Sutphin, ela declara que “The whole mischief is done when once a woman is permitted to take control over herself, to manage her own affairs, to be mistress of a house without a master, to pay rates and taxes with her own money in her own name.” (2000: 398); ela reclama o direito a uma completa educação: “Female students are but human still; they are not less liable – let us not say they are more liable – than male students to human temptations.” (2000: 376). E, por fim, ao reivindicar o direito a uma regulamentação laboral digna, dá sua opinião sobre o tema: “Much of the work done by women is done under very hard conditions – long hours, little pay, unhealthy surroundings”. (2000: 379).<sup>94</sup>

Entre estes variados temas apresentados no *The Housewife's Opinions*, os que mais atraíam a atenção e o comprometimento de Webster eram os direitos das mulheres à educação, ao emprego qualificado e ao voto. Toda sua dedicação aos problemas sociais confrontados pelas mulheres vitorianas tinha uma forte razão de ser, pois não era somente naquele momento que aquelas que pertenciam às classes mais baixas enfrentavam variadas situações laborais consideradas subumanas nos dias de hoje. Porém, na intenção de combater não somente estas desproporções, assim como outras que já analisámos no início do nosso trabalho, uma nova lei foi aprovada, limitando para dez as horas laborais das mulheres e das crianças.<sup>95</sup>

Tanto estas atividades profissionais como a mudança para Londres ocorrida na década de setenta, proporcionaram a Webster a oportunidade de expor seus ideais reformistas através da sua capacidade intelectual e de sua aptidão política. Entre as décadas de sessenta e setenta ocorreram mais avanços para as mulheres na área educacional em Inglaterra, inclusive os que permitiam acesso ao ensino superior, conforme já analisámos inicialmente. De acordo com Shanyin Fiske no artigo

---

<sup>94</sup> Todas estas citações foram retiradas de *A Housewife's Opinions*, cujo texto original está incluído na obra de Christine Sutphin (2000).

<sup>95</sup> Outra autora que também já havia se manifestado sobre esta discrepância social foi Elizabeth Barrett Browning com o seu poema *The Cry of the Children*, publicado em 1843.

'Augusta Webster and the Social History of Myth', a autora utiliza um dos seus ensaios no *Examiner*, publicado em 1878, para comemorar tais conquistas, escrevendo:

[T]his change will bring another; even greater; a girl's time will be considered to have some value. [...] [T]hose who have noted *the aimlessness and drifting and fussy futility of the days of most women in the classes where women have their maintenance provided for them* and are understood never to be too busy over one thing to do another, as most of us must have noted, can easily see that this higher appreciation by others and by herself of the value of her time would in itself be an education to a girl. (*Housewife's Opinions* 96). (Citada em Fiske, 2011: 473, minha ênfase).

Os vitorianos tinham o receio de que o acesso a uma educação superior poderia alterar a essência feminina da mulher, torná-la 'masculinizada'. Porém, Webster acreditava na capacidade de a mulher se tornar um ser de proporções superiores, alguém muito maior do que um simples adorno doméstico. Para ela, era necessário haver um maior e mais ativo envolvimento das mulheres nas diversas atividades e funções especificamente reconhecidas como masculinas, fossem elas profissionais ou amadoras, incluindo a política. Para que isso se tornasse uma realidade, Webster defendia que a mulher precisava de ter oportunidades de se qualificar através da educação institucionalizada, passando a estar apta para a ação e a reflexão. Para Webster, a mulher também deveria começar a reivindicar melhorias para si e, a partir daí, conquistar um grau maior de participação em movimentos sociais e atividades dentro dos partidos políticos, com o objetivo de conseguir obter mais direitos.

## **CAPÍTULO II – Augusta Webster na comunidade literária inglesa**

Neste capítulo, iremos fazer referência à fortuna crítica e à reação do *marketplace* literário à obra de Augusta Webster, através de testemunhos e análises de escritores, tanto da época quanto da atualidade da autora. Também iremos demonstrar sucintamente quais os pontos de convergência e de divergência nas perspectivas sobre a autora, e em que sentido é que a crítica atual tem evoluído nas suas conclusões sobre o teor e intenção da sua obra.

A seguir, objetivamos aludir de forma breve ao papel que alguns autores contemporâneos de Webster, nomeadamente os poetas e críticos masculinos, Alfred Tennyson, Robert Browning, Dante Gabriel Rossetti e Algernon Swinburne tiveram no período, mas também à influência de autoras femininas mais canónicas, como Elizabeth Barrett Browning, Felicia Hemans, as irmãs Brontë e Christina Rossetti. Para além disso, pretendemos fazer breves comparações sobre a forma de escrita destes autores com aquela que é utilizada por Augusta Webster.

No decorrer da nossa análise pretendemos também mostrar, de forma breve, como a obra de Augusta Webster acompanhou as mudanças temáticas e formais, nomeadamente os novos géneros e modos que surgiram na segunda metade do Século XIX, altura em que as questões sociais mais prementes que tinham agitado o período vitoriano inicial já não eram de tanta relevância como antes. Neste sentido, faremos uma análise sucinta do modo como a obra de Webster absorveu e interpretou os movimentos literários e artísticos do período, partindo do Realismo/Naturalismo para o Esteticismo/Decadentismo, e de que modo a crítica literária, quer da sua época, quer da atualidade, reagiu a essa evolução.

Por fim, objetivamos referir algumas escritoras mais expressivas desses novos estilos literários, nomeadamente Mathilde Blind e Amy Levy, assim como as semelhanças e diferenças de suas obras em relação à produção literária de Augusta Webster e também a desta em relação a certos poetas masculinos do período.

### **2.1 O contexto específico da obra e sua receção crítica**

#### **2.1.1 A fortuna de Webster no *marketplace* literário (testemunhos e críticas da época e da atualidade)**

Augusta Webster pertence ao grupo das autoras de poesia do século XIX que viram a maior parte de seu reconhecimento profissional limitado apenas ao respetivo tempo de vida. Os seus nomes

foram excluídos durante décadas das antologias literárias inglesas e, atualmente, estão de forma gradual recebendo o mérito pelos seus trabalhos por parte da comunidade acadêmica.

No seu caso em particular, Webster não manteve a sua notoriedade na história literária Inglesa e, até ao momento atual, o seu lugar ainda não foi completamente resgatado, se compararmos com a fama atribuída a algumas autoras vitorianas consideradas canônicas, nomeadamente as irmãs Brontë, Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti. Atualmente, o nome de Augusta Webster já é citado como parte integrante da listagem de autoras inglesas que está sendo gradualmente ampliada pela crítica literária moderna, principalmente pela crítica feminista, que passou a direcionar o seu olhar para a obra dela.

Esta nova situação faz com que tanto os especialistas em crítica literária quanto os demais investigadores interessados em Literatura Inglesa tenham expectativas positivas de que, finalmente, Augusta Webster venha a ter de volta, em um futuro próximo, o reconhecimento e apreciação da sua obra, conforme podemos avaliar pelas palavras de Alison Chapman na obra *Victorian Women Poets. Essays and Studies*:

Alongside the canonical Elizabeth Barrett Browning and Christina Rossetti, a host of new women poets have been recovered, such as Felicia Hemans, Caroline Norton, Dora Greenwell, Adelaide Anne Proctor, Augusta Webster, Margaret Veley and Mathilde Blind. (2003: 01).

Apesar do seu inegável contributo para a literatura inglesa e das críticas favoráveis que ela recebeu em sua época, assim como das variadas análises positivas que têm atualmente surgido sobre o seu trabalho ao longo destas últimas décadas, Augusta Webster ainda não atingiu o mesmo reconhecimento e posicionamento que as autoras acima citadas possuem no cânone da literatura mundial. Basta consultar a mais reconhecida página eletrônica de pesquisa sobre este tema, *The Victorian Web*, para se constatar tal injustificada realidade.

Augusta Webster teve, no entanto, por parte da crítica literária vitoriana, uma excelente recepção pela qualidade da sua obra. De acordo com as palavras de Edmund Clarence Stedman no *Harpers New Monthly Magazine*: “Mrs Augusta Webster is rightly called by Mr. Stoddard one of the best of female poets. Her work is ambitious and marked by a strength and breadth not thought to be the special traits of woman’s work.” (1882: 884). Contudo, esta mesma comunidade literária que acompanhou e enalteceu o seu desempenho e sua evolução como poeta, até ao momento de sua morte em 1894, não atribuiu a Augusta Webster o justo mérito e fama aos quais tinha direito, apesar da sua elevada reputação junto aos demais autores ingleses. Em 1892, ano de falecimento de Alfred

Tennyson, surgiram manifestações a favor de sua indicação para o suceder como Poeta Laureado, conforme refere Victoria Lei:

Tennyson died in October 1892 and there was no obvious successor. According to Olive Garnett, on 23 October, when the Garnett family dined with Rossetti, the laureateship was the chief topic of conversation. William was 'of the opinion that Swinburne and William Morris should have the refusal of it, after them perhaps Coventry Patmore. He thinks Sir Edwin Arnold will probably get it and would keep out Lewis Morris at any price. Christina Rossetti, possibly Augusta Webster should be the choice among women. As I entirely agreed I said nothing'. (2000: 37, Garnett citado em Lei).<sup>96</sup>

Muito embora Webster tenha sido uma autora presente e atuante nos círculos literários de Londres, e a sua obra tenha sido admirada e lida no seu tempo, o seu nome não foi incluído na maioria das antologias e estudos sobre os poetas da Era Vitoriana. Christine Sutphin, uma das historiadoras literárias que mais tem atualmente contribuído para que a originalidade de Webster volte a ser notada, aponta possíveis justificações para esta exclusão:

[...] she did not have the powerful literary connections that would have kept her reputation alive, although she knew many important people; [...] Her family was either unconcerned with her literary reputation or unable to promote her work, and the absence of biographical material meant that no compelling stories of the life inspired readers to seek out the work. (2000: 34).

Para além destas razões, de falta de conexões influentes e de material biográfico disponível, que Sutphin apresenta para a omissão de Augusta Webster da lista das principais poetisas do século XIX, Patricia Rigg destaca também que: "Augusta Webster did not produce works that survived the transformative turn-of-the century years." (2009: 268). O facto da obra de Webster ter tido um elevado teor de crítica social voltada principalmente para o contexto moral e ideológico que atingiu a mulher até a segunda metade do século, poderá ter influenciado a crescente ausência de uma maior representatividade literária. Os seus últimos anos de vida coincidem com o momento em que estas questões de interesse social não mais faziam parte da ordem do dia, estando outras correntes literárias e artísticas em evidência, tal como é nosso propósito referir mais adiante, no subcapítulo 2.2.

Apesar de tudo, a carreira desta autora merece uma abordagem que não seja limitadora, mas abrangente e completa. Neste sentido, posicionar a vasta obra de Augusta Webster somente num género e numa forma específicos é uma tarefa redutora, visto que a autora se expressa literariamente através das múltiplas variedades genéricas e formais. Por outro lado, entre a sua vida privada e profissional se cruzavam a esposa com a poeta e a dona de casa e mãe com a militante política. Nestes diferentes ambientes e facetas, habitava uma mulher que possuía uma perspectiva muito progressista e muito objetiva da vida.

---

<sup>96</sup>Jonhson, Barry (ed) (1989). *Tea and Anarchy: The Bloomsbury Diaries of Olive Garnett, 1890-1893*.

Com facilidade, a sua escrita transitava entre a poesia lírica, incluindo sonetos, e a narrativa, entre os monólogos dramáticos e os monodramas, a ficção e o ensaio. Fazendo uso de formas e técnicas de escrita que foram inicialmente utilizadas por outros autores, nomeadamente o monólogo dramático de Robert Browning, a lírica de Tennyson e o discurso humanitarista de Elizabeth Barrett Browning, Webster desenvolveu as obras que iriam consolidar a sua reputação perante os leitores e a crítica literária, conforme podemos avaliar pelas palavras de Isobel Armstrong em *Nineteenth Century Women Poets. An Oxford Anthology*.

Each of these works reveals her skilful remodelling of the dramatic poetry that Felicia Hemans, Robert Browning, and Alfred Tennyson had been developing in the late 1820s and 1830s. With both vigour and candour, Webster exploited the Dramatic Monologue to empower female personae, whose voices had never before been rendered so highly articulated by a woman poet. (1998: 591).

Para Armstrong, a poesia dramática de Webster questionava e contestava a imagem convencional da mulher que a sociedade a fazia incorporar: a de uma pessoa dependente e desamparada.

Mas, como procuraremos demonstrar na segunda parte deste trabalho, em todos os estilos literários que ela utiliza na sua obra (e não apenas na fase do esteticismo), é possível observar o seu crescente cuidado com a estética como essência da sua poesia. Isto para além da sua impressionante técnica e vigor narrativos para expressar a realidade social da desvalorização da mulher inglesa, tal como podemos confirmar através das palavras de Angela Leighton, ao comparar Augusta Webster com Christina Rossetti:

Where Rossetti is lyrical and introspective, Webster is prosaic and dramatic; where Rossetti's imagination is out of time with reality, Webster's is entirely of her own time. An outspoken feminist and social critic, her verse finds its distance from the 'artificial melancholy' of the heart by turning altogether away from self, and dramatically adopting the voices of others. (1992: 164).<sup>97</sup>

Leighton estabelece diferenças fundamentais entre as criações poéticas destas duas autoras que eram contemporâneas: por parte da primeira, ouvimos as vozes oprimidas, mas autênticas, das personagens femininas que ela, Webster, com o seu estilo mais prosaico e crítico, conheceu e cuja realidade dramaticamente recriou; e, por parte da segunda, as que possuíam vozes discretas e carregadas de emoções místicas, que se expressavam através da sensualidade e, desta maneira, promoviam e alcançavam a sua libertação. Webster foi também vista, no seu tempo, como uma mulher que colocava em sua obra poética e jornalística um vigor e pendor mais realístico e mais materialista, características que eram geralmente identificadas nos autores masculinos.

---

<sup>97</sup>Angela Leighton, em *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*.

Em particular, o empenho de Webster em contribuir para modificar o papel da mulher na sociedade inglesa do século dezanove, e transformá-la em uma *New Woman*,<sup>98</sup> praticamente a acompanhou em toda a sua trajetória literária e coincide com quase toda a extensão do período vitoriano. De acordo com Isobel Armstrong:

The period starts with a poetry in dialogue with the dominant ideology of gender still informed by Edmund Burke's understanding that femininity belongs to the non-rational. [...] By the close of the century, the figure of the New Woman has emerged as an icon, if not a reality. Equipped with higher education and demanding equality in personal relationships with men, the New Woman was the forerunner of the suffragists whose campaigns would lead to the most spectacular forms of organized feminist politics in the Edwardian age. (1998: xxiii).

Tendo acompanhado esta evolução, Augusta Webster buscou principalmente, através de sua vasta obra poética, (re)criar novas mulheres, (re)escrevendo suas histórias de vida, através das suas próprias vozes. Tratando-se embora de uma poesia de carácter questionador, e por vezes irónico, não era explicitamente polémica (como chegou a ser rotulada a de Robert Browning). Mesmo quando ela abordava questões consideradas 'problemáticas', tais como a exclusão social e a marginalização dos géneros, a prostituição e também a sexualidade, Augusta Webster conseguiu, de acordo com Sutphin, atrair o reconhecimento de autores do seu círculo literário:

Augusta Webster was recognized by contemporaries as one of the foremost poets of her day; in 1870 a reviewer of her *Portraits* considered that 'with this volume before us, it would be hard to deny her the proud position of the first living English poetess. Elizabeth Barrett Browning has passed away, and her mantle seems to have fallen on Mrs. Webster'. (Citada em Wilson, 2006: 09).<sup>99</sup>

Tanto esta afirmação de Sutphin quanto outras já mencionadas, atribuindo a Webster notáveis qualidades que a colocavam ao nível de Tennyson e Barrett Browning, ratificam que o reconhecimento e a admiração dos contemporâneos de Webster pela sua obra transpuseram décadas, intercaladas pelo desaparecimento daqueles que são considerados, até aos dias atuais, os expoentes máximos da poesia vitoriana.

Como referimos no capítulo anterior, o ambiente familiar equilibrado e harmonioso, além da invulgar educação recebida por Webster em sua infância e juventude, proporcionou-lhe os meios para que desenvolvesse em sua obra um ponto de vista mais objetivo, com uma força interior e entusiasmo literários que, para alguns críticos do período vitoriano, foram interpretados como 'masculinizados' e questionadores. À margem de tal julgamento, o que estava acontecendo era a identificação, por parte da crítica, do estilo interpelativo e audacioso de Webster. Conforme atesta Wilson, "[...] she was close

---

<sup>98</sup>Faremos uma referência mais pormenorizada a este conceito e a esta figura feminina mais adiante neste trabalho.

<sup>99</sup>Judith Wilson em, *Out of My Borrowed Books: Poems by Augusta Webster, Mathilde Blind and Amy Levy*. (2006).

to the centre of movements for social reform; she was a pioneer in taking public office and she was an intelligent and incisive literary critic.” (2006: 9).

Augusta Webster possuía uma tendência marcante para protestar contra o crescente materialismo, nomeadamente contra a importância que era dada à classe social, à riqueza e ao poder, os quais acabavam por afastar as pessoas dos valores mais humanos. Sua escrita se destacava das demais autoras do período, que também faziam uso da arte para expor e criticar a falta de representatividade da mulher, por a dela ser mais impactante. Ela trazia para as suas obras os momentos de revelação mais profundos das pessoas que eram marginalizadas pela sociedade, retratando o lado mais pernicioso e desagradável das situações pelas quais elas passavam.

A visão progressista de Webster e o seu posicionamento por uma maior igualdade entre os géneros, questão que ela explorou quase até à exaustão em sua vida de feminista e militante social, caracterizam a sua obra poética e não só. Essa postura tanto distinguia a sua coluna de ensaios no *Examiner* (anos 70), quanto suas revisões de poesia no *Athenaeum* (anos 80). Neste último, de acordo com Judith Wilson, a forma como ela escrevia chamou a atenção de um dos colegas de redação, nomeadamente Theodore Watts-Dunton, que a definiu da seguinte maneira: “[...] as a critic ... she had no superior, scarcely an equal”. (2006: 13). Com esta afirmação de Watts-Dunton, podemos avaliar que, o estilo de escrita inovador e transformador de Webster se acentuava, sendo alvo de admiração por parte de seus contemporâneos.

O que Augusta Webster faz de melhor, tanto através de sua poesia quanto do seu comprometimento político e social, é ‘dissecar’, com riqueza de detalhes e elevado rigor estético, as vidas desiludidas de certas mulheres. Esta sua forma de análise chama sempre a atenção da crítica literária, como podemos avaliar pelas palavras de Angela Leighton: “Webster’s journalism, like her poetry, is ultimately concerned with the political truth behind life’s pleasing myths, with the real listless, ill-educated girls behind the spell-bound beauties of fairy-tale.” (1992: 172). Esta caracterização que é apontada não deixa dúvidas que Webster não acreditava numa existência da mulher pautada por mitos ou fórmulas mágicas, sobretudo para obter um bom casamento, e muito menos em contos de fadas onde há um príncipe à ‘procura de uma jovem para ser sua princesa’.

Ela rejeitava com veemência tais ilusões românticas e, por esta razão, retrata em sua obra pessoas que vivem uma existência real, muitas vezes em busca de condições básicas para fazerem um uso pleno de suas potencialidades, independentemente do seu género. Ainda acerca desta análise, Leighton complementa:

Sleeping beauties, in her works, are only ordinary girls who are waiting, while appearing not to wait, hoping while appearing not to hope. Their sleep is a figure, not for poetic dreams, but for the hypocrisy and resulting mental paralysis of trying to do and think two contradictory things at once; for being both dedicated sexual objects and innocently blank sexual subjects. (1992: 172).

Segundo Leighton, a intenção de Webster era utilizar tanto a sua escrita, poética e jornalística, quanto a sua fala (nestes contextos, fazemos referência aos seus variados ensaios para o *Examiner*, o *Athenaeum* e discursos no *London School Board*, respetivamente), para mostrar à sociedade a verdade encoberta pela hipocrisia das convenções sociais em geral. Para isso, ela retrata a mulher na sua forma real, totalmente desprovida de certas virtudes que eram frequentemente idealizadas pela cultura vitoriana e, o que é mais significativo em sua arte, com variados defeitos humanos que não podiam ser ‘mascarados’.

Como poeta e jornalista, Augusta Webster não teve receios em expressar de forma direta suas opiniões, suas inquietudes sociopolíticas e também seu feminismo declarado. De uma forma incisiva, através da coletânea de ensaios recolhidos em *A Housewife's Opinions* e publicados no ano de 1878, ela direcionava sua intervenção para a esfera doméstica e defendia uma atitude mais racional e mais ativa por parte da mulher, conforme podemos constatar nestas suas palavras em defesa do trabalho feminino:

Why may not an energetic and intelligent young woman, old enough to be a free agent, work hard – overwork if she please, as everybody does who gets on the world – to set aside a sum of Money for a given purpose, for learning a better trade, for starting a shop, for educating talents of which she is conscious, or were it but for the humbler hope of buying a smart warm winter suit new for herself instead of the cast-off fripperies with which a sixth hand dealer tempts her? (Citada em Sutphin, 2000: 378).

Desta maneira, Webster manifestava publicamente, através de trechos dos seus ensaios, um pensamento ousado e questionador sobre a inexpressiva representatividade da mulher no mercado de trabalho e sobre as inúmeras restrições impostas às mulheres. Para ela, esta situação era sustentada pela moralidade vitoriana que, com a justificação patriarcal de as proteger contra os ‘malefícios da esfera pública’, desvalorizava mais ainda a capacidade de autonomia das mesmas:

There is nothing more difficult than to protect without enslaving. Domination of the protector over the protected is, in most instances, an essential condition of the protection being possible at all, [...] and domination, starting perhaps with the most unassuming intentions, easily out-does its part and becomes despotic. (Citada em Sutphin, 2000: 377).

Com um elevado teor crítico, este discurso de Webster mostra como a sociedade vitoriana simultaneamente ‘abrigava’ e ‘obrigava’ a mulher, aliando proteção a dominação.

Augusta Webster tanto fazia uso da sua poesia quanto das suas intervenções nas tribunas e nos seus ensaios, para que esta situação de complacência patriarcal, causadora de um quase completo afastamento da mulher da esfera pública, viesse a ser modificada. Suas falantes são mulheres que se encontram reprimidas pelos valores sociais, mas que procuram reagir e assumir um papel em suas vidas. Como exemplo desta ideia, reproduzimos abaixo uma outra intervenção sua:

But women who have to fend for themselves are not likely to be idiots, and each of them is likely to be able to judge better for herself than all the members of Parliament put together can judge for her which sort of discomfort will be most to her comfort. (Citada em Sutphin, 2000: 378-9).

Para Webster, as mulheres entregues aos seus próprios recursos não são pessoas incapazes de decidir o que é melhor para elas, como os parlamentares masculinos faziam crer. Expondo seu ponto de vista de forma crítica, Webster defende e retrata em suas obras as mulheres comuns, as quais enfrentam a realidade. Elas eram as que não queriam permanecer à margem da sociedade e estavam conscientes de que, para que houvesse mudanças em suas vidas, seria necessário travar inúmeras lutas pelo direito à dignidade.

Tanto para Webster como para outras autoras inglesas que compunham o grupo de ativistas em favor do sufrágio e da educação femininos — por exemplo, Emily Davies, Mathilde Blind e Amy Levy, a dignidade das mulheres do século XIX tinha condições de ser conquistada caso lhes fossem dados os mesmos recursos e direitos que eram dados aos homens.

A intensa vocação para lutar pelas causas das mulheres e das minorias acompanhou a vida de Webster desde a publicação do seu primeiro volume de poesia, *Blanche Lisle and Other Poems* (1860), quando tinha apenas 23 anos e se assinava ‘Cecil Home’, até à sua última criação artística, a sequência inacabada de sonetos intitulada *Mother and Daughter*, publicada em 1895, praticamente um ano após sua morte, que ocorreu aos 57 anos de idade. Em 1864, já casada com Thomas Webster, ela publica as obras *Lilian Gray, A Poem e Lesley's Guardians*, mas sem assumir sua real identidade, conforme referimos no capítulo I. É a partir do lançamento da obra *Dramatic Studies* e a tradução da tragédia grega *Prometheus Bound*, ambos em 1866, que passa então a assinar-se como ‘Augusta Webster’.

Em 1868, ela traduz outra obra trágica clássica, *Medea*. Sobre este trabalho de Webster, Isobel Hurst, no artigo “Victorian Literature and the Reception of Greece and Rome”, faz a seguinte análise:

Augusta Webster's close, line-by-line translations of *Prometheus Bound* (1866) and *Medea* (1868) impressed contemporary critics with their fidelity to the Greek plays. Webster articulated her ideas about translation in a review of Browning's version of *Agamemnon*: although she admired his dogged fidelity to the text, she felt that the obscurity of his language exceeded even that of Aeschylus. (2010: 17).

Para além da sua fidelidade, como tradutora, ao difícil texto original e também a sua capacidade de analisar e criticar as traduções feitas pelos seus contemporâneos, Hurst salienta a pertinência das suas escolhas pela sua relação com as questões da atualidade: "The tragedies Augusta Webster chose to translate – *Prometheus Bound* and *Medea* – dramatize the social problems which dominated her own era: 'issues of obligation, community, freedom, tyranny and oppression of woman.'" (2010: 19). Os temas da tirania e da liberdade, assim como o da repressão das mulheres, presentes nesses admiráveis textos clássicos, eram também os seus e os da sua época.

Após as publicações *Blanche Lisle* e *Lilian Gray*, a crítica literária já começa a avaliar com maior entusiasmo a evolução de Webster e a fazer comparações entre estas suas duas obras, emitindo os primeiros elogios que dão uma ideia do destaque que ela estava a alcançar. Em *The Poets and the Poetry of the Century*, Alfred H. Miles comenta: "Mackenzie Bell believes that compared to *Blanche Lisle*, *Lilian Gray* is a distinct advance in which many passages evince a maturity of thought rare in so young a poet."<sup>100</sup> Mas, para muitos críticos, o que era considerado como sendo a melhor produção literária de Augusta Webster ainda estava por vir.

A maturidade desta autora e a sua potencialidade como poeta se sobressairam na produção do seu primeiro conjunto de monólogos dramáticos: *Dramatic Studies* (1866), obra considerada um sucesso pela crítica. Esta coletânea é composta de oito poemas longos, sendo três deles falados por personagens femininas que verbalizam sentimentos de renúncia, compromisso e remorso.

*Dramatic Studies* representa o início da consolidação do estilo websteriano de escrita, cuja essência maior é ter uma 'aptidão permanente para analisar personalidades humanas', uma característica que marcará a obra de Webster até ao seu fim. Patricia Rigg tem a seguinte opinião sobre este trabalho:

*Dramatic Studies* marks Webster's transformation from an experimental young writer struggling to find the genre most appropriate for the expression of human complexity inherent in individualism, gender, and social construction to the poet who successfully integrates the contemplative self of poetic introspection and the social self of a material world. (2009: 65).

---

<sup>100</sup> Mackenzie Bell, 'Augusta Webster', in Alfred H. Miles (ed), *The Poets and the Poetry of the Century*. (1907: 106).

Webster passa, assim, a ser vista como aquela poeta que melhor consegue aliar introspecção poética e análise social na sua obra. E, de facto, os poemas contidos nesta obra em particular revelam a aquisição de uma postura mais reflexiva por parte de Webster, nomeadamente acerca das complexas interiorizações que afetam os seres humanos em geral e, em particular, as mulheres.

Mas a crítica contemporânea deteta ainda outras características que lhe viriam a estar associadas, tais como originalidade, capacidade intelectual e controlo. É o caso da *Westminster Review*, que avalia este trabalho com as seguintes palavras: “Mrs Webster shows not only originality, but what is nearly as rare, trained intellect and self-command.”<sup>101</sup> No ano seguinte, o periódico *The British Quarterly Review* considera que tanto *Dramatic Studies* quanto as traduções de *Prometheus Bound* (1866) permitem a Webster receber o seguinte elogio: “won her an honourable place among female poets. She bids fair to be the most successful claimant of Mrs. Browning’s mantle.”<sup>102</sup> Desta forma, vemos que na década do falecimento de Elizabeth Barrett Browning, as obras que Webster escreveu, assim como a tradução de *Prometheus Bound*, renderam à autora históricos enaltecimentos emitidos por diferentes fontes.

Após a publicação da aclamada obra *Dramatic Studies*, Augusta Webster produziu a seguinte coletânea de poemas: *A Woman Sold and Other Poems* (1867); a mesma consiste de cinco extensos poemas narrativos, tendo recebido a seguinte avaliação de Florence Boos no *Dictionary of Literary Biography*: “Its reminiscences, social descriptions, and intermittent pathos, reflect Webster’s genuine talent for third person narrative.” (1985: 284). Embora a obra *A Woman Sold* tenha tido, segundo afirma Rigg, “many positive remarks about the volume in general” (2009: 102), houveram críticos a dizer que: “[...] the intricacies and subtleties of character, requires somewhat of an effort on the part of the conscientious reader.” (*ibid.*, p. 102).

Nos meses de fevereiro e agosto de 1870, respetivamente, Augusta Webster faz os lançamentos da coletânea de poemas *Portraits*, a qual é composta de onze extraordinários monólogos dramáticos. De acordo com o que é referido por Boos: “The *English Independent* praises the author of *Portraits* as ‘a daring genius’ whose work is distinguished for its ‘air of reality and [...] deep sense of seriousness.’” (1985: 283). Webster é, assim, elogiada pela sua genialidade, realismo e seriedade. De acordo com Patricia Rigg, Webster estava reticente quanto ao segundo lançamento de *Portraits* porque acreditava que: “would imply a sort of success which we have understood to be next to impossible in

---

<sup>101</sup> John R. de C. Wise, *Westminster Review*, 30 (1866), p. 275.

<sup>102</sup> *British Quarterly Review*, 46 (1867), p. 249.

these days for a writer so entirely without literary connection.”<sup>103</sup> Embora revelando modéstia acerca da sua obra, Webster estava consciente da dificuldade em obter fama sem ter apoios. Sobre a recepção e a comercialização desta importante obra, Rigg faz o seguinte comentário: “She was wrong in that a second edition of *Portraits* came out three months later, in August, but *this volume was to be her first and only real commercial success.*” (2009: 28, minha ênfase).

As obras biográficas que abordam a vida pública e privada de Augusta Webster não possuem muitos registos acerca do volume de vendas de suas obras e de sua condição financeira. Se limitam a descrever a autora como sendo uma pessoa da classe média, cujo marido era um advogado conceituado. Mas os poemas contidos nas obras *Dramatic Studies, A Woman Sold and Other Poems* e *Portraits* são considerados pela crítica do período, e pela actual, como ‘poetic inspiration’ e são avaliados por Judith Willson da seguinte maneira:

In these collections, Webster explores the selves that women inherit and create, and the languages that define them. Like Mathilde Blind, she is at her surest in the expansive, public forms of dramatic and narrative verse, rather than the private, contemplative shapes of lyric. (2006: 11).

A crítica da época também conclui que Webster é uma poeta que se sente mais à vontade nas formas mais públicas, dramáticas e narrativas, da poesia do que nas formas mais privadas da lírica. No entanto, como que a contradizer um pouco esta conclusão, após um intervalo de aproximadamente dois anos, Webster publica o poema musicado *Yu-pe-Yá's Lute: A Chinese Tale in English Verse* (1874), obra que a *Westminster Review* classifica da seguinte maneira: “[...] the volume is marked not by mere sweetness of melody, but by infinitely rarer gifts of dramatic power, passion and sympathetic insight.”<sup>104</sup> Esta nova ênfase nos efeitos melódicos da poesia e na sua ligação a outras artes assinala uma transição ou mudança por parte de Webster, que poderá ser deliberada. E, finalmente, em 1881, ela publica *A Book of Rhyme*, uma notável coleção de sugestivos poemas líricos de pendor claramente esteticista, inspirados em suas peças. Esta foi praticamente sua última publicação, mas ela confirma de forma indubitável que Webster tinha outros interesses poéticos, para além das formas meramente dramáticas e narrativas.

Para além da poesia, Augusta Webster produziu quatro peças dramáticas que foram publicadas pela Macmillan. A primeira delas, *The Auspicious Day* (1872), recebeu a seguinte análise de Patricia Rigg: “[...] was critically successful, it was not commercially successful.” (2009: 152).

---

<sup>103</sup> Augusta Webster to John Blackie, May 30, 1870, *Blackie Archives*. (Citada em Rigg, 2009: 28).

<sup>104</sup> *Westminster Review*, 46 (1874), p.598.

Depois, foram lançadas *Disguises* (1879), *In a Day* (1882)<sup>105</sup> e, por último, *The Sentence* (1887). Nestes dramas complexos, Webster desenvolve padrões de causa e efeito, apresentando uma visão prática da natureza humana e uma avaliação realista de sociedades que lutam por mudanças socio-políticas. Para além destas obras, Webster também produz um livro para crianças intitulado *Daffodil and the Croaxaxicans: A Romance of History* (1884), que segundo Rigg, trata-se de uma sátira social, “obviously meant to appeal to adults as well to children”. (2209: 236). Em *Daffodil and the Croaxaxicans*, Webster constrói uma crítica social madura, apresentada num conto infantil, onde faz uso da ciência e da geologia para representar sapos controlando outros animais no fundo de um rio.

Em seu penúltimo ano de vida, 1893, Augusta Webster produz *Selections from the verse of Augusta Webster* e lança a terceira edição de *Portraits* (incluindo mais três poemas: o inédito “Faded”, “A Preacher” e “A Painter”). Contudo, não tem tempo suficiente para publicar seus sonetos *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence*, obra em que ela retrata a sua experiência pessoal relacionada com a maternidade. Nesta obra, ela enaltece não somente o amor entre mãe e filha, mas todo o afeto existente nas relações de proteção entre mulheres com idades diferentes, como sendo uma atividade social necessária aos seres humanos. Sentindo que a morte se aproximava, Webster escreve em *Mother and Daughter* as seguintes linhas, que revelam a sua inteligência e lucidez perante o inevitável:

XV

*That some day Death who has us all for jest*

Shall hide me in the dark and voiceless mould,

And him whose living hand has mine in hold,

Where loving comes not nor the looks that rest,

Shall make us nought where we are know the best,

Forgotten things that leave their track untold:

*As in the August night the sky's dropped gold -*

*This seems no strangeness, but Death's natural hest.*

(1-08, minha ênfase).

### **2.1.2 O papel dos poetas e críticos masculinos (Robert Browning, Alfred Tennyson, Dante G. Rossetti e A.C. Swinburne)**

Ao referirmos Robert Browning é muito comum o associarmos de imediato ao monólogo dramático, apesar de esta nova forma literária, que busca avaliar as percepções mais íntimas de uma

---

<sup>105</sup> Segundo Elizabeth Lee, foi exibida em horário matiné no Terry's Theatre, em Londres.

mente humana numa situação de crise profunda, ter também sido utilizada pelo seu contemporâneo Alfred Tennyson. Ambos, por volta de 1830 – 1840, fizeram uso desta técnica inovadora para expor o caráter e os dilemas das suas personagens. Glennis Byron corrobora esta informação:

The dramatic monologue is usually considered to be developed simultaneously but independently by Alfred Tennyson (1809-92) and Robert Browning (1812-89) in the 1830s. Alternately, Tennyson invented it first, reading 'Saint Simeon Stylites' to a group of friends in 1833 (published 1842), but Browning was the first to publish, with 'Porphyria's Lover' and 'Johannes Agricola in Meditation' appearing in the *Monthly Repository* in 1836 (2003: 32-33).<sup>106</sup>

E ela prossegue na sua interpretação, explicando o porquê de estes, e de outros, autores vitorianos terem feito uso desta técnica literária – a forma, por excelência, através da qual estes poetas começaram a confrontar questões de 'voz' e de 'estética':

The dramatic monologue is generally accepted as *the primary form through which Victorian poets began to negotiate both voice and aesthetic*; the precise ways in which it does this, however, much like the nature of the form itself, have been much debated. (2003: 33, minha ênfase).

Ao combinar a lírica com o drama, esta nova forma buscava destacar os processos de parcialidade do falante, os quais interessava aos poetas expor. O resultado desta abordagem deu origem a um tipo de enunciação poética que veio a se tornar uma das maiores contribuições dos vitorianos para a literatura moderna.<sup>107</sup> A forma evoluída do monólogo dramático surgiu, no vitorianismo, como um novo género literário em substituição a outras formas de escrita, nomeadamente a lírica romântica, contribuindo para que estes autores pudessem avaliar psicologicamente os seus personagens numa situação dramática, criada de maneira deliberada, com o objetivo maior de questionar as convenções sociais.

A evolução dos modos poéticos pode ter sido influenciada pelas diferentes respostas dadas pelos Românticos e pelos Vitorianos ao crescente enfraquecimento das crenças nos valores considerados como absolutos, em fins do século dezoito e parte do século dezanove. Esta foi a altura em que a busca por maior conhecimento científico e, sobretudo, as teorias evolucionistas de Charles Darwin trouxeram momentos de incerteza nas crenças religiosas acerca da criação humana, provocando a diminuição da fé e da estabilidade na sociedade.

No caso de Robert Browning, sua obra é, até a atualidade, apreciada pela maneira como ele, de forma magistral e com intensa habilidade, associadas a um agudo sentido trágico, revelou – através

---

<sup>106</sup> Glennis Byron em *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom*.

<sup>107</sup> Para um conhecimento mais aprofundado sobre o monólogo dramático, ver também a obra de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974).

dos seus falantes – a maldade e a hostilidade humanas que se sobrepunham às questões morais e da verdade. Em sua poesia, Browning buscou retratar a maneira arcaica e repressiva com que a sociedade, e em particular o homem vitoriano, encaravam a mulher: como um objeto estético exibido para triunfo e consumo masculinos, e frequentemente num contexto de conflito ou violência. Esta questão é, nomeadamente, abordada por Paula Guimarães em “Analysing Darker Motives or Delving Robert Browning’s ‘Poetry of Revenge’”: “Browning is interested in demonstrating the moral-aesthetic dimension of this grotesque and violent world mainly through the dialects of human relationships, in particular those between man and woman, inside and outside the institution of marriage.” (2010: 04).

Através de sua poesia, Browning mostra a verdadeira essência do homem vitoriano, muitas vezes representada ou corporizada através de figuras históricas que viveram em outras épocas e lugares.<sup>108</sup> Desta maneira, fazendo uso de uma notável galeria de vilões, ele evidencia realisticamente o que há de mais contraditório e mesquinho nas relações humanas. Na maioria de seus poemas, o leitor é subitamente inserido numa trama formada pelo falante, tendo que avaliar tanto a consciência quanto as limitações desta personagem que habita um mundo muitas vezes violento e imperfeito, sem dimensões morais e estéticas. Joseph Hillis Miller, na obra *The Disappearance of God*, apresenta a seguinte avaliação sobre os monólogos dramáticos de Robert Browning:

The first lines of Browning’s monologues are of special importance, and at their best they succeed in *expressing the immediate pulse of a life, the unique flavour of an existence*. To read these monologues one after another is to be thrust suddenly into the thick of a life, then one poem is over, in another moment the reader finds himself in another personal world, radically different from the first, but just as real, just as inescapably given for the character himself. (2000: 125, minha ênfase).

Nesta passagem, Miller nos mostra que a leitura da obra de Browning exige uma maior atenção do leitor. As situações exibidas se desenvolvem de maneira rápida e as desarmonias atingem o seu ápice expondo divergências, autoritarismo e, principalmente, manipulações psicológicas.

Na obra de Browning, os pensamentos desprezíveis e as atitudes perversas dos personagens ‘caem inesperadamente no colo do leitor’, deixando a ele(a) o trabalho de avaliar a consciência e de julgar o caráter dos falantes. Esta situação é por mim referida na investigação presente na minha dissertação de mestrado intitulada *Revelações da Mente Masculina sobre Poder e Género na Poesia Dramática de Robert Browning*, onde faço a seguinte análise:

As ações que estes personagens praticam nos poemas emergem de forma abrupta, fazendo com que o leitor procure rapidamente desenvolver uma forma de análise das situações que

---

<sup>108</sup> Na obra de Robert Browning, quem está sempre em evidência é o homem. Ele é constantemente apresentado numa relação de total dominação e controlo de mentes e ambientes à sua volta. Sendo assim, ele próprio se vê no direito de preservar a todo custo a sua própria identidade e sanidade através da manipulação e, em alguns casos extremos, da eliminação da parte oprimida.

estão surgindo e, logo depois, uma posterior verificação das hipóteses que lhe estão sendo exibidas. (2011: 106).<sup>109</sup>

A obra de Augusta Webster difere da de Robert Browning no que diz respeito à utilização, por parte dela, de um monólogo dramático mais voltado para seus interesses feministas e com elevada simpatia pelas causas sociopolíticas. Ao revelar uma profunda preocupação com a real posição de inferioridade da mulher na sociedade, Webster utiliza o monólogo dramático com os seguintes objetivos: contestar a ideologia de gêneros, analisar o estado de espírito das pessoas que sofreram as consequências dessa ideologia, ao passar por determinadas situações imediatas e verdadeiras, e posicionar a mulher num momento de auto conscientização. Mas, conforme avalia Patricia Rigg:

Webster shares Browning's interest in *the inner life of the speaker* as she aestheticizes personal turmoil as a source of cathartic contemplation; however, she is *also interested in the cultural context* within which that inner life is nurtured and developed — or confined and restricted. (2009:67, minha ênfase).

Através desta forma poética, Webster desmascara a verdade escondida por detrás das convenções sociais em geral, revelando a mulher em sentido real e com seus defeitos humanos e não a que é frequentemente idealizada pela cultura vitoriana. De acordo com Katelyn Stewart, em “The Difficulty of Protecting Without Enslaving: The Denial of Women’s Education as seen in Augusta Webster’s Dramatic Monologues”, “Webster’s dramatic monologues illuminate *the double layer of hypocrisy concerning Victorian oppression of women under the guise of protection.*” (2010: 07, minha ênfase).

Outras diferenças entre estes dois autores deverão ser salientadas ainda. Enquanto Browning se concentrava na psicologia aberrante de seus sujeitos, homens (e por vezes mulheres), que muitas vezes agiam premeditadamente, até mesmo matando a sangue-frio, Webster fazia uma análise psicológica das ideias e dos sentimentos de falantes normais, mas em crise ou em conflito profundo com as circunstâncias sociais em que se encontravam, porém conscientes de que suas vidas tinham que evoluir. Para além disso, há o facto que os monólogos de Webster constroem toda uma história, narram acontecimentos e descrevem atos de maneira gradual, dando ao leitor tempo suficiente para apreciar, ou não, a vida e a realidade da pessoa como um todo, e não somente a de uma situação limitada à mente conturbada ou criminosa dessa mesma personagem.

Em seus poemas, Webster demonstra uma capacidade maior em fazer com que sua personagem seja ‘compreendida’ e não somente e simplesmente ‘julgada’ — como geralmente

---

<sup>109</sup> Para um maior conhecimento sobre Robert Browning e sua obra, ver: Kennedy, Richard S. & Donald S. Hair (2007). *The Dramatic Imagination of Robert Browning. A Literary Life*. Missouri: University of Missouri Press.

acontece com as de Browning. Sendo assim, uma das principais diferenças entre estes dois autores reside precisamente na utilização diferenciada que fazem dos critérios de ‘julgamento’ e ‘simpatia’ (originalmente introduzidos por Langbaum), em relação aos seus respectivos falantes.<sup>110</sup> A propósito, Dorothy Mermin defende que, “the women’s dramatic monologues are different from the man’s”. Em 1986, na obra *The Damsel, the Knight and the Victorian Woman Poet*, ela apresenta um contundente comentário sobre o uso do monólogo dramático escrito por mulheres e declara:

*The women seem usually to sympathize with their protagonists, and neither frame them with irony as Browning does nor distance and at least partly objectify them like Tennyson by using characters with an independent literary existence. (...) Once again, that is, we find that where men’s poems have two sharply differentiated figures – in dramatic monologues, the poet and the dramatized speaker – in women’s poems the two blur together. (1986: 75 – 76, minha ênfase).*

Mermin avalia que as poetisas vitorianas conceitualizavam e exploravam o monólogo dramático de formas diferentes das dos poetas masculinos, nomeadamente com um propósito maior em problematizar e desafiar as convenções sociais relativas aos géneros, demonstrando sobretudo simpatia ou identificação com as minorias.

Segundo Helen Luu, em *‘Impossible Speech’: 19th-Century Women Poets and the Dramatic Monologue*, Dorothy Mermin defende mesmo que as autoras vitorianas utilizavam o monólogo dramático não para teorizar a forma, mas sim o género.<sup>111</sup> Para estas mulheres, e principalmente para Augusta Webster, o monólogo dramático permitia que abordassem questões relevantes atuando como agente transformador, mudando a realidade feminina. Sendo assim, Luu completa a sua análise afirmando:

*Mermin thus defines women’s dramatic monologues not simply as “different” from men’s, but in opposition to and as the negation of the male standard set by Browning and Tennyson, (...) the purpose of Mermin’s essay is not to theorize the dramatic monologue but to examine the difficulty women poets had finding a “place where a woman could situate herself without self – contradiction” and from which she could speak. (2008: 07, minha ênfase)*

Por seu turno, Alfred Tennyson, Poeta Laureado, era considerado pelos ingleses do século XIX como o mais qualificado representante da poesia vitoriana por, inicialmente, criar uma poética mais conservadora e sem grandes questionamentos sociais. O que ele eventualmente sugeria em suas obras era uma mudança da sociedade através da reestruturação da mente, a qual deveria estar mais preocupada com a realidade da existência humana. Motivado pelas recentes teorias desenvolvidas pela

---

110 Embora a crítica atual ainda hesite em classificar com precisão a utilização do monólogo dramático por determinado autor, o que parece existir é uma unanimidade quanto ao facto de que, no desenrolar da situação, quem está ‘se revelando’ não é o poeta, mas a sua mais nova criação. A declaração feita por Browning no seu Prefácio em *Dramatic Lyrics* (1842) corrobora esta ideia: “[...] “though for the most part lyric in expression, always dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine.” (Langbaum, 1974: 73).

<sup>111</sup>Ver Dorothy Mermin em *The Damsel, the Knight and the Victorian Woman Poet*. (1986).

astronomia, pela biologia e pela física, Tennyson constatou que a estabilidade no universo não podia ser garantida.<sup>112</sup>

Os seus tópicos variavam entre os que abordavam temas históricos, científicos, políticos ou sociais. Nestes últimos podemos incluir o caso da criação e representação de uma mulher dotada não somente de beleza física, mas sobretudo com autonomia e preparo intelectual, como é a personagem principal da obra *The Princess* (1847). Havia também os poemas que analisavam as consciências e mundos alternativos, em momentos descontinuados, e outros que faziam a representação de um mundo 'fechado' e enigmático, contendo lendas e mitos filosóficos, como foi o caso das obras que narram as lendas arturianas (nessas predominavam a plenitude, a bravura e o vigor).<sup>113</sup>

Agindo desta maneira, ele buscou destacar em sua obra o princípio estético da narrativa poética, fazendo uma profunda crítica social e cultural e abordando também as questões de arte e linguagem, como foi exposto nos poemas "The Lady of Shalott" e "The Palace of Art", contidos na coleção intitulada *Poems* (1832).<sup>114</sup> Conforme é referido por Jorge de Sena, na sua obra *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e História*, Tennyson possuía as seguintes características:

(...) dicção fluente, musicabilidade incedível, domínio dos mais variados ritmos, sensualidade discreta, superficialidade de pensamento, sumptuosidade ornamental, fascínio medievalizante, alusões clássicas fáceis, idealização heroica, patriotismo, culto das virtudes domésticas (...). Com tudo isto, Tennyson foi o poeta vitoriano; (...). (1989: 276, ênfase do autor).

Através destas palavras, vemos que enquanto Webster, Browning e demais autores apresentavam uma literatura mais democrática e mais voltada para uma urgente e necessária mudança social e política que trouxesse benefícios às mulheres, Tennyson produzia uma obra mais voltada para uma mudança de mentalidade provocada pela emoção e pela imaginação.<sup>115</sup> Em seus poemas, ele idealizou um mundo fechado, dividido entre a realidade e a fantasia, onde a mulher ganhava destaque ao ser transformada num símbolo estético e cultural. É o que acontece com a personagem principal da obra "The Lady of Shalott", segundo a análise de Kathy Alexis Psomiades na obra *Beauty's Body. Femininity and Representation in British Aestheticism*: "[...] when the Lady of Shalott becomes a visible body in a moment of sensational self-display, a beautiful object for the contemplation of the multitude, she is no longer artist but art object". (1997: 26). Neste poema,

---

<sup>112</sup> O poema "In Memoriam" (1833), representa os anseios do artista e de muitos vitorianos com o histórico evolutivo da humanidade.

<sup>113</sup> Entre os poemas que abordam estes temas, destacamos "The Mermaid", "Mariana", "Idylls of the King", "Morte D'Arthur" e "Ulysses", como exemplos dessa situação.

<sup>114</sup> Entre estes poemas, "The Lady of Shalott" (1832-1842), é o que até os dias atuais possui maior representatividade, por ser considerado um ícone estético e também devido a sua intenção em unificar sentimentos amorosos, assim como perdas e danos motivados por rompimentos e traumas existenciais.

<sup>115</sup> Tennyson considerava ser pouco provável que uma poesia mais realista e factual, como era a vitoriana, pudesse recuperar o lugar deixado pelos seus antecessores Românticos. Para além disso, ele achava que a criatividade deveria ter uma função não somente estética, mas também ideológica.

Tennyson aborda as questões de gênero e sexualidade, fazendo uma representação estética de uma mulher que morre por amor.

Ao longo do poema *The Princess* (1847), e através das principais personagens, nomeadamente a revolucionária princesa Ida, seu pai o rei, a jovem Lilia e o príncipe Florian, Tennyson faz uso de uma subtil ironia, aflora a repressão vivida pela mulher vitoriana e idealiza a futura 'new woman', ao abordar os seguintes temas que reproduzimos nos excertos abaixo.<sup>116</sup> Nesta primeira passagem, ele retrata a jovem vitoriana (Lilia) que deseja fortemente a autonomia e a possibilidade de vir a ser finalmente emancipada:

'(...) O I wish  
That I were some great princess, *I would build*  
Far off from men a college like a man's  
*And I would teach them all that men are taught;*  
*We are twice as quick!*  
(Prefácio, 133–137, minha ênfase)

Neste outro excerto, ele refere-se à influência ideológica (uma forma de proto-feminismo) que duas das reputadas professoras da universidade tiveram sobre a Princesa Ida:

'Two widows, Lady Psyche, Lady Blanche;  
They fed her theories, in and out of place  
Maintaining that with equal husbandry  
*The woman were an equal to the man.*  
(I, 127–130, minha ênfase).

Numa outra passagem, desta vez enunciada pela própria princesa Ida, Tennyson destaca uma das maiores contestações do suposto movimento de emancipação que é proposto: o total controlo masculino sobre o feminino que, para a princesa, tem prazo para acabar, precisamente por via da ação da mulher com formação académica superior:

(...) *You likewise will do well,*  
*Ladies, in entering here, to cast and fling*  
*The tricks, which make us toys of men, that so,*  
Some future time, if so indeed you will,  
You may with these self-styled our lords ally

---

<sup>116</sup> Todos os excertos do poema *The Princess* reproduzidos nesta tese foram extraídos da obra de Christopher Ricks (ed.) *Tennyson. A Selected Edition*, London: Longman. (1989).

Your fortunes, justlier balanced, scale with scale.'

(II, 47– 52, minha ênfase)

Ao ambicionar propor, mesmo que por vezes de forma claramente satírica (o poema inclui algumas cenas burlescas), novos projetos de vida para as mulheres e ao antecipar importantes avanços e mudanças no futuro delas, no que se refere às condições e oportunidades de adquirirem independência por meio de educação e qualificação formais, Tennyson cria uma nova e vitoriosa mulher, representada pela princesa medieval Ida, a qual funda e administra uma instituição de ensino totalmente voltada para o público feminino, com total supremacia e autonomia:

(...)At last she begged a boon,  
A certain summer–palace which I have  
Hard by your father's frontier: I said no,  
Yet being an easy man, gave it: and there,  
*All wild to found an University*  
For maidens, on the spur she fled; and more  
We know not, – only this: they see no men,  
Not even her brother Arac, nor the twins  
(...)

(I, 145–152, minha ênfase)

*Embrace our aims: work out your freedom. Girls.*

*Knowledge is now no more a fountain sealed:*

Drink deep, until the habits of the slave,

The sins of emptiness gossip and spite

And slander, die. (...)

(II, 75–79, minha ênfase)

Fazendo uso de personagens femininas dinâmicas e visionárias, como Aurora Leigh e a Princesa Ida, os dois poemas (um de autoria masculina – Tennyson e outro feminina – Barrett Browning), transformam em possibilidade concreta algo que tinha a mera condição de irrealidade ou de utopia. Em ambos os textos, a mulher fica livre da ignorância imposta e do tratamento degradante e humilhante que por vários séculos lhe foi imposto e, finalmente, é colocada numa posição de igualdade com o homem.

Na sequência desta breve abordagem que fazemos sobre outros autores, nomeadamente alguns contemporâneos de Webster, destacamos o papel exercido por Dante Gabriel Rossetti (1828 -

1882), e o que ele representou no surgimento de um novo conceito de arte. Filho de um emigrado italiano, Dante Gabriel nasceu em Londres e era irmão de Christina e de Michael Rossetti. Desenvolveu seu talento para a poesia, pintura e tradução. Em 1848, junto com outros pintores, fundou o movimento artístico “Pre-Raphaelite Brotherhood”, uma nova escola de pintura que tinha como objetivo maior combater a apatia e estagnação em que se encontrava a pintura inglesa.<sup>117</sup>

Os Pré-rafaelitas, grupo que reunia outros artistas e poetas, nomeadamente George Meredith, William Morris e A.C. Swinburne, ansiavam por reformular a poesia, trazendo de volta o espiritualismo e os ideais estéticos perdidos por conta do conservadorismo que prevaleceu até meados do século XIX. Fazendo uso da sensualidade e da exuberância femininas, eles introduziram uma dimensão erótica na poesia e fizeram uma nova representação pictórica da mulher.<sup>118</sup> A obra de D. G. Rossetti é composta de trabalhos poéticos e pinturas em telas. Em ambos os trabalhos artísticos, prevalece a imagem feminina envolvida num composto que varia entre o sublime e o mundano, o sagrado e o profano.<sup>119</sup>

Como Augusta Webster, D. G. Rossetti, também publicou sequências de sonetos. Uma destas obras recebeu o título de *The House of Life* (1870), e tinha o propósito de estabelecer uma ligação entre o espírito e o corpo nas relações amorosas.<sup>120</sup> Uma outra sequência sua de sonetos foi, em 1880, publicada com o título *Ballads and Sonnets*. Uma semelhança adicional entre estes dois autores foi a publicação de obras poéticas que retratavam a mulher numa condição de *fallen woman*, transformada num objeto de prazer sexual masculino.<sup>121</sup> Nesta situação, temos o poema “Jenny”, pelo lado de Rossetti e a obra poética “A Castaway”, por Augusta Webster, ambos publicados em 1870.<sup>122</sup>

Sobre o poema “Jenny”, apresentamos a seguinte explicação de E. Warwick Slinn em *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*, na qual salienta o debate público sobre o direito à privacidade das mulheres e uma atitude mais liberal e compreensiva face ao infortúnio de algumas:

---

<sup>117</sup> Influenciado pela vida e obra de John Keats (1795-1821), D.G. Rossetti possuía uma visão diferente da vida e da arte. Ao juntar a beleza feminina e o encanto das cores, ele produziu um cenário artístico que alterou a era vitoriana a partir de meados do século XIX, preparando a Inglaterra para o surgimento de um novo movimento estético que iria ser chamado de “art for art’s sake”.

<sup>118</sup> Segundo Jorge da Sena, “O Pré-Rafaelismo, fortemente influenciado pela personalidade contraditória de Dante Gabriel Rossetti, filho de um emigrado político italiano, desejava o retorno de uma espiritualidade, que tinha muito de sensual, e de um realismo, que tinha muito de exuberante; e via nos pintores italianos do Pré – Renascimento, anteriores à academização renascentista de Rafael, o modelo a seguir.” (1989: 279).

<sup>119</sup> Tanto para D.G. Rossetti quanto para os demais Pré-rafaelitas, os principais modelos de beleza feminina foram Elizabeth Siddal, com quem o poeta veio a se casar e Jane Morris, mulher de William Morris.

<sup>120</sup> A utilização da sensualidade e do erotismo em seus sonetos e poemas foi algo que provocou reações negativas nos vitorianos, porém suas pinturas tiveram grande influência no desenvolvimento do Simbolismo na Europa.

<sup>121</sup> Angela Leighton em, “‘Because men made the laws’: The Fallen Woman and the Woman Poet”, define de maneira clara o que era ser uma *fallen woman* na Inglaterra do século XIX: “[...] for the Victorians the fallen woman is a type which ranges from the successful courtesan to the passionate adulteress, from the destitute streetwalker to the seduced innocent, from the unscrupulous procurer to the raped child. To fall, for woman, is simply to fall short.” (Leighton citada em Bristow, 1995: 225-6).

<sup>122</sup> Para um melhor entendimento da escolha deste título por parte de Webster, ver o artigo: “Webster’s Castaway Courtesan. Living on the (Cultural) Margin”, de E. Warwick Slinn em *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*. (2003).

“Jenny” appeared at an extraordinary historical conjunction of both personal and social intensity. As a monologue about prostitution and women, it was published in 1870 after a long gestation process and at *a time when there was widespread public debate about women’s rights to privacy*. It was a poem Rossetti had worked with for over three decades. [...] This attention suggests a strong degree of personal engagement (...), perhaps public explanation of *liberal sexual attitudes, and male sensitivity toward unfortunate young women*. (2003: 155, minha ênfase).

Em “Jenny”, Dante Rossetti personifica um intelectualizado cliente masculino que se encontra confuso em relação ao efeito estético e moral que a prostituta adormecida exerce sobre si, e ao que ela representa culturalmente: o produto sexual que é transacionado. Segundo Kathy A. Psomiades, tal situação gera dúvidas existenciais para o falante:

[...] the poem’s speaker goes on to distinguish between the prostitute’s economic activity and his own more respectable, if no less alienated, labor, contrasting her room with his ‘so full of books’ (1.23), hours spent dancing with hours spent in intellectual labor “to make one’s cherished work come right” (1.27), his mental work with her embodied leisure. (1997: 39).

Desta maneira, ele compara o corpo feminino ao livro e o trabalho intelectual desenvolvido por ele ao prazer carnal que é fornecido por ela. De acordo com Susan Brown, “Jenny’s prostitution is not the result of moral weakness or sinfulness on her part, but the result of socio-economic circumstances.”<sup>123</sup>

É importante referir que estes dois monólogos debatem questões de moralidade e de sexualidade, através da ideologia do supremo poder masculino e do exercício da prostituição feminina.<sup>124</sup> Para corroborar nossa análise, reproduzimos o pensamento de Slinn sobre esta questão:

In Victorian England [...]. Prostitutes transgressed the spiritual taboo on sexual indulgence. Their failure of the flesh was a moral failure, and their punishment should be spiritual rejection. *They should be cast out, cast away*. Prostitution was initially therefore a moral issue rather than an economic one for the Victorians, [...]. (2003: 159, minha ênfase).

Desta maneira, Webster magistralmente se apropria do termo “cast away” e ‘veste’ uma de suas principais personagens com os trajes de uma jovem mulher que, ao ser *expurgada da sociedade* — ‘cast away from society’ — se torna prostituta (minha ênfase).

Enquanto Rossetti intensificou o debate sobre a soberania da autoridade masculina perante a mulher, numa relação que envolve desejo sexual e dominação masculina através de sua personagem

---

<sup>123</sup> Susan Brown, em “Economical Representations: Dante Gabriel Rossetti’s “Jenny”, Augusta Webster’s “A Castaway”, and the Campaign against the Contagious Diseases Acts.” (1991: 83).

<sup>124</sup> Segundo E. Warwick Slinn, “The poems do not resolve these issues but expose their complexities. [...] These include the Protestant–Catholic division, the “woman question”, and prostitution, with it bringing together of sexuality, morality, and economics (in relation to this theme, the poems by D.G. Rossetti and Augusta Webster form an opposite complementary pair).” (2003: 06).

Jenny, Webster abordou a situação desfavorável em que se encontravam muitas mulheres inglesas de classe baixa, sem formação adequada, e que se viam forçadas à prostituição para sobreviver.

Na figura da personagem Eulalie, uma *fallen woman* que se torna uma bem-sucedida cortesã da alta sociedade, Webster aborda, de uma maneira bastante reflexiva, os graves problemas que prejudicavam a vida das mulheres vitorianas, nomeadamente a repressão sexual, a baixa educação que acabava gerando pouca empregabilidade, fazendo com que para muitas delas só restassem opções reduzidas, como a de um casamento como forma de sustento e de reconhecimento social ou a prática da prostituição.

No poema “A Castaway”, Webster dá voz a uma prostituta, expondo e denunciando, de maneira marcante, algumas das moléstias sociais dos vitorianos relacionadas com a sexualidade feminina. Nas palavras de Angela Leighton: “Webster makes the connection between the moral and the mercantile overtly and persistently, so that all trades are levelled to the same kind of value: that of profit and loss.” (Leighton citada em Bristow, 1995: 237, minha ênfase). Assim, Eulalie, uma jovem *fallen woman* que é retirada da sociedade, retorna como uma requisitada cortesã. Mesmo mantendo uma vida considerada isolada e vazia, através da imagem de uma pessoa banida da sociedade, ela dá a Webster a oportunidade e autoridade para expor a realidade da prostituição e a hipocrisia de uma sociedade que faz destas mulheres um comércio.

A voz de Eulalie, primeiramente rejeitada pela sociedade, mas que depois, por êxito próprio, conquista seu lugar devido à sua utilidade para muitos homens, transporta o leitor de Webster a um melhor entendimento da vida de uma *fallen woman* e da prostituição. Através desta personagem, Augusta Webster aborda de forma arrebatadora uma situação de preconceito e expurgo social. Para além disso, o poema revela umas das características mais significativas do trabalho de Webster: ser uma escritora com preocupações mais imediatas, que abordava questões do seu tempo e que teve a intenção de dar vez e voz a quem era ‘impedida’ de falar, combatendo assim toda e qualquer forma de discriminação feminina.

Outro autor contemporâneo de Augusta Webster, cujo contributo objetivamos mostrar é Algernon Charles Swinburne (1837-1908), poeta, agente provocador e crítico literário. De ascendência abastada, Swinburne não se deixou influenciar pela sua origem familiar aristocrática, procurando desde sua juventude juntar-se a escritores mais libertários e espiritualistas, associando-se assim à Irmandade Pré-rafaelita e, em particular, a Dante Gabriel Rossetti e William Morris.

Swinburne conquistou o reconhecimento dos leitores logo no início de sua carreira com duas publicações: o notável drama em verso *Atalanta in Calydon* (1865), cujo teor literário é constituído de uma elevada referência aos clássicos sem, contudo, ter a intenção de ser moralista, e a polémica obra *Poems and Ballads* (1866), onde ao enaltecer com revigorante leveza e harmonia a beleza de um corpo feminino, ele combate os códigos de conduta da burguesia vitoriana. Ele expressa sua insatisfação contra as normas estabelecidas pela sociedade industrializada do século XIX, alcançando o reconhecimento e passando a ser considerado um poeta de elevada categoria.<sup>125</sup>

Como crítico literário, ele conclui em 1867 um estudo inédito, de aproximadamente 350 páginas, sobre o poeta Romântico William Blake, que havia iniciado em 1862, quando tinha 25 anos. Em *William Blake*, Swinburne reforça o princípio da ‘arte pela arte’ através de refinamento estético assegurado na representação da linguagem e do imaginário.<sup>126</sup> Essa nova representação artística assume formas de ‘Introdução ao Esteticismo’, cujo principal conceito é o da arte ser algo absolutamente dissociado das questões políticas, científicas ou ideológicas. A corroborar este raciocínio, Andrew Kay, no artigo “Swinburne, Impressionistic Formalism, and the Afterlife of Victorian Poetic Theory”, reproduz a seguinte declaração do autor vitoriano sobre esta questão: “Art is not like fire or water, a good servant and bad master; rather the reverse. She will help in nothing, of her own knowledge or freewill. ... Handmaid of religion, exponent of duty, servant of fact, pioneer of morality, she cannot in any become”. (ACS, p.147).<sup>127</sup> Para Swinburne, a forma poética não deveria sofrer nenhum tipo de influência oriunda das tendências moralistas dos vitorianos.

Swinburne possuía um estilo de escrita e um pendor literário diferente dos de Augusta Webster. Enquanto ela usava sua arte para expor os dilemas vivenciados por mulheres numa vida real quase sempre sofrida,<sup>128</sup> o jovem Swinburne tinha o propósito de criar uma poesia com um teor pedagógico inferior ou nulo e um muito maior enfoque estético.<sup>129</sup> Uma poesia que fosse enriquecida pelos demais elementos artísticos que, escolhidos em separado, mas posteriormente agrupados, iriam contribuir para a beleza e a sensualidade da mesma. Conforme referido por R.V. Johnson: “[...] he was not a man for half-measure, and, choosing to espouse art for art’s sake, he carried the attitude to

---

<sup>125</sup> De acordo com Jorge de Sena, “os mais retrógrados ficaram de cabelo em pé: nunca se vira uma sensualidade mais desbragada ou um libertarismo mais violento, cantados em tamanha e tão portentosa floração vocabular e rítmica [...]” (1989: 283).

<sup>126</sup> De acordo com R.V. Johnson em *Aestheticism. The Critical Idiom*: “In the late sixties, Swinburne proclaims the doctrine of art for art’s sake and Walter Pater the idea of treating life itself ‘in the spirit of art’”. (1969: 12).

<sup>127</sup> Kay, Andrew (2013). “Swinburne, Impressionistic Formalism, and the Afterlife of Victorian Poetic Theory”. *Victorian Poetry*, 51 (3), 271-295.

<sup>128</sup> Augusta Webster criou mulheres que estavam dispostas a lutar por um ideal como é o caso da mártir francesa Joana D’Arc, personagem do poema *Jeanne D’Arc*, inserido na obra *Dramatic Studies* (1866).

<sup>129</sup> Paula Guimarães em “‘Ear and heart with a rapture of dark delight’: Music and Wagnerian Motives in the Poetry of A. C. Swinburne (1837-1909)”, fornece um exemplo desta situação: “In *Tristram of Lyonesse*, an original modern treatment of the legend of love and death on the Cornish and Breton coasts, Swinburne has consciously and identifiably applied a musical technique derived specifically from Wagner’s operas; he used intricately connected leading motives to shape and unify his celebrated poem.” (2012: 421).

extremes.” (1969: 59). De acordo com Kathy Alexis Psomiades: “Swinburne creates women who are looked at yet somehow not seen, are visible yet not visually accessible, stand as signs of absolute value that do not easily translate into the registers of price and pricelessness, corruption, and purity.” (1997: 70). Desta maneira, a poesia lírica de Swinburne apresentava seus leitores com uma provocadora ambiguidade moral, confrontando a hipocrisia vitoriana que, através do falso discurso moralizante, controlava os instintos básicos da liberdade e da sexualidade humanas.

### **2.1.3 Figuras femininas precursoras: o papel de Felicia Hemans, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti e das Irmãs Brontë**

As autoras de transição Felicia Hemans (1793-1835) e Letitia Landon (1802-1838) ocupam, segundo a crítica literária inglesa, um papel de destaque como pioneiras na utilização de novas formas como o monólogo dramático e na recuperação de narrativas femininas esquecidas pela historiografia masculina. De acordo com Isobel Armstrong, em *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*: “The frequent adoption of a dramatised voice by male poets in the Victorian period is, of course, to be connected with dramatic theories of poetry. But Landon’s and Hemans’s work predates these theories.” (1993: 318). A afirmação de Armstrong sugere, assim, uma utilização da poesia dramática por parte destas duas autoras do início do século dezanove como sendo anterior à própria tradição masculina, e com o propósito de explorar as questões de género, embora de forma não politizada, como foi o caso de Webster. Mas, tal como Augusta Webster, Felicia Hemans escreveu sobre mulheres, relações familiares, política e liberdade. Parte de sua obra enfoca os dilemas de mulheres que sofriam os ditames da lógica patriarcal.<sup>130</sup>

Vivenciando momentos de guerra no continente Europeu e a expansão marítima inglesa, Hemans referenciou o heroísmo de algumas figuras femininas históricas que viveram na Europa. Este é, por exemplo, o caso da jovem combatente francesa Joana D’Arc, cuja história teve um impacto importante no panorama político Europeu. Seu poema *Joan of Arc in Rheims* (1826), descreve a guerreira como a personificação da vitória da França sobre a Inglaterra, o que vem demonstrar o interesse dela pelo fortalecimento da imagem da mulher e, eventualmente, de uma consciência pré-feminista.

---

<sup>130</sup> Entre as várias obras de Hemans, destacamos: *The Restoration of the works of Art to Italy: A Poem* (1816), seu primeiro grande sucesso de crítica. Depois foram publicados *Dartmoor: A poem* (1821), que recebeu o prémio anual da *Royal Society of Literature*; o poema “Casabianca”, da coletânea *The Forest Sanctuary and Other Poems* (1825), e finalmente a referenciada obra *Records of Woman: with Other Poems* (1828), contendo poemas novos ou reeditados, tais como “Arabella Stuart”, “Properzia Rossi” e “Joan of Arc in Rheims” (1826), respetivamente.

Décadas depois, Augusta Webster também presta uma homenagem à mártir francesa através do seu poema “Jeanne D’Arc”, inserido na obra *Dramatic Studies* (1866). Diferentemente de Hemans, cuja escrita tinha um perfil bastante mais conservador, o poema de Webster é mais inovador e questionador, na medida em que foca o ‘sofrimento’ e a resignação da guerreira num momento de profunda e dolorosa reflexão sobre a sua escolha de lutar e morrer pela sua pátria, ao invés de ter uma vida normal como qualquer jovem camponesa de sua idade, conforme sobressai da seguinte passagem:

Such as some women know in happy homes,  
Laying their heads upon a husband’s breast,  
Or singing, as the merry wheel whirrs round  
Sweet cradle songs to lull their babes to sleep?  
(145 – 153).

O que Webster nos quer mostrar é que Joana D’Arc é uma mulher como outra qualquer. A única diferença é que ela é inserida numa vida de heroísmo mais consoante com uma vivência masculina e, no final, sofre as consequências (nomeadamente, do foro psicológico) de ter sido a ‘escolhida por Deus’ para cumprir aquela missão. Para Webster, na vida real não há heroísmo, mas sim circunstâncias que nos levam ao ato heróico.

Na sequência de nossa abordagem sobre escritoras contemporâneas de Augusta Webster, destacamos o trabalho precursor de Elizabeth Barrett Browning (1806-1861), autora que, segundo os críticos literários, juntamente com Christina Rossetti, foi responsável pelo ressurgimento da Sequência de Sonetos no século XIX. Para além disso, ela buscou, assim com Augusta Webster, assumir uma atitude de protesto sobre importantes questões sociais e políticas do período vitoriano através de sua poesia mais empenhada nas questões de género e mais focada na vivência feminina.

Sua obra aborda temas considerados polémicos, sobretudo vivenciados pela classe baixa inglesa, sendo em sua maioria situações onde mulheres e crianças surgem como vítimas da opressão e da exploração – o trabalho infantil, o trabalho escravo e, tal como em Webster, o problema da prostituição.<sup>131</sup> Na obra de Elizabeth Barrett Browning, estes conflitos surgem principalmente porque a parte masculina assume uma atitude de repressão e de autoritarismo sobre os outros. É o que sucede, nomeadamente, em *The Cry of the Children* (1842) e *The Runaway Slave at Pilgrim’s Point* (1848), onde ela não somente se opõe ao trabalho infantil, como faz no primeiro poema, como também

---

<sup>131</sup> Tanto na obra de Webster quanto na de E.B.B há demonstrações de abuso de poder de uma sociedade patriarcal opressiva e o surgimento de revoltas femininas face à ideologia dominante do género masculino.

aborda, no segundo, o infanticídio praticado por uma escrava que está gerando em seu ventre um filho do seu proprietário.<sup>132</sup>

Elizabeth Barrett Browning produziu uma obra significativa de discordância sobre estes males sociais, com avançado teor sentimental e emocional, buscando causar comoção em seus leitores, sensibilizando-os para as graves desigualdades existentes no período vitoriano. A trajetória de vida de E.B.B confunde-se com as lutas travadas por algumas de suas personagens que tiveram que se impor perante a autoridade masculina e, desta maneira, transformar de maneira positiva o seu futuro.<sup>133</sup> Exemplo desta situação, em que ela faz este tipo de representação da mulher, é *Aurora Leigh* (1857), seu afamado e épico romance em verso, que descreve a ambição pessoal da personagem Aurora em se tornar poeta, sem sacrificar a sua natureza como mulher, e que proporcionou à autora um grande prestígio. Nesta obra, segundo Isobel Armstrong:

There is Elizabeth Barrett Browning's outburst against the trivial education which trains women for marriage [...] and which conditions them into acceptability 'as long as they keep quiet by the fire/ And never say "no" when the world says "ay", [...]. (1993: 312).

Para Barrett Browning era perfeitamente possível, e legítimo, a mulher conciliar um casamento feliz com uma promissora carreira profissional. Os seus quarenta e quatro sonetos amorosos, *Sonnets from the Portuguese* (1850), são a prova real desta possibilidade, cujas raízes se encontram na sua correspondência amorosa com Robert Browning.

De acordo com Paula Guimarães, a condição da mulher como 'guardiã do lar' foi retratada pelos poetas Alfred Tennyson e Elizabeth Barrett Browning, respetivamente em suas obras *The Princess* (1847) e *Aurora Leigh* (1857), afirmando que: "[...] Tennyson's implicit concept of the female utility in society is reflected indirectly in Romney's notion that the wife should have the noble role of husband's helper." (2014: 248).<sup>134</sup> Desta maneira, Guimarães nos dá uma breve amostra da representação do feminino face à política de género que dominava o período vitoriano, demonstrando que, mesmo para reformistas sociais como Romney Leigh, as mulheres, incluindo aquelas que eram mais inteligentes, possuíam um papel meramente coadjuvante dos seus maridos e, por vezes, quase que invisível na relação conjugal. O poema *Aurora Leigh* expõe, assim, o combate à mentalidade patriarcal em Inglaterra e os anseios das mulheres por melhores oportunidades e condições de vida,

---

<sup>132</sup> Sarah H. Ficke em "Crafting Social Criticism: Infanticide in "The Runaway Slave at Pilgrim's Point" and *Aurora Leigh* afirma que: "In her anti-slavery poem "The Runaway Slave at Pilgrim's Point" [...] and in Marian Erle's story of white urban poverty in *Aurora Leigh*, Barrett Browning employs the popular motif of infanticide in order to write tales of domestic suffering that attack the general hypocrisy and oppression surrounding single motherhood while not losing sight of the important differences that set the runaway slave and Marian Erle apart from one another." (2013: 249-267).

<sup>133</sup> De saúde frágil e considerada inválida fisicamente, E.B.B viveu por muitos anos limitada ao espaço doméstico da casa de seu pai, um homem opressor e herdeiro de plantações de cana de açúcar na Jamaica, que não permitia seus filhos casarem e constituir famílias.

<sup>134</sup> No seu artigo intitulado "The Image of the Mythical Woman in Mid-Victorian Gynotopia: Gender and Genre in Alfred Tennyson's *The Princess*".

contribuindo de forma positiva para o debate político e social sobre as questões da mulher que estavam em evidência naquela época.<sup>135</sup>

Aurora possuía uma educação melhor do que a maioria das mulheres de sua idade e ambicionava sobretudo seguir a sua vocação poética. De acordo com Abrams, *Aurora Leigh* “[...] is a daring work both in its presentation of social issues concerning women and in its claims for Aurora’s poetic vocation.” (1993: 1075). E, mais adiante, ele complementa a sua análise citando Virginia Woolf, a qual enfatiza a brilhante contemporaneidade da obra, nomeadamente na admirável caracterização da protagonista:

Unlike Arnold, who felt that the present age had not produced actions heroic enough to be the subjects of a great poetry, and unlike Tennyson, who used Arthurian legend to represent contemporary concerns, Barrett Browning felt that *the present age contained the materials for an epic poetry*. Virginia Woolf writes that “Elizabeth Barrett was inspired by a flash of true genius when she rushed into the drawing-room and said that here, where we live and work, is the true place for the poet”. And whatever its fault, *Aurora Leigh* succeeds in giving us what Woolf describes as a “sense of life in general, of people who are unmistakably Victorian, wrestling with the problems of their own time, all brightened, intensified, and compacted by the fire of poetry.... *Aurora Leigh, with her passionate interest in social questions, her conflict as artist and woman, her longing for knowledge and freedom, is the true daughter of her age*”. (1993: 1076, minha ênfase).<sup>136</sup>

Por ser também conhecedora das desigualdades sociais que atingiam grande parte da população, E. B. B. tanto opta por uma forte moralidade dramática nos conflitos amorosos que apresenta como apela ao combate contra as arbitrariedades que eram praticadas para com os cidadãos ingleses mais desamparados. De entre algumas de suas preocupações e inquietações, destacamos as de teor moral e social já que, em suas obras, E.B.B defende os desvalidos, nomeadamente mulheres, crianças e negros.

Apesar disso, como salienta Paula Guimarães, a poeta tinha-se mostrado bastante surpreendida ao comentar, numa carta dirigida a Robert Browning, que Tennyson estava a escrever uma obra em que havia uma universidade frequentada somente por pessoas do sexo feminino: “[...] I don’t know what to think – it makes me open my eyes.” (*apud* Armstrong, 1993: 87).<sup>137</sup> Neste comentário de E.B.B, observamos inicialmente um sentimento de ‘perturbação’ que, logo depois, nos

---

<sup>135</sup> De acordo com Marjorie Stone na obra *Elizabeth Barret Browning*: “By the end of the Nineteenth Century it had been reprinted more than twenty times in Britain and nearly as often in the United States. It became one of the books everyone knew and read. Oscar Wilde loved it, the poet Algernon Charles Swinburne wrote a gushing preface for it, the novelist Rudyard Kipling borrowed the plot for *The Light That Failed* (1890), and, in America, the feminist activist Susan B. Anthony presented her treasured copy to the Library of Congress in 1902 and wrote on the flyleaf: ‘This book was carried in my satchel for years and read and re-read. With the hope that Women may more and more be like ‘Aurora Leigh’”. (1995: 147).

<sup>136</sup> Segundo Abrams, M.H. (ed.), em *The Norton Anthology of English Literature*: “Barrett Browning received an unusual education for a woman of her time. Availing herself of her brother’s tutor, she studied Latin and Greek. She read voraciously in history, philosophy, and literature and began to write poetry from an early age – her first volume of poetry was published when she was thirteen.” (1993: 1074).

<sup>137</sup> “[Tennyson] has finished the second book (...) in blank verse & a fairy tale, & called the *University*, the university members being all females (...) I don’t know what to think – it makes me open my eyes.” (2014: 236).

faz presumir que ela também pode ter sido ‘contagiada’ pelas novas expectativas que tal acontecimento provocaria na vida das mulheres inglesas, inclusive na dela própria quando veio a escrever *Aurora Leigh*.

Apesar de todo o interesse que E.B.B tinha pelas questões femininas, esta obra de Tennyson, a qual se passa anacronicamente no período medieval, chamou ainda mais a sua atenção por ter entre seus principais cenários uma universidade frequentada unicamente por mulheres, algo considerado como ainda longínquo ou utópico, mesmo na tecnologicamente avançada Inglaterra do século XIX. Sobre a perplexidade exibida pela poetisa, Guimarães oferece a seguinte interpretação:

This comment appears to emphasise not only Elizabeth Barrett’s surprise at such a title but above all her surprise in relation to “the university members being all females”, a totally unprecedented novelty and a radical theme, even for her. (2014: 236).

Essa utopia feminista idealizada por Tennyson, além de causar uma certa incredulidade na autora, fez E.B.B refletir sobre tal situação extremamente liberal para a época, mesmo não sendo ela uma reformista e muito menos uma feminista (em contraste com Augusta Webster). Este facto pode também, no nosso entendimento, ter contribuído para que Barrett Browning em 1857, ou seja, dez anos depois do surgimento de *The Princess*, tenha publicado *Aurora Leigh*, trazendo novas expectativas e contributos às reivindicações de ativistas que combatiam os privilégios masculinos e que almejavam por novas oportunidades, precisamente por via de um maior desenvolvimento social e intelectual para as mulheres.

É importante referir que, apesar de Barrett Browning e Webster terem escrito obras que tinham em comum o debate sobre a situação da mulher em sociedade, a poesia de Augusta Webster divergia da de E.B.B ao não a apresentar numa situação de compatibilização entre o matrimónio e uma profissão. Em Webster, a mulher geralmente não possui o estatuto de satisfação numa vida profissional aliada a uma vida feliz em matrimónio. Havendo sempre que fazer a escolha entre um ou outro, ela tinha depois que conviver com as consequências do seu ato no futuro. Na obra de Webster são expostos, precisamente, os dilemas vividos por algumas mulheres após escolhas malsucedidas ou caminhos inicialmente traçados que trouxeram consequências negativas às suas vidas.

Outra famosa contemporânea de Augusta Webster, e talvez mais próxima dela em idade, é a própria Christina Rossetti (1830-1894). A referência que fazemos a ela se deve também à significância de sua obra para a poesia vitoriana e à necessidade de avaliarmos, de forma breve, devido às limitações de espaço e tempo, algumas questões que tornam o estilo de escrita das duas autoras diferente na abordagem que elas fazem de temas afins.

Influenciada pela arte e a mentalidade dos Pré-rafaelitas, Christina Rossetti produziu obras que tratam de religião, relações amorosas e questões de sexualidade, fazendo uso tanto da sensualidade quanto da erotização dos sentidos nos seus poemas. Porém, Rossetti optou por não adotar um discurso de protesto sociopolítico, carregado de grandes reflexões que pudessem causar impacto na sociedade vitoriana, como fizeram Augusta Webster e Elizabeth Browning, especialmente ao abordar o tema da sexualidade feminina e da *fallen woman*.<sup>138</sup> Sobre esta característica do estilo de escrita de Rossetti, Angela Leighton afirma em *Writing Against the Heart*. “In 1870, following a request from a publisher for some poems with a social purpose, Christina Rossetti explained to her brother, Dante Gabriel, that such writing was not for her.” (1992: 118).<sup>139</sup>

Embora Christina Rossetti exponha em sua obra sérias questões sociais, como a prostituição e a dupla moral sexual que dá total liberdade a um gênero e restringe o papel do outro, ao contrário de Webster, ela não o faz utilizando um discurso feminista e questionador. Muito embora, e nas palavras de Armstrong:

Certainly, Christina Rossetti’s work yields enough, at the level of direct statement, about sexual, social and economic matters for one to be sure that she thought of herself as a ‘woman’ writer and indeed saw that she was marginalised as one by the very nature of her situation. (1993: 337-338).

Desta maneira, Armstrong ressalva que Rossetti também sofria, como mulher e como escritora, com as barreiras sociais que lhe eram impostas e que separavam homens e mulheres nas esferas sociais.

Na sequência da análise comparativa que fazemos entre estas duas autoras, destacamos, pelo lado de Christina Rossetti, a obra *Goblin Market and Other Poems* (1862). Neste poema, Rossetti não retrata as personagens femininas como objetos passivos do desejo masculino, mas como mulheres que possuem desejos sexuais e que se deparam com determinados conflitos de ordem moral e social. Ela descreve uma situação de manipulação e desejo carnal implícito, representada pela fruta ‘proibida’ que é oferecida / vendida a duas jovens irmãs por um grupo de duendes, em troca de algo. Elizabeth K. Helsinger, em “Consumer Power and the Utopia of Desire”, faz a este propósito a seguinte observação:

Like many other Victorian writers, Rossetti is deeply suspicious of a world of unrestricted buying and selling associated primarily with men; unlike her contemporaries, however, she

---

<sup>138</sup> Isobel Armstrong em *Nineteenth-Century Women Poets. An Oxford Anthology*, faz a seguinte referência sobre Christina Rossetti: “For several years, she worked with fallen women at the Highgate Penitentiary.” (1998: 520).

<sup>139</sup> Christina Rossetti é considerada pela crítica como uma das autoras vitorianas que mais fez uso das líricas amorosas e religiosas. Embora sua obra aborde temas considerados polêmicos, a forma como ela tratou dessas questões foi de maneira sutil e indireta.

assumes that women are already implicated as both agents and objects in an economics of consumption – but differently from men. (1995: 193).<sup>140</sup>

Embora Rossetti não tivesse a intenção de retratar em sua obra pessoas em conflito com as circunstâncias sociais, o seu poema mais famoso chama inquestionavelmente a atenção, do público mais atento, para os problemas associados a uma lógica de mercado que é aplicada às relações entre homem e mulher durante o período vitoriano e à urgente necessidade de as mulheres se unirem na defesa da sua virtude e integridade. O perigo permanente que ameaçava transformar a mulher numa mera *fallen woman*, já explorado por Barrett Browning em *Aurora Leigh* (através da história de Marian Erle), é igualmente retratado por Webster em *A Woman Sold* e “A Castaway”.

Finalizando nossa análise sobre algumas das precursoras de Augusta Webster, destacamos agora as irmãs Brontë,<sup>141</sup> começando por Charlotte (1816-1847).<sup>142</sup> Em sua obra, poética e narrativa, Charlotte Brontë busca retratar o que há de mais complexo nas relações humanas, sendo esta, e na nossa perspectiva, uma das características que mais a aproxima de Webster. Os seus monólogos, datados sobretudo da década de 30, e enunciados por mulheres em situações de isolamento e desespero, para além de serem um reflexo pungente da vivência solitária da autora mais velha, poderiam eventualmente ter influenciado a própria escrita dos de Webster sobre figuras femininas semelhantes (é esse, por exemplo, o caso de “The Teacher’s Monologue”, de 1837 e de “Frances”, de 1846).

Este é também o caso da sua famosa protagonista ‘Jane’, a qual tem de enfrentar diversos dilemas fraturantes no seu solitário percurso, mas não só. Por exemplo, seu romance *Villette* (1853) revela a vida solitária (em parte uma experiência muito semelhante à que a própria autora vivenciou em 1842 quando foi estudar em Bruxelas), da personagem Lucy Snowe, uma mulher solteira sem conexões nem perspectivas de realização pessoal e profissional. Contra as convenções sociais da época, esta sente-se atraída por seu professor, tal como Webster retrata a atração não correspondida que a falante de *By the Looking-Glass* sente pelo seu cunhado. Sobre este poema, Patricia Rigg comenta algo que nos parece estar também presente na obra de Brontë, incluindo uma profunda autoconsciência feminina em conflito com a realidade social:

---

<sup>140</sup> Em Joseph Bristow (ed), *Victorian Women Poets: Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti*.

<sup>141</sup> Sobre as Brontë, Jorge de Sena escreveu: “Pelos temas, pelo tratamento deles, pela técnica narrativa, os romances das Brontë significam um progresso enorme. A atmosfera de paixão perturbante que os envolve, chocou, apesar da pureza sexual em que tudo se passa, ou talvez por isso mesmo. Eram mulheres, escrevendo dos seus problemas amorosos e de condição social, com uma franqueza que a identificação com as heroínas tornava mais ambígua. Esta identificação, através da variabilidade do narrador na primeira pessoa, permitia um analitismo psicológico e uma concentração narrativa sem precedentes. [...] há, [...] uma acuidade para o carácter complexo das relações humanas uma ternura lúcida, um sentimento do contraste entre a vida interior e a realidade circunstante.” (1989: 301).

<sup>142</sup> Segundo Armstrong (ed), “Charlotte Brontë was the only one of the three literary Brontë sisters to be very successful in the nineteenth century”. (1998: 350). Para um conhecimento mais amplo sobre esta autora vitoriana ver a famosa biografia *The Life of Charlotte Brontë* (1857), escrita pela sua contemporânea Elizabeth Gaskell.

During the course of the monodrama, the speaker expresses her resentment at the physical basis for measuring the social worth and individual merit of women; however, she is motivated to speak primarily because she has failed at a crucial moment to challenge that basis by making her feelings known to the object of her own desire – her younger sister’s husband-to-be”. (2009: 93).

Mas também Emily Brontë (1818-1848), na obra *Wuthering Heights* (1847), discute à sua maneira as convenções sociais e as relações de poder e gênero, em que diversas personagens femininas são manipuladas pela lei patriarcal inglesa. Neste magistral romance, ao qual Webster não terá ficado indiferente, mas que apresenta uma visão muito diferente da dela, Brontë denuncia as angústias femininas (muitas vezes, associadas à violência física e psicológica contra as mulheres) e, de forma indireta e quase mítica, propõe conquistas para as mulheres, nunca questionando a capacidade delas de se rebelarem contra e de se apartarem da ordem masculina (como transparece da figura algo metafísica de Catherine Earnshaw e da sensata e independente narradora Nellie Dean).

Anne Brontë (1820-1849), a mais nova do célebre trio, é classificada por Isobel Armstrong como uma autora perspicaz, devido principalmente à maneira pessoal e reflexiva que ela utiliza para questionar certos conceitos da lírica religiosa e didática do seu tempo: “Ann Brontë [...] negotiated the sobriety of the religious and didactic lyric to suggest precisely where its conventions are most painful and intransigent by *not* breaking these conventions, but by simply following through their logic”. (1993: 325, ênfase da autora). Nos seus monólogos, Webster também se interessa pelas convenções e vocações religiosas e, à semelhança de Anne, expõe as falhas das mesmas, indiretamente, através do discurso das suas falantes. Com o seu pensamento lógico, Anne confere à sua poesia coerência e ordenação, assim como uma certa racionalidade que não é, de forma alguma, estranha à maneira de ser da própria Webster. Não parecem existir, no entanto, muitas mais semelhanças entre a poesia de Anne e a de Webster. Torna-se, talvez, bastante mais produtivo abordar ou comparar as questões de gênero que interessam a ambas as autoras, nomeadamente no romance *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), onde Brontë corajosamente narra a história de uma mulher casada que resolve abandonar o marido, porque este a maltrata e se mostra constantemente embriagado e violento.

## **2.2 Augusta Webster e um novo estilo literário e crítico.**

### **2.2.1 Webster no seio das correntes literárias e artísticas da segunda metade do século XIX**

O realismo, pelo qual a obra de Webster é em grande parte celebrada, coincidiu em Inglaterra com o próprio vitorianismo, mas aquele consistia num conjunto distintivo de princípios estéticos. Por exemplo, o romance realista, o qual influenciou grandemente a poesia do período, estava informado por técnicas jornalísticas, como a objetividade e a fidelidade aos factos do assunto. Outra comparação justa, bastante aplicável no caso de Webster, seria pensar no romance realista como uma forma inicial de 'docudrama', na qual pessoas e eventos fictícios pretendem reproduzir perfeitamente o mundo real. O período vitoriano, em particular, viu uma crescente preocupação com a situação dos menos afortunados ou marginalizados na sociedade, e o romance realista, assim como a poesia de Webster, voltaram sua atenção para esses assuntos. O ato de equilíbrio que a classe média ascendente tinha que realizar para manter sua posição social no mundo era, assim, um dos assuntos considerados típicos da literatura do período.<sup>143</sup>

Os avanços no campo da psicologia humana também alimentaram a preocupação de representar, na ficção e na poesia, o funcionamento interno da mente e o jogo delicado das emoções. Os psicólogos estavam apenas começando a entender aquilo que os grandes escritores realistas já sabiam – que a consciência humana era muito mais complicada e variada do que se pensava anteriormente. Mais do que tudo, o entendimento de que na mente humana existem muito poucos absolutos foi fundamental para a sensibilidade realista. Em outras palavras, o realismo adotou o conceito, também seguido por poetas como Browning, de que as pessoas não eram nem completamente boas nem completamente más, mas situadas algures dentro desse largo espectro. Apesar de tudo, as mensagens de carácter moralista ou moralizador eram esperadas e faziam parte integrante das obras do período.

A principal preocupação de toda a ficção realista é a personagem e o seu carácter, que tem de ser convincente; especificamente, os romancistas esforçavam-se por criar personagens complexas e profundas que, tanto quanto possível, parecessem criaturas 'de carne e osso'. Grande parte desse efeito era alcançada através de monólogos internos e um profundo entendimento da psicologia humana. Os estudiosos da mente humana, incluindo os escritores (como Browning), estavam

---

<sup>143</sup> Um subgénero do Realismo, designado Realismo Social, pode em retrospectiva ser interpretado como uma adaptação das ideias marxistas e socialistas estabelecidas na literatura.

começando a perceber que o indivíduo é composto de uma rede de motivações, interesses, desejos e medos. O modo como essas forças interagem, e às vezes lutam entre si, desempenha um papel importante no desenvolvimento da personalidade. O realismo, ao seu nível mais alto, tenta expor essas lutas internas à vista de todos (e é, em parte, o que Webster faz nos seus monólogos dramáticos). Em outras palavras, a maior parte da ‘ação’ do romance ou do poema realista é interiorizada; mudanças de humor, percepções, opiniões e ideias constituem pontos de viragem ou clímax. Os leitores frequentemente confrontam narradores não confiáveis que não têm todas as informações (como acontece em Browning). Disto resulta que, muitas vezes, as percepções do narrador sejam coloridas por seus próprios preconceitos e crenças.

Mas, na segunda metade do século XIX, mais precisamente nas décadas de 1870 e 1880, teve início em Inglaterra um movimento de transformação dos valores artísticos conservadores, em que a arte deixou de estar ao serviço do que quer que fosse – a utilidade ou a moral públicas – e passou a refletir a apreciação da beleza pela beleza em si mesma. O denominado ‘movimento estético’, que num outro momento passou a ser designado ‘esteticismo’, teve a sua origem na criação da Irmandade dos Pré-rafaelitas, os quais preconizavam uma mudança radical nos temas e nas formas de se fazer e mostrar a arte e pretendiam, assim, romper com os antigos estilos literários utilizados na primeira metade do período.<sup>144</sup>

Esta nova forma de representação que surge em Inglaterra passa a conceber a arte como uma entidade autónoma e regulamentadora de todas as coisas que constituem o universo, incluindo as cores, os sons e toda a matéria que existe na terra. E, nas fortes conexões que estabelece, sobretudo, entre as formas visual e verbal ou sonora e verbal, torna-se por certo altamente influente. Sendo assim, a nova linguagem que acompanhou este novo estilo poético e artístico diferenciava-se também do que tinha sido visto anteriormente em obras escritas por autores canónicos tão díspares como Robert Browning e Alfred Tennyson. Segundo Armstrong,

They are both tactfully classified as important but obsolete figures, one writing in the Grottesque manner and one the poet of the pure Type which has been forced to become eclectic and ornate, recognisable as Bagehot’s categories for these poets. (1993: 372).

A linguagem e o estilo poético destes dois autores consagrados, oscilando entre o modo ‘grotesco’ e o modo ‘ornado’ (segundo os epítetos adotados por W. Bagehot), assim como os de outros

---

<sup>144</sup> De acordo com R.V. Johnson em *Aestheticism. The Critical Idiom*. “Aestheticism was not one simple phenomenon, but a group of related phenomena, all reflecting a conviction that the enjoyment of beauty can by itself give value and meaning to life.” (1969: 10).

autores que utilizavam formas e estilos semelhantes, não tem muito em comum com as que os principais representantes das novas correntes literárias utilizavam.<sup>145</sup>

No entanto, o grupo de autores Pré-rafaelitas e a sua escola literária e artística, liderados por Dante Gabriel Rossetti, foram avaliados pelos seus contemporâneos mais conservadores através de elevadas restrições morais, sendo inclusivamente rotulados como 'poetas carnais', no seguimento da designação "The Fleshly School of Poetry" (1871), por Robert Buchanan, conforme descreve Isobel Armstrong.<sup>146</sup> Ela comenta e explica:

Buchanan's complaint is simple: these poems are prurient, erotic poets exposing their morbid and self-indulgent sexuality and preaching an adolescent transgressiveness, which is ultimately trivial because it is out to sensationalise and shock. (1993: 376).<sup>147</sup>

E, na verdade, tem início na Inglaterra Vitoriana uma mudança radical no comportamento e atitude do artista, o qual visa chocar o seu público; nomeadamente, na forma de se revelar a mulher e o feminino na poesia, passando de um conceito mais idealizado para outro com uma vertente mais transgressiva, e da imagem da mulher angelical à da mulher fatal ou voluptuosa.

Com a sua máxima da 'arte pela arte', o esteticismo e o decadentismo chocaram o *establishment* vitoriano ao desafiar os valores tradicionais, privilegiando a sensualidade e promovendo a experimentação artística, sexual e política. Muitos vitorianos acreditavam que a literatura e a arte cumpriam papéis éticos importantes (era esse, nomeadamente, o caso de críticos influentes como Ruskin e Arnold). A literatura fornecia aos seus leitores os modelos de comportamento correto: ela causava emoções ternas e permitia que as pessoas se identificassem com as situações nas quais as boas ações eram recompensadas. Na melhor das hipóteses, as simpatias suscitadas pela arte e pela literatura estimulariam as pessoas a agir no mundo real. Os defensores do esteticismo, no entanto, discordavam desta visão, argumentando que a arte não tinha nada a ver com a moral; em vez disso, a arte era principalmente sobre a elevação do paladar e a pura busca pela beleza. De forma mais controversa, os estetas também viam essas qualidades como os princípios norteadores da vida em geral.

Artistas como A. C. Swinburne ou Oscar Wilde argumentavam que as artes deveriam ser julgadas com base na forma e não na moralidade. O famoso lema 'l'art pour l'art' encapsula essa visão autónoma e significa valorizar as qualidades sensuais da arte e o puro prazer que elas proporcionam.

---

<sup>145</sup> Os escritores e críticos A.C. Swinburne e Walter Pater passaram a ser vistos como os autores mais expressivos e transgressivos deste momento de transformação artística.

<sup>146</sup> Armstrong, "Introduction: The 1860s and After- aesthetics, language, power and high finance", *Victorian Poetry, Op. Cit.*, (371-390).

<sup>147</sup> Como consequência desta classificação depreciativa feita por Buchanan, estes autores viram seus poemas ser considerados obscenos e perigosos, avaliados como tendo um alto teor de erotismo que não fazia bem para a sociedade.

Assim, o mesmo depressa se identificou com a energia e a criatividade do esteticismo – mas também se tornou uma maneira abreviada de expressar os medos daqueles que viam essa separação entre a arte e a moralidade como perigosa. O esteticismo perturbou e desafiou os valores da cultura vitoriana dominante; mas, ao penetrar mais amplamente na cultura geral, foi incansavelmente satirizado e condenado.

As evoluções e mudanças nas formas literárias que aconteceram em Inglaterra durante este período não tiveram tanto impacto no trabalho poético de Augusta Webster como se poderá calcular porque, segundo Rigg, ela já tinha muitas tendências esteticistas:

*Webster's aestheticization of specific kinds of human experience, or her participation in the transformation of an act of poetic contemplation into poetic expression, occurred with increasing regularity as she grew older and due to her delicate constitution, faced her mortality. (2009: 23, minha ênfase).*

Autora consciente tanto da sua representatividade quanto da sua responsabilidade como artista no desenvolvimento de uma comunidade literária, Webster foi uma escritora de múltiplas tendências e ideias variadas, com seu trabalho poético e político sempre voltado para o universo feminino, e independentemente das mudanças temáticas e formais em questão. Para corroborar esta análise, apresentamos o pensamento de Patricia Rigg:

*As she ages, Webster's various identities-conventional wife and mother, member of the literary intelligentsia, and social activist – intersect in constantly changing ways. Therefore, although her life history suggests that she lived a primarily conventional life, her development as a lyric poet is shaped by her increasingly aestheticist views and her social and literary relationships with prominent aesthetes of the 1880s. (2009: 21, minha ênfase).*

A leitura que Patricia Rigg faz sobre a evolução e o acompanhamento da obra de Webster, no que se refere às novas tendências literárias, se apoia no facto de que ela era uma autora que sempre expôs em suas obras uma representação mais realista e desencantada da mulher, em que esta atua em diferentes papéis com o objetivo de acompanhar o progresso social. Assim, segundo Rigg, o esteticismo na obra de Webster evoluiu da seguinte maneira:

*Webster's aestheticism is rooted in her early work, but like many of her contemporaries, she negotiates tensions that move beyond the personal and have to do with industrial, political, and social "progress" in the nineteenth century. [...]in her subsequent work of the late 1860 and 1870s, Webster is more overtly social and political, returning in later life to lyric forms that enabled her to experiment again with aestheticist expressions. (2009: 22, minha ênfase).*

O que Rigg nos leva a compreender é que Webster estava ciente que o esteticismo é uma ideologia cultural que, ao versar sobre muitos aspetos de uma vida humana que é intrinsecamente repleta de transitoriedade e instabilidade, assume seus próprios valores morais.

Assim como Webster teve empenho em retratar a ‘moderna’ mulher inglesa, ela também buscava se auto definir como poeta, como podemos constatar em um dos seus ensaios, cujo título é *Poets and Personal Pronouns* (1878), publicado em primeira mão no *Examiner*: “The poet creates as the sculptor does; he need not make the stone as well as the statue. His function is not, like the novelist’s, to devise new stories, but *to make old stories new*”. (Citada em Sutphin. 2000: 366, minha ênfase). Esta convicção artística e esta técnica literária permeia também uma grande parte da sua obra poética que, de facto, transforma ‘histórias antigas’ em algo de ‘novo’ e diferente.

Augusta Webster estava consciente de que as reformas que trariam melhorias para as vidas das mulheres não ocorriam de maneira rápida, muito menos a adaptação da sociedade às poucas já conquistadas se dava de forma automática. Este seu pensamento diferia de outras suas contemporâneas, tais como Mathilde Blind (1841-1896) e Amy Levy (1861 – 1889). A primeira destas tinha uma visão mais radical e mais utópica da vida (presente no seu épico darwiniano *The Ascent of Man*), inclinando-se para os temas políticos, nomeadamente o socialismo e o marxismo, e apresentando em sua obra personagens que vestem sobretudo as peles de vítimas de algum tipo de repressão ou perseguição (como acontece em *The Heather on Fire*, acerca do drama dos camponeses escoceses desalojados). Quanto à segunda, e também a mais nova das três, Amy Levy, tinha uma visão mais pessimista e decadentista da vida e também da arte literária que praticava. Mas faz, tal como Webster, uma análise psicológica de falantes femininas nos seus monólogos dramáticos (como *Xantippe*), e de uma vida intelectual e amorosa que ela buscou viver de acordo com suas aspirações e desejos, em grande parte não consumados (ver, por exemplo, *A Minor Poet*).

De uma geração mais nova que Webster, Amy Levy (1861-1889), testemunhou um momento importante em Inglaterra, quando mudanças significativas na maneira das mulheres se relacionarem com o mundo que existia para além do ambiente familiar começavam a acontecer. Nascida de uma família anglo-judaica de classe média, Levy recebeu dos seus pais uma educação moderna e académica, tendo sido a primeira judia a frequentar o ambiente predominantemente cristão da Faculdade Newnham (Cambridge).<sup>148</sup> Para uma mulher, e sobretudo uma mulher judia, ter a oportunidade de estudar em Cambridge era ter a chance de alcançar uma posição cimeira na cultura

---

<sup>148</sup> Segundo Wilson, “In permitting or encouraging Levy to go on to study at Newnham College in 1879, her parents were enabling her to take a further step into new territory.” (2006: 174).

inglesa, algo reservado apenas a uma privilegiada minoria naquela época. Com essa sólida educação formal e com uma perspectiva profissional promissora, Levy pôde alcançar maior expectativa para o seu trabalho e para a sua vida. Sendo assim, ela não se limitou a existir, como era a realidade de muitas mulheres da sua época; muito menos se deixou condenar por uma 'tríplice herança' (ser mulher, ser judia e ser lésbica).<sup>149</sup>

Levy também viajou para a Alemanha e para a Suíça. Ao retornar à Londres, ela buscou cultivar um senso próprio de identidade entre as comunidades às quais ela pertencia em uma época que, segundo afirma Wilson, "[...] not only were the institutions themselves still in the process of taking shape, there were few patterns for the lives of single, educated, independent women, or by which others could interpret them." (2006: 173). Na capital Inglesa, Levy passou a conviver de perto e a frequentar reuniões e salões culturais onde transitavam mulheres estetas e as principais figuras do movimento socialista emergente, como Clementina Black (jornalista e ativista social).<sup>150</sup>

Sobre o retorno de Levy ao efervescente centro cultural de Londres, Guimarães faz a seguinte referência: "[...] Levy 'threw herself into London life, forging a network of intellectual and literary connections through the British Museum Reading Room'. There she met not only Webster and Blind, but also Olive Schreiner and Eleonor Marx." (2017: 11). Essa aproximação a estes autores, sobretudo a Augusta Webster, parece ter influenciado de alguma maneira a escrita poética de Levy. É o caso da abordagem crítica que ela faz às figuras femininas da *fallen woman*, no poema "Magdalen" (1884), da mulher intelectualizada de Sócrates, na obra "Xantippe – A Fragment" (1881), e da transgressiva Medeia, do drama em verso "Medea – after Euripedes" (1884), a paradigmática filicida, também apresentada por Augusta Webster e analisada neste trabalho. A semelhança com Webster mereceu a seguinte interpretação de Wilson: "Like Webster, she makes her uneasy privilege into the content of the poem". (2006: 175). Estas palavras de Wilson nos fazem concluir que, assim como Webster, Levy trouxe para a sua produção poética personagens femininas no papel de vítimas do controlo masculino e das repressões e preconceitos sociais e que ambas autoras acreditavam que a emancipação feminina passava pelo direito à educação e ao trabalho.

---

<sup>149</sup> Paula Guimarães, no seu ensaio "Negotiating inclusion and exclusion through Poetry: the dynamics of Victorian women poets' social, political and artistic networks", faz a seguinte afirmação, citando Hetherington and Valman: "Levy's writing engages with numerous contemporary scientific ideas, namely "those about race degeneracy and her own Jewish identity", but her poetry "had a broader impact through its reception and dissemination in the feminist press", forming "a significant site for the consolidation of the female poet as a New Woman" (Hetherington and Valman, 216). Ainda nas palavras de Guimarães, tais fatores conferem a Levy: "a rich and complex discussion of femininity and sexual politics in the context of late-Victorian women's intellectual circles." (2017: 11). [Disponível *online* em <http://hdl.handle.net/1822/47663>].

<sup>150</sup> Segundo Wilson, "In London, Levy moved among women whose identities were both free and constrained by an awareness of being outside the mainstream. They claimed a freedom of movement and intellectual exploration, crossing boundaries between the domestic, female world and the male world of professions and scholarship, between the class into which they were born and educated and the class among whom some of them found their vocation, between the respectable London of family homes and the places in which they could afford to live as single women." (2006: 175).

Mas, qualquer uma destas três poetisas (Mathilde Blind incluída) puderam testemunhar que o fim de século vitoriano foi uma época de tremendas mudanças. Arte, política, ciência e sociedade – áreas de interesse nas suas obras respectivas – todas foram revolucionadas pelo surgimento de novas teorias e desafios à tradição. Indiscutivelmente, a mudança mais radical e de maior alcance se referia ao papel das mulheres e ao crescente número de oportunidades que se tornavam disponíveis para elas num mundo dominado pelos homens. Com as perspectivas educacionais e de emprego para as mulheres melhorando, o casamento seguido pela maternidade já não era visto como o caminho inevitável para garantir um nível de segurança financeira.

A ênfase finissecular na importância de se buscar novas sensações também levou a que o sexo e a sexualidade desempenhassem um papel cada vez mais importante na busca de novas experiências. Não foi por acaso que as figuras da *New Woman*<sup>151</sup> e do *Dandy* ficaram na moda na mesma altura; assim como a Nova Mulher subverteu a visão do feminino, o dândi ameaçou a visão da masculinidade. Tais radicais mudanças de comportamento causaram indignação, com o crítico social Max Nordau denunciando o abandono da tradição – a feminização dos homens e a natureza cada vez mais masculina das mulheres – em 'O Crepúsculo das Nações', o título do primeiro capítulo de seu influente livro *Degeneration* (1898). Enquanto isso, a revista *Punch* fez da *New Woman* uma figura ridícula, apresentando-a como uma solteirona amarga, embora culta e educada, sempre presa na 'prateleira'.<sup>152</sup>

Os argumentos a favor e contra a Nova Mulher nem sempre seguiam linhas óbvias. Ao passo que muitos homens achavam a ideia de as mulheres traçarem o seu próprio caminho no mundo tanto sensata quanto desejável, muitas mulheres – como a romancista Mary Augusta Ward (1851-1920) – eram fervorosamente contra a emancipação feminina pela ameaça que representava para o *status quo* do casamento e da maternidade. Admirada ou desprezada, a figura da *New Woman* permaneceu, ainda assim, uma força de mudança durante os períodos vitoriano e eduardiano. Por um lado, ela encarnava um ideal de espírito livre: inteligente, independente, usando a bicicleta, e com espírito de carreira. Por outro, ela era estereotipada como alguém com um tédio sexualmente degenerado, anormal, masculino, que tipicamente fumava e que detestava crianças.

Como poderíamos constatar facilmente através de uma análise mais detalhada da vida de poetisas como Blind e Levy, a Nova Mulher era, nas últimas décadas do século XIX, um fenómeno real e

---

<sup>151</sup> As origens do termo 'Nova Mulher' não são consensuais, mas este parece ter entrado no idioma em 1894 quando foi usado num par de artigos escritos pelas romancistas Sarah Grand (nascida Frances Elizabeth Bellenden Clarke) e 'Ouida' (o pseudónimo de Maria Louise Ramé) na *North American Review*.

<sup>152</sup> A Nova Mulher, juntamente com o Decadente e o Dândi, foi apanhada na controvérsia causada pelo escândalo de Oscar Wilde e, em 21 de dezembro de 1895, *Punch* se vangloriava de 'O FIM DA NOVA MULHER'.

cultural. Na sociedade, ela assumia-se como feminista e reformadora social; como artista, poeta ou dramaturga, ela abordava temas controversos como o sufrágio feminino. Na literatura, no entanto, como personagem de uma peça ou de um romance, ela frequentemente assumia uma forma diferente – a de alguém cujos pensamentos realçavam suas próprias aspirações, servindo frequentemente como um espelho para refletir as atitudes da sociedade.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Os escritores masculinos tendiam a apresentar a Nova Mulher como predadora sexual ou como uma intelectual supersensível, incapaz de aceitar sua natureza como ser sexual. Lucy Westenra em *Drácula* de Bram Stoker (1897) é um exemplo do primeiro, enquanto Sue Bridehead em *Jude the Obscure*, de Thomas Hardy, representa o último. Pelo contrário, os contos de George Egerton (pseudônimo masculino), especialmente aqueles publicados na coleção *Keynotes* (1893), comemoravam de uma maneira positiva o lado sexualmente aventureiro da Nova Mulher.

### Capítulo III - As teorias de Augusta Webster e a evolução da sua escrita

Neste capítulo, apresentaremos algumas ideias ou reflexões de Augusta Webster sobre a actividade da Escrita em geral e faremos referência à evolução e variedade de sua própria escrita, procurando situar a sua obra versátil no contexto literário do período em questão e à luz de um conjunto determinado de conceitos. Em um primeiro momento, analisaremos a sua experimentação de diversos tipos de escrita, nomeadamente da lírica breve, e a respectiva inserção em suas coletâneas de poemas, as quais foram produzidas num período de vinte anos, entre 1860 e 1881. Mostraremos quais as influências que Webster pode ter recebido por parte dos Clássicos e que a incentivaram, nomeadamente, a traduzir as obras *Prometheus Bound* (1866) e *Medea* (1868). Referiremos a produção de quatro obras para o teatro, que foram realizadas ao longo de quinze anos (a primeira em 1872 e a última em 1887). E, finalmente, abordaremos as suas intervenções como revisora e crítica literária, as quais foram iniciadas em 1876 para o periódico *Examiner* e, em 1884, para o *Athenaeum*.

No decorrer desta análise, que se espera mais reveladora acerca da obra e da escrita de Webster, iremos referir, de forma sumária, a utilização inovadora que ela faz do monólogo dramático, ao se interessar pelas questões da mente humana e ao fazer profundas análises sociais e psicológicas, seguindo as tendências literárias e artísticas da época. Passaremos depois a referir a sua produção de lírica breve, incluindo a de *rispettis* e de sonetos, procurando mostrar nestas formas alguns traços mais íntimos e pessoais da autora. Nesta mesma sequência, em que buscamos explorar as outras 'facetas' de Augusta Webster, iremos referir o seu interesse pela cultura clássica que permitiu que ela realizasse as traduções acima citadas.

Para além destas análises, objetivamos fazer alusão à sua produção para os palcos, nomeadamente o seu interesse e perspectiva sobre o género dramático. Acerca desta questão, pretendemos avaliar o que a motivou a escrever quatro peças de teatro ao longo de um período de quinze anos, tecer breves comentários sobre o conteúdo e a receção das mesmas e verificar de que forma a sua 'inclinação' e afinidade para a dramaturgia terá influenciado a sua poesia dramática. Sobre este outro talento de Webster, pretendemos fazer breves comparações entre as peças que foram produzidas por ela e as de outros autores vitorianos, nomeadamente os seus contemporâneos Robert Browning e Oscar Wilde (o dramaturgo mais referenciado do período vitoriano tardio), com o principal objetivo de evidenciar os temas que ela mais terá explorado.

Indo ao encontro do propósito inicialmente exposto, propomos fazer mais algumas breves referências às suas intervenções como revisora e crítica literária, sobretudo nas publicações *Examiner*

e *Athenaeum*. Dentro desta questão, pretendemos reflectir sobre quais seriam as suas perspetivas acerca da literatura e acerca de outros escritores contemporâneos por ela avaliados.

Em um segundo momento, iremos analisar os principais conceitos e imagens introduzidos por Webster em sua poesia. Começaremos por fazer uma breve referência aos principais conceitos e teorias da representação nas artes e na literatura, nos interessando em particular estudar a representação pictórica associada aos conceitos de 'retrato' (*portrait*) e de 'espelho' (*mirror*), no contexto da imagem da mulher e do feminino no período vitoriano. Mais adiante, faremos sumárias referências ao conceito de representação 'dramática' (*performance*), e suas respectivas técnicas, as quais estão presentes nos monólogos dramáticos do período e também em Webster. Por fim, abordaremos a reescrita inovadora de mitos clássicos e narrativas femininas tradicionais, que algumas autoras e também Webster fazem com o eventual propósito de elaborar contestações sociopolíticas e de género (*politics*).

Creemos, assim, que após estas breves análises sobre as diferentes vertentes da escrita e as principais imagens e conceitos de Augusta Webster, teremos melhores condições de dimensionar e perspectivar a evolução e o impacto de sua obra.

### **3.1 A experimentação de diversos tipos e géneros de escrita**

Desde o ano de 1860, quando publicou seu primeiro trabalho poético, até 1894, quando falece, Augusta Webster desenvolveu uma extensa e abrangente obra literária que inclui uma variedade de temas, formas e géneros, os quais objetivamos referir neste capítulo no intuito de demonstrar as principais qualidades desta autora, nomeadamente sua diversidade, autonomia de escrita e capacidade intelectual.

De uma forma diferente da maioria das demais escritoras vitorianas, cujas produções literárias eram, em sua maioria, voltadas ou para a poesia ou para o romance, Augusta Webster ousou penetrar em outras áreas da arte e da escrita, usando de maneira intensa e objetiva o seu dom literário, assim como a sua energia interventiva. O seu objetivo era sobretudo contestar a desigualdade entre os géneros e a falta de oportunidades que afetavam outros milhares de mulheres, principalmente aquelas que não tiveram benefícios familiares iguais aos dela, nomeadamente o apoio de importantes figuras masculinas em sua vida que foram o pai e o marido, respetivamente.

Dentro deste contexto privilegiado, sobressai a atuação do pai, George Davies, que lhe proporcionou um ambiente familiar acolhedor, com os meios necessários para que ela pudesse

desenvolver sua intelectualidade e cultura, conforme as condições disponíveis na época para a qualificação das jovens mulheres. Com o casamento, Webster passa a partilhar a vida com Thomas Webster, homem que contribuía para o bom andamento da sua trajetória profissional como uma espécie de ‘agente’ nas negociações entre ela e as editoras, apoiando inclusive as filiações nas instituições públicas de que ela fazia parte.

A formação familiar e educacional recebida por Webster deu-lhe o suporte necessário para que ela tivesse uma vida profissional tanto intensa quanto diversificada. Em um momento inicial de sua carreira como escritora, nomeadamente a primeira década, entre os anos de 1860 e 1870, Augusta Webster desenvolveu uma produção literária bastante variada para uma mulher do seu tempo, escrevendo em diferentes gêneros, apresentados nos seguintes formatos: cinco obras poéticas, duas traduções de clássicos, quatro peças de teatro, ensaios, um conto,<sup>154</sup> um romance e uma sequência de sonetos inacabada. Para além disso, conforme foi referido no capítulo anterior, ela também constrói uma vida relativamente estável em 1863, ao se casar com Thomas Webster, com quem tem sua única filha em 1864 e, em 1870, ao mudar-se para o grande centro literário da época que era a cidade de Londres.

### **3.1.1 Poesia (lírica breve, monólogo dramático, *rispettis* e sequência de sonetos)**

Um intenso período inicial da carreira de Augusta Webster começa em 1860 quando ela, aos vinte e três anos de idade, publica *Blanche Lisle and Other Poems*, a sua primeira coleção. Com esta obra, ela na realidade emula ou imita alguns dos mais destacados cânones masculinos da literatura inglesa, nomeadamente seus contemporâneos Alfred Tennyson e Robert Browning, mas também seus antecessores Românticos Coleridge e Shelley. De acordo com Patricia Rigg:

“Blanche Lisle” finds its genesis not only in “Mariana”, but also in “the Lady of Shalott”, “Lancelot and Elaine,” and Maud. There are echoes of Robert Browning’s *Pauline*, Coleridge’s “Christabel”, and Shelley’s “Triumph of Life”. These influences are implicit in Blanche’s name, “White Island,” which suggests her isolationist nature and points to the overall Romanticist theme of the poem (2009: 42).

Desta maneira, a maior característica da sua primeira coletânea de poemas, para além da alternância de passagens narrativas e de canções, é a exaltação da natureza, a inclinação para o bucólico e para o idealismo que envolve as relações amorosas genuínas, tal como protagonizavam os textos dos Românticos, como podemos avaliar por esta outra descrição de Rigg:

---

<sup>154</sup> Esta obra, intitulada “The Brissons”, narra o ato heroico protagonizado pelo pai de Webster ao salvar, em 12 de janeiro de 1851, as vítimas de um naufrágio. Para um maior conhecimento sobre este facto ver a obra de Patricia Rigg: *Julia Augusta Webster. Victorian Aestheticism and the Woman Writer*.

These narrative sections are interrupted in places by songs: in the first two sections, Blanche expresses herself directly in song and in the fourth section the river “sings” a welcome to Blanche and offers her escape from the world of false promises and dashed hopes. There are also sequences of dialogue between Blanche and her lover. (2009: 43).

Contudo, ela também começa por inserir, na narrativa que faz sobre a personagem Blanche, uma mulher tão jovem quanto a própria Webster, mas órfã dos pais e perfilhada por seus tios aristocratas, uma tendência a retratar certos elementos sociais que fazem parte da existência da personagem. Deste modo, conforme avaliamos por mais estas palavras de Rigg, Webster inicia uma tentativa de aproximar sua escrita à realidade, tal como outros autores vitorianos:

[...] while the narrative is clichéd and filled with poetic echoes, and while Blanche is not as fully developed as she should be to make clear her motives and reactions, one can see even in this adolescent treatment of love the attention to technical detail that would later become a trademark of Webster as a poet and as a reviewer of poetry. (2009: 42).

Esta tendência em Webster de buscar aprofundar mais ainda uma análise do real, ao invés de promover exclusivamente o imaginário, começa a se sobressair já nesta fase inicial da sua escrita e isto se tornará uma das principais características de grande parte da poesia escrita ao longo de sua vida. Patricia Rigg, ao fazer uma avaliação pessoal sobre a ausência de *Blanche Lisle and Other Poems* na antologia de autoria de Christine Sutphin, emite a seguinte opinião:

However, despite its apparent limitations and weaknesses, *Blanche Lisle* is of interest, not only because it contains poetry that is the genesis of much of Webster’s later work, but also because we find in these immature lyrics the sensibilities associated with British aestheticism that come to fruition in the mature lyricist of *A Book of Rhyme*. (2009: 41).<sup>155</sup>

Para Rigg, os poemas ‘imatuross’ que aparecem em *Blanche Lisle* foram a preparação que Webster precisava para desenvolver a sua obra futura e, sobretudo, produzir uma poesia mais estética, nomeadamente a que surge em *A Book of Rhyme* (1881).

*Blanche Lisle* é uma descrição simbólica do amor numa perspectiva de uma adolescente apaixonada, cuja narrativa está repleta de estereótipos e ecos, produzida na fase mais ‘imatura’ de Augusta Webster. Porém, mesmo neste primeiro trabalho, a autora começa já por demonstrar algumas de suas principais qualidades, que irão fazer parte tanto da sua poesia quanto das suas revisões literárias, nomeadamente uma intensa sensibilidade poética, cujo objetivo maior é produzir um ‘retrato’ mais original, mas também mais real da vida.

Apesar de ser considerada por parte da crítica literária atual uma obra relativamente incipiente do ponto de vista literário, composta em sua maioria de líricas breves, *Blanche Lisle and Other Poems*

---

<sup>155</sup> A obra *A Book of Rhyme* foi publicada em 1881, ou seja, vinte e um anos após a obra *Blanche Lisle and Other Poems*.

ênfatiza os variados aspetos da natureza e do belo, posicionando Augusta Webster entre as autoras vitorianas que encaravam a poesia como agente humanizador, tal como refere Helen Groth em “Victorian Women Poets and Scientific Narratives”:

Nature is a topos women poets invoke to represent and analyse a cluster of ethical concerns such as the nature of violence between individuals and nations, economic exploitation, moral degeneration, and transformative powers of the poetic imagination. The work of Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Augusta Webster, Dora Greenwell and Mathilde Blind provides a rich and complex textual field for examining the representation of these issues in women’s poetry written between 1830 and 1890. (1999: 325).

Neste sentido, e como é afirmado por Groth, Webster e suas contemporâneas acima citadas, utilizavam a natureza em seus poemas, valorizando a sua diversidade biológica e os seus aspectos míticos, também no intuito de minimizar o enorme impacto causado pelas transformações sociais e tecnológicas que surgiram com as novas teorias da evolução, numa sociedade que ainda se identificava em grande medida com o legado deixado pelos autores Românticos.

Dividida entre as convicções naturalistas dos Românticos e o materialismo dos Vitorianos, Webster faz de *Blanche Lisle and Other Poems* uma tentativa de construir seu próprio discurso e traçar o seu caminho através da poesia. Sobre esta questão, Leighon afirma: “However, she too has to make the journey out of the seductive house of romance before she can find her true voice.” (1992: 174). Tal como Tennyson, Webster acompanha o interesse pela temática da mulher, pois ambos retratam sobretudo figuras femininas em suas obras. Porém, ela faz isso de uma forma totalmente diferente da do Poeta Laureado, já que o mesmo não dá nenhum tipo de voz às suas personagens que são mulheres, como Webster em breve faria questão de dar. Webster se apercebe desta possibilidade de inovar e através de uma análise mais psicológica das personagens, um discurso mais realista e o uso da natureza e de seus símbolos como intermediários nas demonstrações de sentimentos, ela avança para uma perspectiva um pouco mais dramática e também mais voltada para o feminino.

É justamente na tentativa de exploração desta nova ótica sobre a mulher que Webster passa gradativamente a estabelecer ‘outras ênfases e outras vozes’ nos variados tipos femininos e nas determinadas situações em que estes se encontram. Assim, tal como Browning que utilizou o monólogo dramático para fazer uma análise psicológica da mente masculina, Webster prepara seu caminho para também fazer uso desta principal tendência literária e artística da época, segundo estas palavras de Patricia Rigg:

As the younger dramatic poet, Webster admired and emulated Browning, conveying her respect for him in the titles of her two volumes of dramatic poetry: her 1866 *Dramatic Studies* hints at a conceptual similarity to Browning’s 1864 *Dramatis Personae*, and her later

volume, *Portraits* is modelled in thematic ways on Browning's earlier *Men and Women*. (2009: 66).

Ao seu modo, Webster fará uso desta inovadora técnica de escrita principalmente na criação de poemas que irão fazer uma profunda e realista análise social e psicológica tanto da mente quanto da condição social femininas em pleno século XIX, conforme é referido por Angela Leighton em *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*.

[...] for all her indebtedness to Robert Browning, Webster's monologues differ in some crucial ways. Their speakers are not so much victims of an irony which exposes their double standards or double dealings as they are victims of historical and social double standards outside themselves. Especially when those speakers are women, the element of morbid criminality, which fascinates Tennyson and Browning, gives way to more ordinary inconsistencies of the self, [...]. (1992: 178).

Através destas palavras de Leighton podemos observar quais os motivos e interesses que irão levar Augusta Webster a fazer uso do monólogo dramático, assim como a optar por uma escrita mais voltada para o debate sobre a mulher e para o protesto político e social.

Augusta Webster começa por inovar quando, deliberadamente, 'divide' a obra *Blanche Lisle and Other Poems* em duas partes. Ela constrói a primeira, a qual consta de quatro momentos diferentes – "Reveries", "Together", "The Old Year's last Midnight" e "Floating on" – toda ela em torno da personagem Blanche Lisle. Neste primeiro momento, Webster descreve, entre as narrativas na terceira pessoa e autoanálises feitas pela própria personagem, as ações e reflexões da jovem Blanche Lisle acerca das experiências de uma existência vivida sem grandes expectativas:

As if some magic power rested there  
To shape the outlines of her destiny;  
Then sudden starting with an almost cry -  
"Same, still the same, the same until one dies!" [75-78].

Neste pequeno excerto, que usamos apenas como um breve exemplo para corroborar nossa análise, percebemos uma certa ênfase dada à sensibilidade natural de Blanche Lisle e que faz transparecer suas angústias e pensamentos mais íntimos. Tal sentimento pode ser, nesta fase inicial da escrita de Webster, algo que pode emanar tanto da personagem quanto da experiência pessoal da própria autora.

A segunda parte da obra é composta pelo que Webster denominou de *Other Poems*, sendo que os títulos destes trinta e quatro poemas remetem o leitor tanto para a natureza quanto para o singelo e harmônico descobrimento do amor. *Other Poems* é uma experimentação inicial de Webster, em que ela procura esteticizar a mais pura emoção através da utilização, na sua maioria, de líricas

breves. Neles há uma tentativa de Webster em utilizar o natural e o sentimental para expor as emoções e projetar a interioridade do ser humano, fazendo uso de um conceito estético. Contudo, de acordo com a análise que Rigg faz sobre alguns dos poemas inseridos nesta obra, Webster não alcança o efeito pretendido:

These and other poems in *Blanche Lisle* reflect Webster's immature poetic sensibilities and are the source of the overall negative reception of the volume. It is only when Webster poeticizes specific moments rather than abstract emotion that her poetic expression is more sophisticated and more clearly aestheticist. (2009: 47).

Quando Webster faz uso da natureza e dos diversos sentimentos que regem a vida e a conduta humanas, nos poemas que compõem a segunda parte de *Blanche Lisle and Other Poems*, ela o faz de modo talvez demasiado simples e esta maneira de fazer poesia, segundo Dorothy Mermin, 'enfraquece' a obra:

More recently, Dorothy Mermin suggests that Webster "began Publishing with ballads and romances in apparent imitation of Barrett Browning's early Works, and also with explorations of women's traditional location within nature, identifying with a dandelion, a flock of birds, and a serpent imprisoned in a chest at the bottom of a lake." (citada em Rigg, 2009: 41).

Consideramos que, apesar de tudo, o que acaba por sobressair é o esforço que a autora faz neste momento inicial da sua carreira, quando introduz alguns poemas de cariz mais estético e aborda temas voltados para as relações humanas, nomeadamente o amor acompanhado pelo desejo. Patricia Rigg corrobora esta nossa análise: "Poems that deal with love and desire in the *Blanche Lisle* volume foreshadow the aestheticism that characterizes Webster's later poems about love". (2009: 48). Deste modo, Webster, já procurava 'antecipar' em *Blanche Lisle and Other Poems* o que viria a ser sua bem-sucedida tendência de retratar determinados aspetos da natureza humana em algum estado de descontentamento.

Propositadamente, Webster começa a afastar-se da suavidade da lírica romântica, desvalorizando o mero uso de uma imaginação voltada para o romanesco e se aproxima do poder psicanalítico do monólogo dramático, forma que ela ousou introduzir em futuras coletâneas, nomeadamente *Dramatic Studies* (1866) e *Portraits* (1870), onde ela procuraria retratar as experiências negativas da natureza humana, através de um maior e mais crítico realismo. Para Angela Leighton, é neste momento que surge a oportunidade de ela encontrar a sua própria maneira de fazer poesia: "Her real potential as a poet is realised when she abandons the ballad romance altogether, and discovers the dramatic monologue." (1992: 177).

No período que decorre entre a década de 60 e de 70, Augusta Webster vê a sua obra evoluir de uma análise ‘amadora’ e juvenil embuída de uma visão mais nostálgica da vida e das relações sentimentais, para uma mais complexa e detalhada introspeção ao comportamento do indivíduo numa sociedade mais materialista, em que aliás se havia tornado a Inglaterra Oitocentista. De acordo com Rigg, Webster passou a praticar sempre uma análise política pormenorizada, mas sem se distanciar do que ela julgava ser o primeiro dever do poeta para com a sociedade:

Although much of her poetry, drama, and prose of the late 1860s and 1870 in particular reflects her political concerns, much of her poetry and drama reflects in equal measure her awareness of herself as a poet charged with articulating human experience entirely unrelated to sociopolitical context. (2009: 101).

Para Rigg, o empenho nas questões políticas e sociais que Webster defendeu desde o início de sua obra vem sempre associado ao que ela acreditava ser o papel primordial de um poeta, já que esse artista se interessa sobretudo pela experiência humana em si mesma, num sentido mais profundo e universal, não se limitando apenas aos assuntos mais imediatos.

Antes de lançar, em 1864, a sua segunda obra poética *Lilian Gray, A Poem* e também *Lesley's Guardians*, Webster publica, em 1861, na *Macmillan's Magazine*, o seu primeiro e único conto intitulado “The Brissons”, uma história que narra um resgate heroico em alto mar. Para Theodore Watts-Dunton, a jovem Julia Augusta sempre demonstrou ter “a genuine love of the sea and a true knowledge of the sea's ways and moods” (1894: 355).<sup>156</sup> Uma constatação deste facto é que, em outras coletâneas, Webster também introduziu alguns poemas que possuem uma referência direta ao mar, demonstrando possuir uma ligação especial com ele. Entre os poemas que estão nesta categoria, destacamos: “The Fisherman's Betrothed”, que logo aparece em *Blanche Lisle and Other Poems* e “On the Shore”, inserida em *A Woman Sold and Other Poems* (1867). Para além destas, tem ainda “The Sea-Maid's Song” e “The Storm”, ambos os poemas inseridos na obra *A Book of Rhyme* (1881), entre outros. De acordo com Victoria Lei, a personagem que representa o comandante da embarcação e que participa da operação de resgate, pode ter sido inspirada no Vice-Almirante George Davies, pai de Webster: “The admirable commanding officer of Sylvia, ‘A brave hard-working, plain-spoken man he was, who had had his own way to make in the service, and made it.’” (Citada em Lei, 2010: 05).<sup>157</sup>

Após a publicação de “The Brissons” em 1861, Julia Augusta se casa com Thomas Webster, em 1863, e sua filha Margaret nasce em 1864. É também no ano de 1864 que ela lança outras duas obras, nomeadamente *Lilian Gray, A Poem* e *Lesley's Guardians*, ainda com o pseudónimo de Cecil

<sup>156</sup> Theodore Watts-Dunton em “Mrs. Augusta Webster”, *Athenaeum*, September 15, 1894, p.355.

<sup>157</sup> Augusta Webster, “The Brissons”, *Macmillan's Magazine*, 5 (1861), p.61.

Home. A obra *Lilian Gray, A Poem*, é um longo poema sobre o tema do amor, em que Webster, aparentando demonstrar um maior amadurecimento literário, experimenta já inserir um ligeiro teor ou cariz dramático. De acordo com Rigg: “In its treatment of love, *Lilian Gray* is more complex than either work, and in form it is superior to Webster’s earlier poetry”. (2009: 58). No romance *Lesley’s Guardians*, Webster aborda as questões que envolvem a educação da mulher e o matrimónio no período vitoriano, nomeadamente fazendo críticas ao modelo tradicional de ensino e ao papel convencional das jovens de classe média no casamento.

Em *Lilian Gray, A Poem* Webster descreve uma complexa relação de amor entre um homem e duas mulheres: um jovem aristocrata de nome Walter Hope demonstra interesse por duas mulheres, uma da mesma classe social, chamada Margaret, e uma jovem camponesa chamada Lilian Gray. No desenrolar da história, Walter opta por se casar com Lilian, contudo ele ainda mantém uma relação afetiva com Margaret, criando assim um triângulo amoroso. Tal situação é semelhante a retratada por Elizabeth Barrett Browning em *Aurora Leigh*, conforme corroborado por Patricia Rigg:

*Lilian Gray* is similar in its essential structure to *Aurora Leigh*, particularly in the love triangle made problematic by issues of class and in Margaret’s principled approach to life in contrast to Walter’s emotion-based response to his circumstances. (2009: 58).

Este romance é retratado sobretudo do ponto de vista masculino, visto tratar-se inequivocadamente da perspectiva de Walter. Webster também coloca Lilian Gray na posição de ‘a outra’, mesmo sendo ela a legítima esposa e não Margaret. Segundo Angela Leighton, Webster aborda este tipo de relação da mesma forma que outras autoras vitorianas, nomeadamente E.B.B e Christina Rossetti:

Within this framework of a man and two women, Webster, like Barret Browning and Rossetti before her, mis-aligns the reader’s sympathies. The very title puts its emphasis off-centre. Lilian Gray is technically the ‘other’ woman. But she is no evil schemer or cold-hearted usurper; rather she is a kind of ‘woodland sister’ to Margaret, as Marian was to Aurora Leigh. (1992: 177).

Mas, ao contrário do que acontece nas obras de suas antecessoras, Webster retrata uma relação amorosa a três onde aparentemente não há registo de eventuais vítimas ou vilões. Contudo, ela mantém esta obra numa linha de cunho mais moralista, ao finalizar o poema com a morte de Lilian e ao retratar Margaret como uma mulher mais dona de si mesma (ela opta por permanecer solteira ao invés de casar-se com Walter), mantendo sua dignidade e auto-suficiência e, por último, ao mostrar Walter a terminar seus dias de vida na viuvez.

Em relação a *Lesley's Guardians*, Rigg refere que “The three-volume novel appeared early in the year and was advertised in the *Athenaeum* at the beginning of April. [...] Webster gave birth to Margaret in November 1864, making that year an extremely productive one in every respect.” (2009: 52). Este romance teve uma pequena produção de 350 exemplares e foi considerado um fracasso, já que vendeu somente duas cópias. De acordo com Patricia Rigg, Webster teria emitido a seguinte opinião: “one of my earliest failures.” (2009: 53).<sup>158</sup> Tanto a fraca comercialização quanto a baixa avaliação do romance causara desgosto e apreensão em Webster, facto que levou seu marido a intervir perante a editora, conforme referido por Rigg: “On July 27, Thomas asks Macmillan to try to sell as many copies of the novel as possible.” (2009: 53). Para Rigg, foi a partir desse momento que Thomas Webster passou a ter um comportamento mais incisivo perante o editor Alexander Macmillan para que houvesse uma maior divulgação das obras de sua mulher. Ainda segundo o que é referido por Rigg:

The Exchange over the publication of *Lesley's Guardians* is the first of several exchanges between Alexander Macmillan and Thomas Webster during the course of Webster's career that emphasize Thomas Webster's consistent interest in his wife's career, faith in her talents, and a keen sense that true success is measured in financial terms. (2009: 54).<sup>159</sup>

Após todas estas diferentes experiências de escrita e publicação feitas numa fase mais inicial da carreira, e que tiveram a duração aproximada de cinco anos, Webster decide intensificar a sua produção literária e passa a publicar a cada ano uma nova obra; isto apesar de ter contraído uma persistente bronquite que parecia se agravar a cada novo inverno. Sua nova produção, que é agora composta de poemas dramáticos e de traduções de clássicos, seria lançada da seguinte maneira: em 1866, surge a publicação da obra *Dramatic Studies* e a tradução de *Prometheus Bound*, em 1867 surge *A Woman Sold and Other Poems*, em 1868 é publicada a tradução de *Medea* e, em 1870, Webster apresenta a magistral obra *Portraits*.

É sobretudo a partir de *Dramatic Studies* (1866),<sup>160</sup> que Augusta Webster começa a mostrar uma amplitude e impulso maiores em sua carreira. Ela o faz tanto em termos da diversificação dos temas explorados — pois começa principalmente a intervir sobre as questões femininas — quanto no que toca à produção com maior intensidade da sua poesia dramática; esta é apresentada em contextos de grande intensidade emocional e mais voltados para o social e para o político. Desta maneira, se

---

<sup>158</sup> De acordo com Rigg, a conclusão de Webster seria confirmada pela receção da obra perante a crítica da época: “In the *Athenaeum*, for instance, Lena Eden writes that although “here are some excellent lessons on morality dispensed with a liberal pen... they are written with so little attention to all grammatical rules, and the sentences which contain them are so long and involved...” (2009: 53).

<sup>159</sup> Tal afirmação de Rigg sobre Thomas Webster, onde ela exalta o empenho e dedicação do marido pelo trabalho da mulher, equipara a relação matrimonial do referido casal, na condição de motivação profissional, harmonia e entendimento conjugais, com outro destacado par de cônjuges vitorianos, nomeadamente o incentivo profissional dado por Barrett Browning ao trabalho de Robert Browning.

<sup>160</sup> Anterior a esta data, nomeadamente em 1864, Robert Browning havia lançado a sua obra *Dramatis Personae*. Patricia Rigg faz o seguinte comentário sobre este facto: “The titles *Dramatic Studies* and *Portraits* suggest a familial connection to Browning's 1855 and 1866 volumes, *Men and Women* and *Dramatis Personae*, but critics were quick to realize differences between the two poets as well, particularly in style. (2009: 122).

falarmos em quantidade de produção literária, os anos entre 1866 e 1870 são de grande atividade e criatividade para Webster, apesar de ela nem sempre se encontrar de boa saúde devido a problemas pulmonares (nos brônquios).<sup>161</sup> *Dramatic Studies* é uma sequência de oito extensos poemas, intercalando monólogos dramáticos e solilóquios. Patricia Rigg faz a seguinte referência sobre essa obra:

In *Dramatic Studies* Webster initiates a number of sociopolitical themes that she develops further in later work, but in many ways the dramatic poems included in this volume indicate Webster's intuitive sense of the complex inner stage upon which we human beings play out our lives. (2009: 65).

A partir deste trabalho, Webster começa a criar uma realidade por vezes mais cruel para a vida cotidiana de suas personagens, cujos perfis são em sua maioria do sexo feminino – geralmente mulheres comuns, mas outras nitidamente marginalizadas. Porém, na sua maioria, as falas interiorizadas destas personagens fazem autênticas contestações da realidade em que vivem. De acordo com Rigg, “In *Dramatic Studies* men and women engage in moments of reflexion and introspection that are interspersed with more passionate responses to the circumstances in and about which they speak.” (2009: 68). Sendo assim, é a partir de *Dramatic Studies* que Augusta Webster passa a explorar e revelar o interior de cada uma das suas personagens, as quais se encontram geralmente em contextos sociais diferenciados.

As personagens que Webster cria, e às quais passa a dar voz plena, abordam, temas sociopolíticos de índole variada com destacada ênfase. Elas começam por emergir nos poemas de *Dramatic Studies*, se destacam em *A Woman Sold and Other Poems* (1867),<sup>162</sup> atingindo o seu máximo de representação vocal na obra *Portraits* (1870). O que sobressai das falas destas personagens, principalmente em *Portraits*, são verdadeiros clamores e intervenções, representando principalmente um apelo e uma crítica autênticos em busca de melhorias sociais. Na referida obra, Webster se volta mais para as questões da componente íntima dos seus falantes, com o objetivo de apresentar, o mais proximamente possível da realidade, pessoas comuns inseridas em determinados contextos críticos (de crise ou de conflitos).<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Conforme citado em Rigg, este facto negativo na vida de Webster se agravou ainda mais neste período, como a própria autora chega a relatar, em uma carta endereçada a John Hall Gladstone: “I have been thoroughly frozen up, apart from the tendency to bronchial attack which has inconvenienced me lately and needs care for me to get rid of it, I have never been able to stand up against an excessively cold temperature: it produces a sort of exhaustion at once.” (2009: 101).

<sup>162</sup> Esta coletânea é, no entanto, aquela que de entre todas possui um maior número de líricas breves, em torno de vinte e oito poemas.

<sup>163</sup> De acordo com Natalie Houston, no artigo “Order and Interpretation in Augusta Webster's *Portraits*”: “Most of the speakers in *Portraits* are musing to themselves, whether aloud or in thought, and Webster's poems are rarely concerned with the social hypocrisies and evasive conversational maneuvers that Robert Browning often stages in his texts. These poems reveal their speakers to be caught between external, societal expectations and their internal, individual desires.” (2007: 05).

As personagens que são retratadas nestas coletâneas de poemas dramáticos, ao contrário das que foram inventadas pelo contemporâneo Robert Browning, não são, aparentemente, tão pura e simplesmente meros vilões ou, tão pouco, vítimas ingênuas das ‘armadilhas da vida’, porventura alguns mitos simplesmente reproduzidos para preencher espaço na obra ou contribuir para uma melhor comercialização das mesmas. Segundo Patricia Rigg,

Each portrait represents individual intent on forming a crystallized moment of self-definition, and herein, perhaps, lies the difference between Webster's sense of the dramatic and Browning's sense of the dramatic, for each portrait the speaker explains himself or herself in complete awareness of the unfolding drama taking place on his or her inner stage. (2009: 122).

Ao invés disso, elas são, uma variedade de mulheres bem reais e, em um poema ou outro, alguns homens, que protagonizam o drama de certas realidades muito comuns, mas também muito cruéis. Cada ‘portrait’ ou retrato verbal representa a intenção individual – do indivíduo em análise – de formar um momento cristalizado de autodefinição; e, para cada retrato, o/a falante se explica com total consciência do drama ou dilema (de teor sobretudo vocacional), que se desenrola no seu palco interior.<sup>164</sup> Os poemas que constam nestas obras são, segundo a análise feita por Angela Leighton, acerca de falantes reais com falhas morais menores:

In some ways more benign, these monologues are also more determinedly secular and everyday than Browning's; their speakers not saints, artists or charlatans, but *real men and women, with altogether smaller sins and guilts*. (1992: 178, minha ênfase).

Deste modo, a partir deste momento, e com o lançamento de *Dramatic Studies* e posteriormente *Portraits* (1870), Webster não somente assume sua própria identidade como poeta, mas principalmente passa a escrever uma poesia com um teor mais dramático e também mais radical; sobretudo no que diz respeito à abordagem das questões de gênero que limitavam o comportamento das mulheres vitorianas, geralmente retratadas no papel de ‘prisioneiras’ em busca de alguma forma de libertação dos paradigmas autoritários que regiam a sociedade vitoriana.

É algo surpreendente que, após o lançamento bem-sucedido da obra dramática *Portraits*, Augusta Webster volte a publicar novamente poesia somente em 1874, na forma de um longo e sofisticado poema lírico intitulado *Yu-Pe-Ya's Lute: A Chinese Tale in English Verse*. Baseado numa tradução francesa da história (incluída em *Contes et Nouvelles Traduits du Chinois*, de Theodore Pavie), o poema não está associado a um período histórico específico e a sua mensagem moral é

---

<sup>164</sup> Segundo afirma Rigg, “In *Portraits*, Webster scrutinizes men and women from a variety of perspectives, but the unifying thread in the volume is related to each speaker's insecurity about his or her personal value.” (2009: 123). Desta maneira, Webster pretende sobretudo demonstrar os efeitos alienantes que as ideologias vitorianas exerciam nas mulheres quando o assunto em debate era educação, trabalho, casamento e sexualidade.

deliberadamente expressa em termos estéticos (por via da música) para transcender o temporal, sendo associada a questões relacionadas com o desejo humano por amor e as estruturas sociais que impedem a sua concretização. Para além de conseguir manter as nuances das convenções poéticas chinesas, Webster introduz um elemento mágico e mítico, ao associar os ideais desta terra antiga aos ideais estéticos que ela considera estarem em falta no século XIX.

Por volta de 1880, depois de um período de intensa absorção quer nas questões políticas e educacionais quer ainda na escrita dos seus dramas, Webster reúne um conjunto de poemas curtos que tinha publicado em revistas na década de 70, alguma poesia inserida nas suas peças de teatro, assim como as canções mais curtas incluídas em *Yu-Pe-Ya's Lute*. Este trabalho dá origem ao seu *Book of Rhyme*, que ela publica em junho de 1881, numa altura em que a sua saúde se encontrava bastante debilitada (problemas respiratórios). Apesar de as vendas terem sido baixas, as críticas foram geralmente positivas, com especial menção feita aos seus “English Rispetti”. Os poemas desta nova coletânea provam que, a par do seu interesse pela poesia mais realista e dramática, Webster manteve sempre ao longo dos anos um gosto pelas questões esotéricas e esteticistas, como a análise da natureza transitória do amor humano e a sua resistência frequente à construção cultural. Em algumas líricas, está ainda presente não apenas a tentativa de naturalização, mas também a contemplação estética, do conceito inato e complexo do amor sexual.

Apesar de algum sentimento de desalento, acompanhado de uma ênfase acentuada nos temas da efemeridade da vida, os anos vindouros provam que a sua produção poética não estava totalmente interrompida. Antes de falecer, em 1894, provavelmente do cancro do qual já padecia há alguns anos, Webster deixa para a história da literatura inglesa uma sequência incompleta de sonetos, *Mother and Daughter, An Uncompleted Sonnet Sequence*, que veio a ser publicada postumamente, em 1895. Para Webster, a forma do soneto prestava-se especialmente à expressão estética devido à combinação da sua estruturada brevidade com a sua esplendorosa representação da realidade. Mas, neste caso, essa realidade era a sua, sugerindo um lado bastante mais pessoal de Webster, que ela nunca tinha exposto anteriormente na sua obra.

Os poemas desta sequência estão agrupados de forma a desenvolverem ideias quer relacionadas com a experiência da maternidade, dentro do contexto do seu prevalecente sentido de mortalidade e de finitude, quer a sua crescente perspetiva estética sobre a relação entre a vida e as representações artísticas da mesma. Aquilo que os distingue de outras sequências (ver as de E.B.B e de D.G. Rossetti, por exemplo) é que ‘mãe’ e ‘filha’ são ambas sujeito e objeto, e a sua relação é

totalmente recíproca, tornando a sequência um hino ao amor maternal. A mesma acompanha o percurso emocionalmente exigente da maternidade e a sua concentração – a cada passo justificada – numa criança apenas (a sua filha única).

### 3.1.2 Tradução dos textos clássicos

Augusta Webster traduziu do grego para a língua inglesa as tragédias *Prometheus Bound* (1866) e *Medea* (1868),<sup>165</sup> numa época em que havia muitas restrições impostas às mulheres quanto à oportunidade de elas adquirirem uma educação formal ou superior e que também incluía a aprendizagem das línguas clássicas, conforme contextualizámos no primeiro capítulo, ao falarmos da falta de formação académica adequada no período vitoriano.<sup>166</sup>

Aos rapazes ingleses (da classe média-alta) eram dadas todas as condições e meios para obterem educação, para terem acesso ao conhecimento e aos textos literários e assim poderem estudar a cultura clássica.<sup>167</sup> Porém, qualquer jovem do sexo feminino que desejasse ler determinada obra antiga em Inglaterra tinha que estudar e aprender o Grego ou o Latim por conta própria. Como a estas mulheres não era facultado o direito à educação do mesmo modo como era permitido aos jovens do sexo masculino, então restava que os irmãos ou parentes mais próximos delas tivessem alguma boa vontade em partilhar estes conhecimentos no ambiente privado do lar.

Para as mulheres inglesas com alguma ambição literária valia o esforço em concentrar suas atenções não somente em aprender e traduzir os textos em Grego e Latim, mas também se interessar pela literatura estrangeira, porque isto era algo considerado necessário e valioso, do ponto de vista profissional.<sup>168</sup> De acordo com Isobel Hurst, em “Victorian Literature and the Reception of Greece and Rome”, “For many Victorian writers, whatever their own experience of education, Greek signifies ‘intellectual ambition and the values that are attached to the intellectual lifestyle; it generates feelings of belonging to or exclusion from the educated elite.’” (2010: 485). Sendo assim, a aquisição de mais este conhecimento contribuía de maneira positiva no aprimoramento do talento que elas demonstravam ter para as artes literárias.

---

<sup>165</sup> Poucas são as referências existentes sobre mais este trabalho desenvolvido por Augusta Webster. As informações a que conseguimos ter acesso são as que existem nas obras *Julia Augusta Webster. Victorian Aestheticism and the Woman Writer*, de Patricia Rigg e *Positioning the Woman Writer: Augusta Webster and her Victorian Context*, de Victoria Lei.

<sup>166</sup> O facto de algumas autoras vitorianas ousarem traduzir estas obras e ainda o fazerem com qualidade e precisão, era algo considerado incomum porque a maioria das mulheres era excluída tanto da aprendizagem quanto do acesso aos idiomas e livros clássicos.

<sup>167</sup> Neste sentido damos o exemplo de Robert Browning, cujo pai detinha uma biblioteca particular de aproximadamente seis mil obras dos mais variados géneros literários, incluindo as históricas. Quando Browning atinge a idade de dezasseis anos, passa a frequentar a recém-fundada Universidade de Londres que exigia dos seus candidatos o domínio dos idiomas Francês, Latim e Grego. Para além disso o Programa Académico desta instituição contemplava a leitura das obras de Heródoto, Plutarco, Aristóteles e Tucídides, além das peças de Ésquilo, Sófocles e Aristófanes.

<sup>168</sup> Facto este que acabou por se concretizar com Elizabeth Barrett Browning, que se interessou, nomeadamente, pela literatura do poeta português Luís Vaz de Camões (1524-1580), mas também com Christina Rosseti (a qual leu, estudou e fez traduções de obras de Dante e de Petrarca) e, mais tarde, com Augusta Webster e Amy Levy (ao lerem, estudarem e traduzirem a obra *Medea*).

Tal empenho num estudo quase que ‘solitário’ tinha como compensação a oportunidade de se tornarem escritoras renomadas, já que naquela época a profissão de tradutor não existia ainda. Assim sendo, conforme também referido por Isobel Hurst em sua outra obra, *Victorian Women Writers and the Classics: The Feminine of Homer*. “A verifiably accurate translation of an ancient text could improve a writer’s reputation.” (2008: 36). O que provavelmente estas autoras também almejavam com esta aprendizagem e prática muito mais aceite e estimulada entre homens, era poderem contribuir de alguma forma para que houvesse melhorias e reformas na formação educacional e profissional das mulheres de um modo geral.

Augusta Webster sempre demonstrou, desde muito nova, uma aptidão para os clássicos e um inovador talento literário, sobretudo quando passou a se interessar pela literatura de outros países e se propôs a aprender por conta própria o Grego e o Latim, para que os pudesse ensinar ao seu irmão, conforme é referido por Petra Bianchi: “Like Yonge, Augusta Webster (1837-94) represented her classical education as a family duty. She learnt Latin and Greek ‘with the ostensible aim of helping a younger brother ... to give a feminine touch to such an undertaking.’” (Citada em Hurst, 2008: 64).<sup>169</sup> Desta forma, Webster, tal como muitas outras jovens em Inglaterra que se encontravam excluídas do acesso à educação, acaba por buscar esta maneira alternativa e aceita o desafio de aprender por conta própria. Sobre esta questão, Hurst também faz a seguinte análise:

They had to work extremely hard, sometimes without any support, in order to be able to read classical authors. Nevertheless, for the Victorian girl Latin and Greek are associated with empowerment, and a significant number of women with literary ambitions found the effort worthwhile: the ‘mysterious sentences of classical literature give ‘boundless scope to [their] imagination’. (2008: 02).

Com estas palavras, Hurst revela que o difícil estudo dos Clássicos, além de ser algo que as fazia sentirem-se mais capazes numa sociedade dominada por homens, as fazia também terem ambições de se tornarem profissionais da escrita. Isto, para além de poderem contribuir para os avanços das reformas sociais que trariam benefícios a todas elas.

Com 29 anos de idade e já casada com Thomas Webster, homem culto e instruído e que constantemente a apoiava na carreira, Augusta mostra-se confiante no resultado obtido com base nesse mesmo apoio, “[...] and my being able to retain confidence in my interpretation so made comes from my having a husband who has learned Greek in good University [...]”. (citada por Rigg, 2009: 64). Webster ousou traduzir, num pequeno intervalo de apenas dois anos, tanto a obra de Ésquilo,

---

<sup>169</sup> Petra Bianchi em “‘Hidden Strength’: The Poetry and Plays of Augusta Webster”. Doctoral Dissertation, University of Oxford, Oxford, England. (1999: 38).

*Prometheus Bound*, em 1866, como a de *Medea*, de Eurípedes, em 1868, para além da produção e publicação das coletâneas de poemas já citadas neste capítulo.

Ambas as traduções feitas por Webster conseguiram obter o reconhecimento da crítica literária, conforme verificamos neste texto de John R. de C. Wise, da *Westminster Review*: “Her versions have won universal praise from all who are capable of forming opinion”. (Wise, citado em Lei, 2000: 111). Através destas palavras referidas por John Wise, crítico contemporâneo de Webster, fica comprovado que a jovem escritora conseguiu chamar a atenção de importantes formadores de opinião do século XIX para a qualidade do seu trabalho, deixando para a história da literatura inglesa o legado de sua competência também neste assunto.

Nada mais justo para Augusta Webster do que o reconhecimento público de suas duas traduções. Ambas, de acordo com a crítica, apresentavam literalidade e conseguiram manter não somente a precisão, mais também a fidelidade ao texto original numa época em que havia muita resistência aos textos produzidos por mulheres. Sobre esta questão, Isobel Hurst escreve o seguinte:

Augusta Webster's translations of *Prometheus Bound* (1866) and *Medea* (1868) impressed contemporary critics with their fidelity to the Greek plays, and lent authority to her contributions to the debate on translation exemplified by Arnold's 'On Translating Homer'. (2008: 36).

É importante referir que o periódico *Westminster Review* fez a seguinte avaliação ao comparar uma parte desta obra, traduzida por Webster, com a que foi feita por outro tradutor, nomeadamente Robert Potter: “Whenever we have compared the two versions Mrs Webster maintains the same superiority.” (1866: 278).

O ato de fazer comparações entre traduções executadas por escritores de diferentes sexos era algo comum de acontecer no ambiente da crítica literária do século XIX. Desta maneira, outro periódico da época, nomeadamente o *Westminster Review* também confronta o trabalho apresentado por Webster com o que foi executado por um outro autor, conforme é referido por Victoria Lei:

The Westminster Review compares Augusta Webster's version of the *Medea* with Cartwright's translation: ‘just a year and a half since, when noticing Mr. Cartwright's version of the ‘Medea’, we expressed a hope that Mrs. Webster might be induced to undertake the task in which he had broken down. We have no reason to repent of our wish. Mrs Webster's translation surpasses our utmost expectations. (Wise, citado em Lei, 2000: 115).

De acordo com a *Westminster Review*, a tradução que Webster fez de *Medea* ultrapassou a do outro escritor em qualidade literária e em conhecimento linguístico, deixando a autora em uma situação privilegiada diante da crítica.

Também para a revista *Contemporary Review*, a tradução que Webster fez de *Medea* alcançou o status de ‘uma qualidade de trabalho geralmente atribuída ao sexo masculino’ (minha ênfase): “she is generally worthy of all imitation by that sex which is supposed to be stronger, as in most other points, so in matter of scholarship.” (1868: 465-66). Assim sendo, as opiniões emitidas pelos críticos que avaliaram o trabalho de Webster confirmam que, para uma mulher que não teve acesso a uma educação formal, que na época incluía o ensino das obras clássicas, a qualidade do seu trabalho literário demonstrava sua elevada competência como escritora.

Como temos mostrado ao longo deste capítulo, o interesse de Augusta Webster pelos autores e pela arte dramática grega foi evoluindo ao longo de sua juventude, trazendo benefícios tanto ao seu intelecto quanto à sua obra. Tais fatores contribuíram para que ela se tornasse uma escritora cuja empenho e trabalho conseguiram atrair a atenção da sociedade inglesa para as desigualdades e preconceitos em relação às mulheres.

Augusta Webster demonstrava estar imbuída de uma forte intenção em adquirir conhecimentos para depois poder recriar, através de seu talento literário e de suas intervenções sociais, tanto uma nova identidade quanto uma vida diferente para as mulheres. Para além disso, ela consegue provar que, como mulher, era intelectualmente tão capaz quanto um homem, porque todo o seu esforço em obter mais este conhecimento foi valorizado pelos seus contemporâneos. Sobre este facto Rigg, reproduz parte de uma carta de Webster a John Blackie, datada de 30 de maio de 1870, onde esta se refere à sua escolaridade e preparação para poder traduzir os clássicos:

You are very right in considering my excursion into Greek authors flirtations, that is just what they are as yet, for I mean to set to work at some schoolboy drudgery in a little while and so put something more like a Foundation under my guesswork scholarship. [...] I believe that something to learn is valuable exercise for keeping the head healthily ready for originating works, and for balancing one’s brain (emphasis Webster). (2009: 64, ênfase da autora).

Através destas palavras, Webster reconhece que necessita ainda de maior conhecimento e de muita prática para melhorar o seu trabalho de tradução.

Para Isobel Hurst, as obras que Webster optou por traduzir representam, assim em grande medida as situações negativas que ela passa a combater através de seus poemas e ensaios:

The tragedies Augusta Webster chose to translate - *Prometheus Bound* and *Medea* - dramatize the social problems which dominated her own era: issues of obligation, community, freedom, tyranny and oppression of woman [...]. She responded creatively to classical texts: having translated *Medea*, with a particular forcefulness in the speech in which the heroine laments the wrongs of women, [...]. (2010: 491).

Através destas palavras, Hurst destaca alguns dos temas femininos que foram explorados por Webster em suas traduções, com maior ênfase em *Medea*, onde são abordadas questões de matrimônio e a posição da mulher numa sociedade patriarcal.

Apesar do acesso ao ensino da literatura, da história e da filosofia gregas terem sido em Inglaterra um privilégio somente dado aos homens de classe média, média-alta ou àqueles que foram formalmente escolarizados em Grego ou Latim, a literatura e mitologia gregas sempre atraíram a atenção dos vitorianos, independentemente de sua escolaridade. Tal situação é corroborada por Shanyin Fiske na obra *Heretical Hellenism: Women Writers, Ancient Greece, and the Victorian Popular Imagination*:

[...] Greek literature and mythology were deeply entrenched in Victorian popular culture and played a significant - if frequently overlooked- role in shaping the lives and minds of a population that had little or no formal classical training [...]. (2008: 04).

Desta maneira, a literatura e a arte gregas podiam funcionar como elementos que, mesmo não estando ao alcance de todos, estavam, contudo, ‘na imaginação e no espírito de todos’, tal como foi manifestado por P. B. Shelley, conforme referido por Alice Falk: “We are all Greeks. Our laws, our literature, our religion, our art, have their root in Greece.” (Shelley, citado em Falk, 1988: 71).<sup>170</sup> É também possível que esta afirmação de Shelley tenha contribuído para que as traduções feitas por mulheres, como foi o caso de Augusta Webster, fossem aceites numa época como a Vitoriana. Conforme avaliado por Fiske, doze anos antes de Webster publicar a tradução de *Medea*, nomeadamente em 1856, a cidade de Londres vivia a expectativa de ter, no *Lyceum Theatre*, o lançamento da referenciada obra sobre essa heroína tão ofensiva para a moral da época:

On the night of June 4, 1856, the auditorium of the Lyceum Theater hummed with anticipation of sensational event: the British debut of Euripides’ *Medea*, which had not merited a serious performance on the London stage for almost a century, because *the heroine was considered too offensive for British audiences*.” (2008: 24, minha ênfase).

Outra autora vitoriana que também traduziu a obra *Prometheus Bound* foi Elizabeth Barrett Browning, que o fez por duas vezes de forma anónima, sendo que a última foi em 1833. A aprendizagem do idioma grego por Barrett Browning também teve, tal como ocorreu com Webster, a participação de um irmão. Na sua adolescência Barrett Browning teve a permissão do pai para acompanhar as aulas que eram dadas em privado ao seu irmão através de um tutor, conforme referido por Falk: “She began her studies with Mr. McSwiney, her brother’s tutor, driven by her belief that ‘Greece sustains the arts, sciences, even virtue to a greater perfection than anyone ever has.’” (1988:

---

<sup>170</sup> Alice Falk, em “Elizabeth Barrett Browning and her Prometheuses: Self-Will and a Woman Poet.”

71, ênfase da autora). O entusiasmo pela cultura e língua gregas acompanhou Barrett Browning por um longo período, até ao momento em que, ainda de acordo com Falk, Robert Browning a ‘resgata’ da clausura imposta pelo pai: “When Robert Browning freed her from her narrow isolation, she had no further justification for Greek.” (1988: 70).

É importante referir que Augusta Webster, em seus ensaios e revisões literárias, emitiu opiniões acerca da tradução feita por Robert Browning da obra *Agamemnon*. De acordo com Sutphin, Webster faz o seguinte comentário em *A Housewife’s Opinions*, sobre o afamado autor, reconhecido pela obscuridade de sua poesia:

But the reader who knows no Greek at all will be left bewildered and incredulous. For Mr. Browning’s translation - in that much like a literal prose crib - needs the Greek text to explain it. And it needs it in consequence, not merely of the word- to word translation seem disjointed and confused, but in consequence of obscurity for which Mr. Browning’s idiosyncrasies rather than his theory of translation are responsible [...]. (2000: 359).

A opinião de Webster sobre esta acentuada característica que Browning acaba por levar também para a sua tradução, naturalmente repercute-se no *Athenaeum*; e de acordo com Victoria Lei: “She shows a nice appreciation of the merits of Mr. Browning’s remarkable work, but in the few places where she corrects him it is difficult to think she is wrong; [...]”<sup>171</sup> (Citado em Lei, 2000: 124).

Sendo assim, podemos imaginar que Webster transpôs, tanto para suas traduções quanto para suas avaliações como crítica literária, a sua maneira bastante pessoal de olhar para as situações, de forma clara e objetiva, aceitando os desafios que porventura podiam surgir e com a convicção que, agindo desta maneira, estava a dar o seu melhor.

### **3.1.3 Drama /Teatro / Literatura Infantil**

Durante os anos em que Augusta Webster escreveu as suas quatro peças de teatro, nomeadamente o período compreendido entre 1872 a 1887, ela também se encontrava em pleno ativismo pelas causas feministas. Após a mudança para Londres e a bem-conceituada publicação da obra poética *Portraits*, ambos ocorridos em 1870, ela faz um percurso diferente do que foi feito por Robert Browning e Oscar Wilde, os quais tinham iniciado suas carreiras fazendo tentativas em escrever para o teatro: Browning em 1837, com a peça *Strafford: A Tragedy* e Oscar Wilde com a peça *Vera* (também conhecida como *The Nihilists*), em 1880.

---

<sup>171</sup> *Athenaeum*, January 4, 1879, p.15.

Sobre Robert Browning, importa referir que o mesmo teve interesse pelo teatro logo depois que publicou sua segunda obra, *Paracelsus* (1835), porém sem lograr sucesso. Naquele momento, ele deu início ao que seria uma nova experiência: levar a sua arte dramática aos palcos e assim contribuir para a dramaturgia inglesa. Desta maneira, em 1837, ele apresenta a peça *Strafford: A Tragedy* cujo enredo se fundamentava na história do Conde de Strafford da corte do rei Carlos I. Infelizmente, alguns pontos negativos tanto na obra quanto no comportamento de Browning, que não aceitava sugestões ou interferências em seu trabalho, acabaram por inviabilizar os planos do jovem poeta.<sup>172</sup> Sobre estas questões, George Rowell em *The Victorian Theatre, 1792-1914. A Survey*, faz a seguinte avaliação:

Browning could portray character but not character in action. His portraits convince so long as they remain within the Framework of the poems, but when in the plays he gives them the freedom of the stage, they obstinately refuse to move, to converse, or to strike the spark of life in conversing. (1978: 37).

Sendo uma obra composta por um enredo considerado obscuro, tendo como agravante a recusa de Browning em fazer alterações aos textos com o objetivo de apresentar uma ação dramática com um estilo mais convencional e que agradasse ao público vitoriano, a peça acabou por ser rejeitada pela crítica do período e foi retirada dos palcos. Sobre esta situação, Clyde de L. Ryals refere na sua *The Life of Robert Browning: a critical biography*:

In *Strafford* his aim again, as his preface relates, was on 'Action in Character rather than Character in Action'. In short, Browning was attempting a dramatic form that would retain the detachment and objectivity of drama but would also allow for the subjective of the lyric. (1993:35, ênfase do autor).

Assim, após algumas tentativas frustradas em ver sua obra encenada, Browning desiste do teatro e dedica o seu talento e esforço na produção e desenvolvimento da poesia dramática, na forma do monólogo dramático, conforme temos referido ao compararmos alguns aspectos da obra de Augusta Webster com a de Robert Browning.

Sobre Oscar Wilde (1854 - 1900), interessa-nos referir sucintamente uma destacada característica do seu trabalho, em comparação ao de Augusta Webster, nomeadamente a de fazer da sua arte dramática uma crítica social.<sup>173</sup> Em suas obras, Wilde combateu e criticou, de maneira geralmente sarcástica, a exaltação de valores materialistas muito em voga para os vitorianos,

---

<sup>172</sup> Vale referir que, um dos motivos do fracasso de *Strafford: A Tragedy* foi a falta de entendimento entre Browning e o principal ator da peça, William Macready. Esta e outras situações acabaram por desgostar o escritor e inviabilizar a continuação das apresentações.

<sup>173</sup> Para além da dramaturgia, Oscar Wilde desenvolveu trabalhos para a literatura poética e para a crítica literária. Para além disso, entre 1887 e 1889, ele exerceu a atividade de editor da revista *The Woman's World*. Nesta publicação, segundo refere John Stokes em "Wilde the journalist", na obra *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Wilde escreveu textos sobre diversos assuntos: "From romantic novels to cookbooks, from every kind of translation to musicology: Wilde took pride in attempting the unlikely. His intellectual curiosity was more wide-ranging than has sometimes been assumed." (1997: 69). E mais adiante Stokes complementa: "He inserts opinions that are, by and large, progressive - in support of women, of the Irish - though generally acceptable within the liberalism of the time." (1997: 77).

nomeadamente o individualismo, a industrialização e o consumismo exacerbados em detrimento dos valores mais coletivos, conforme referido por Regenia Gagnier em “Wilde and the Victorians”, na obra *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*: “The Victorians agonised over values - family values, British values, value as use or exchange [...]. Wilde, a figure of paradox and contradiction, participated in both modern value critique and postmodern perspectivism.” (1997: 18, minha ênfase).

Sendo assim, ao compararmos as peças de Webster com as de Wilde, podemos afirmar que ambos fizeram uso de suas obras para retratar e, principalmente, se posicionar contra os excessos perniciosos de uma sociedade mais voltada para os valores de troca e ganhos materiais. No entanto, as peças de Webster mostram uma determinada sociedade que se comporta em função das convicções sociais que regem cada género, conforme avaliado por Rigg: “Webster, in contrast, incorporates in each drama a weighty challenge to the ideologies of a gender-conscious and gender-determined social structure.” (2004: 117).

Com uma economia em ascensão, com produção industrial e consumo elevados, a sociedade inglesa evocava os valores da modernidade, do progresso e da tecnologia. O país vivenciava um momento económico e político que atribuía prioridade à produção e valorização do trabalho, da ação e do investimento económico, de acordo com Gagnier:

As industrialism matured and productive capacity increased, a high level of consumption both in Britain and the Empire became more important, and a corresponding shift took place towards the values of leisure, privacy, subjectivity and choice. (1997: 21).

Sendo assim, Wilde, um homem de paradoxos e contradições, tanto realizava uma crítica a estes valores modernos quanto possuía uma perspetiva de que os mesmos poderiam ser trabalhados de maneira a fazer o bem coletivo.<sup>174</sup>

Entre 1880, quando escreve a peça *Vera*, até sua condenação em 25 de maio de 1895, Oscar Wilde levou aos palcos ingleses destacadas obras dramáticas, nomeadamente *Lady Windermere's Fan* (1892), *Salome* (1892), *A Woman of no Importance* (1893), *The Ideal Husband* (1895) e, por último, *The Importance of Being Earnest* (1895). Em sua maioria, Wilde retrata suas personagens como valorizando sobretudo seus ganhos pessoais e deixando de lado o bem comum, numa sociedade industrializada bastante individualista e em fim de século ou decadente.

---

<sup>174</sup> Segundo Gagnier, “Wilde’s work exhibits the values of both classical political economy and the neoclassical or ‘Marginal’ school. On the other hand, his criticism shows a faith in technology and enlightened self-interest to liberate people from drudgery and the mind-forged manacles of property, and it consistently promotes the utopian goal of individual creativity.” (1997: 22).

Augusta Webster, que construiu uma volumosa produção poética desde 1860, faz de modo contrário a transição que foi feita por Browning e Wilde. De forma natural e, sem medos ou receios, ela altera gradativamente sua produção, tentando outras formas de escrita, passando primeiramente da poesia para a tradução e depois alternando para o drama, tal como referido por Rigg: “[...] beginning with *The Auspicious Day*, which also marks the natural progression from her translations of classical drama, through dramatic poetry, to full-length plays.” (2009: 153).<sup>175</sup> Desta maneira, podemos constatar pelas palavras de Rigg e pela cronologia das obras aqui apresentadas que Webster, mesmo nos seus anos mais tardios, não desistiu do dramático.<sup>176</sup>

A partir desse novo momento, Webster avança no que já eram seus debates e ativismo contundentes sobre as questões de classe e gênero em Inglaterra e passa a se dedicar com total vigor e entusiasmo à dramaturgia com teor crítico e aos movimentos sociais voltados para as mulheres, conforme podemos avaliar pelas palavras de Rigg:

After the success of *Portraits*, success linked repeatedly to the social relevance of many poems in the volume, it is not surprising that her four plays express similar themes of gender relations and class divisions [...]. Her letters to Gosse in the years following *The Auspicious Day* documented her frustration with modern life and its demands on women. (2009: 154-5).

Diferentemente de Browning e de Wilde, que mostraram um maior interesse e empenho em levar suas obras para os palcos, Augusta Webster optou por somente publicar suas peças, sem grandes expectativas de as por em cena, conforme pode ser avaliado pelas palavras de Rigg:

Webster’s contemporaries were aware that she was not aiming for “the staging of consciousness,” as was Browning. The *Athenaeum*, for instance, lists *The Auspicious Day* under “Minor Poets”, and Arthur Butler, the reviewer, explains that “*the drama that was never intended to be played* is a form of poem that may be said to have grown up in our own day.” (2009: 155, minha ênfase).

Webster, muito ao seu modo, se volta para a arte dramática transportando as suas contestações e transgressões sobre as questões de gênero e de classe, numa época em que a dramaturgia em Inglaterra já não possuía grandes referências, tal como as tinha a restante literatura.<sup>177</sup> Para além disso, ainda existia uma significativa resistência e um certo preconceito em relação às autoras que ousavam fazer este trabalho, conforme atesta Rigg:

As Kerry Powell writes, “by the common opinion that their gender disqualified them from writing drama, a prejudice which influenced a situation in which their plays would in fact be

---

<sup>175</sup> Para além de *The Auspicious Day* (1872), Webster escreve ainda *Disguises* (1879), *In a Day* (1882) e, por último, *The Sentence* (1887). Antes de lançar o que seria sua última peça, Webster escreve uma obra infantil, intitulada *Daffodil and Croaxicans*, em 1884.

<sup>176</sup> Sobre essa questão, Rigg afirma: “For many reasons, then, Webster’s decision to write literary drama casts an interesting light on the comparison made between her and Robert Browning. Browning, of course, intended his plays to be staged, and their collective failure in the theatre is well known.” (2009: 155).

<sup>177</sup> Devido a limitações de espaço e tempo, não nos é possível fazer uma análise mais pormenorizada sobre o teatro vitoriano.

rejected, thus making it possible for women to assemble the kind of credentials as playwrights that would count with actor-managers" (82-83). (2004: 115).

O empenho de Webster face às questões sociais femininas teve elevada influência nos temas que são abordados em cada uma das suas peças, conforme refere Patricia Rigg em "Present in the Drama': The Literary Drama of Augusta Webster":

Webster was diverse and innovative, successfully integrating into her drama the feminist interests that define the nature of her activism. In her four dramas, she offers a practical view of human nature and a realistic assessment of a society struggling for and against socio-political redefinition. (2004: 110).

A par do reduzido ou inexpressivo número de peças escritas por mulheres, havia a agravante da escolha do tema ou do género utilizado poder não ser bem-recebido pelo público. Este fator também podia influenciar na aceitação ou não aceitação de uma determinada obra. Porém, tais características não diminuíram o interesse de Webster pelos 'literary dramas' e muito menos a impediram de escrever nesta forma, conforme afirma Rigg:

Webster may have been attracted to the literary drama by its scope, for in this particular dramatic form, she is able to develop highly nuanced, intricate patterns of cause and effect, thereby creating a drama of ideas more complex than the shorter, more focused closet drama allows. (2004: 113).

Rigg considera que Webster via benefícios na utilização do drama para exteriorizar suas reivindicações, nomeadamente retratar conflitos elaborados em enredos inteligentes e, assim, alcançar um leitor mais intelectualizado.<sup>178</sup>

Apesar da elevada rejeição da produção feminina para o teatro, Webster levou adiante sua intenção em estender seu ativismo social para além da poesia e, deste modo, aborda as questões de género nos seus dramas, sem se deixar intimidar pela baixa comercialização dos mesmos, segundo podemos avaliar pelas palavras de Rigg:

Despite their commercial failure, Webster persevered in the dramatic form and produced four plays that deal with gender relations. [...] She was, after all, living in a culture in which "woman was revered, humoured, sheltered, fussed over, but never treated as an equal." (Agres 171, citada em Rigg, 2004:115).

Das peças escritas por Augusta Webster, *The Auspicious Day* foi a única que chegou a ser publicada por Alexander Macmillan, embora todas elas tivessem obtido boa recepção por parte da crítica da época, conforme refere Victoria Lei: "Webster's dramas were certainly favourably reviewed by her

---

<sup>178</sup> Para Patricia Rigg há diferenças entre 'Literary Drama' e 'Closet Drama' nestas obras de Webster: "Webster's literary dramas are not Closet dramas in the strictest sense. They develop themes less abstract than those conventionally thought appropriate for Closet drama. Furthermore, Webster's language in her plays can only be defined loosely as poetic language, and unlike closet drama, these plays tend to sustain considerable dramatic action." (2004: 112).

contemporaries. Various critics confirmed in the 1880s that Webster had achieved a foremost place among the poetical dramatists of the time.” (2000: 245).

Como forma de continuar a promover, em suas obras, o seu ‘feminismo de inclusão’, que fundamentava seu ativismo crítico, Webster procurou apresentar nestas peças um panorama mais realista do carácter humano, bem como uma análise mais factual de uma sociedade que se dividia entre os que eram a favor e os que eram contra certas reformas sociopolíticas, principalmente aquelas que eram executadas em benefício das mulheres.

Webster trouxe, para dentro desta sua nova experiência literária, as suas provocações e inquietações acerca das divergências e desigualdades que existiam nas relações entre os géneros em Inglaterra, induzindo o seu leitor a refletir tanto acerca dos direitos das mulheres quanto sobre os direitos universais. Sobre esta questão Rigg afirma:

As one might expect of a working feminist, *all four plays focus on issues of class and gender*; as one might expect of a writer as diverse as Webster, these plays are also experiments in genre, for they are literary dramas rather than stage dramas. Therefore, Webster was intent on addressing her audience not through performance but through a textual exchange of ideas “performed” by the reader on his or her own inner stage. (2004: 110, minha ênfase, minha ênfase).

Sendo assim, provavelmente Webster produziu obras não voltadas para um palco e seus espectadores, mas sim para um leitor e a sua própria consciência. Para atingir este objetivo ela transformou suas peças em dramas literários, conforme podemos avaliar pelas palavras de Susan Brown em “Determined Heroines: George Eliot, Augusta Webster, and Closet Drama by Victorian Women”:

Few Victorian poets actually wrote for the stage, which they and the literary historians who followed them tended to view as degraded by popular tastes and a conspiracy of material conditions to a combination of spectacle and melodrama. The Victorian theater’s antipathy to “literary” subject-matter and gradual movement towards realism does not explain the absence of female poets from the Victorian stage, however, for, unlike prominent men poets, numerous nineteenth-century women poets took contemporary social situations and issues for their subjects, frequently focusing on female protagonists and the position of women. (1995: 90-1).

E, mais adiante, Brown complementa sua análise afirmando:

The question of the destination and reception of these texts is particularly fascinating because it points up how little is known of the conditions of their production and consumption, and of their writers’ and reader’s expectations. Some female-authored poetic drama was written with a view to the stage. Augusta Webster’s *In a Day*, which deals with the position of slaves and women in ancient Greece, received a matinée performance in 1890. (1995: 91).

As duas primeiras peças escritas por Webster foram *The Auspicious Day* (1872) e *Disguises* (1879). Estas obras foram produzidas numa década em que Webster se encontrava em intensa atividade e criatividade profissionais, com especial destaque para as suas participações no Comitê Central da *National Society for Woman's Suffrage*, a sua eleição para a *London School Board* e a sua escrita dos variados ensaios para o *Examiner* sobre questões relacionadas com a mulher (*Woman Question*).<sup>179</sup>

Nos textos reproduzidos em *A Housewife's Opinions*, tais como, “University Degrees for Women”, “Protection for the Working Woman” e “Parliamentary Franchise for Women”, Webster aborda, entre outras questões, a falta de direito à educação e ao voto, assim como melhorias nas condições de trabalho das mulheres. Susan Brown tem a seguinte opinião sobre a dramaturgia desenvolvida por Webster e algumas de suas contemporâneas:

The concern with the woman question that Eliot, Webster, and other women poets dramatize involves a recognition that society is composed of women and men with conflicting interests. In this respect, the drama they wrote, notwithstanding its consignment or confinement to the closet, assumed a heterogeneous society. [...] A number of Victorian closet dramatists were publicly active in the Woman Question: Webster was a prominent advocate of female education and suffrage, and Mary Hume, the author of *Normiton: A Dramatic Poem*, became a vocal feminist opponent of the Contagious Diseases Acts. (1995: 105).

Podemos, assim, depreender que Augusta Webster possuía uma visão realista sobre o alcance que o seu trabalho poderia ter nos debates e ações necessárias para a resolução dos conflitos causados por questões de género.

Ambas as obras, *The Auspicious Day* e *Disguises*, são dramas com uma linguagem poética complexa, sendo compostas de cinco atos com numerosas personagens que se alternam em variadas cenas.<sup>180</sup> Ambos os enredos são retratados na época do feudalismo, onde a estrutura patriarcal era mantida através das superstições, da bruxaria e do culto ao catolicismo antigo. Segundo Rigg, “Individual desire is undermined by the irrational assumptions that keep society functioning as a patriarchy. In short, the individual is subsumed in a society that is structured to eradicate personal autonomy for the collective good.” (2004: 118). Sendo assim, Webster retrata pessoas inseridas numa sociedade que não lhes permite ter nenhum tipo de autonomia ou individualidade.

Nestes seus dois primeiros dramas, Augusta Webster mostra as questões de género e de classe regendo a conduta de uma população que se comporta de acordo com certos preceitos

---

<sup>179</sup> Sobre este momento da vida de Webster, Patricia Rigg atesta: “These were the years when Webster seems to have been most convinced that perseverance in the fight for women's suffrage would lead to a positive outcome. In these years, the movement was strengthened by the broad membership of the Suffrage Society that included such notable men as Erasmus Darwin, Alexander Macmillan, William Michael Rossetti and George Davies, Webster's father.” (2004: 111).

<sup>180</sup> De acordo com Rigg: “They would present significant challenge as stage productions.” (2004: 118).

religiosos. Porém, as situações de desigualdade e de injustiça que Webster apresenta são arbitrárias, provavelmente provocadas pela superstição, pelo egoísmo ou pela ignorância. E podemos avaliar isso mesmo pelas palavras de Rigg, ao afirmar que: “The gender and class inequities dramatized in *The Auspicious Day* and *Disguises* are Victorian inequities, and drawing attention to these inequities in her drama, Webster draws attention to the failure of the ‘modern spirit’ in terms of the condition of women.” (2004: 120). Em outras palavras, o que Webster nos apresenta são indivíduos controlados por sociedades que são estruturadas para reprimir a autonomia pessoal, em determinadas situações onde alguém, com maiores vantagens sobre os demais, não busca um bem coletivo, mas sim benefícios próprios.

Em *The Auspicious Day*, Webster aborda a questão do casamento manipulado e arranjado por outros interesses além do sentimental, conforme a vontade de um pai controlador. Para além disso, Webster traz, novamente, para análise a arriscada situação de envolvimento amoroso entre um homem e duas mulheres, tal como ocorrido na obra *Lilian Gray, A Poem*. Nesta trama medieval, temos Percival, um bravo soldado, que se interessa por duas mulheres, Dorothy e Amy, respectivamente. Dorothy é filha de um poderoso astrólogo, Lord Wendulph, que tem interesses na união matrimonial dela com Percival. Porém, apesar de ter sido prometida a este, Dorothy gosta de um outro homem, Roger, um agricultor. No decorrer da trama, Percival se interessa por Amy, uma jovem inexperiente e pobre. Sobre esta teia de interesses e suas negativas consequências, Rigg faz a seguinte análise:

These four characters struggle to develop within a social system that thwarts individualism and that promotes thoughtless obedience to patriarchal ideals. They live in a society made brutal by the suppression of aesthetic desire and driven by a mob mentality. In crucial ways, this society is Victorian: women are completely under the protection - and at the mercy of - fathers, husbands, and guardians, yet a man might transcend class to improve his station, first by acquiring money and then by marrying into the class above to solidify his position. (2009: 157, minha ênfase).

Desta maneira, constatamos que Webster procura, significativamente, retratar de forma realista as suas personagens medievais, mas atribuindo-lhes ao mesmo tempo fortes características vitorianas.

A propósito deste drama, Susan Brown afirma que:

Conversely, the drama portrays the constraints imposed by social context and the way that women's action is shaped by such forces; women are thus also clearly reactors, social creatures rather than unfettered subjects. These two impulses combine to produce representations of women which embody the contradicted position of women attempting to attain a measure of autonomy within the Victorian gender system. These Works dramatize not only differences within society in the position of women vis-à-vis men and vis-à-vis each other, but differences within particular women. In effect, these dramas represent middle-class Victorian women as split subjects, divided against themselves in their conflicting desires

*and in the differences between their self-representations and the actions that are possible to them.” (1995: 104, minha ênfase).*

Para Susan Brown, as personagens femininas retratadas por Webster nestes dramas são moldadas por um determinado contexto social e dele não conseguem se libertar. Da mesma forma, as mulheres que tentaram obter alguma autonomia na sociedade vitoriana, tanto ficaram divididas quanto tiveram conflito consigo mesmas devido à boa imagem social que tinham que apresentar.

Quando, naquela época, surgiram as primeiras avaliações da crítica literária sobre *The Auspicious Day*, estas de uma certa forma não levaram em consideração a intenção de Webster de reprovar as imagens das mulheres sendo manipuladas por homens e colocadas sempre à margem da sociedade. Pelo contrário, os críticos consideraram o tema ‘um homem e duas mulheres’ como algo de normal, dando a entender que apoiavam algo que Webster vinha combatendo ao longo de sua vida, nomeadamente o ver a mulher como um objeto, o de a colocar numa esfera inferior ou até mesmo, e de forma extrema, ‘fazer de conta que não se passa nada de errado’. Sobre esta questão, Rigg cita três avaliações da crítica feitas à personagem Percival, em *The Auspicious Day*, que corroboram esta situação:

*The Westminster Review* sidesteps the nuances of plot, setting and character entirely, commenting only on Webster’s effective use of poetic language (131). The *Examiner* suggests that *it is reasonable and natural for Percival to love both women; after all, he is a man and they are both appealing* (434). The *Nonconformist* explains that he is “somehow divided” in his affections (552). (2004: 119, minha ênfase).

A segunda obra a ser escrita é *Disguises* (1879), uma comédia romântica em que Webster apresenta novamente as questões de género, desta vez representadas através da hipocrisia social, da demonstração de poder político e de ambição pessoal. Nela há uma princesa, Claude, que é prometida ao sobrinho de um nobre, Aymery, com o propósito de haver a continuação da dominação do grupo político no reino. Porém Aymery se apaixona pela plebeia Ghalhardine e isso coloca em perigo os planos da corte, além do que Claude é cortejada por Raymond, primo de Aymery. Conforme analisado por Rigg, Webster resolve magistralmente estes dilemas de classe, ao fazer uso da ironia e das convenções românticas quando retrata Raymond como o verdadeiro sucessor ao trono e não seu primo Aymery:

Once disguises have been removed and the play reaches its “satisfactory” conclusion, it is clear that the socio-political status quo remains firmly in place, and all that has really occurred is that duty to the self now coincides with duty to the state. The layered meaning of ‘disguise’ problematizes this transformation of duty, for although class is entirely a matter of chance, it determines marriage; marriage, in turn, determines the political profile of society and the happiness of the individual. (2004: 121).

Ao desenvolver enredos com estas características, Webster apresenta nestas suas peças, entre outras coisas, o conceito do casamento romântico prejudicado pela perturbadora sensação de que a união matrimonial se transformou num jogo de interesses. Para além disso, em nenhuma destas duas obras, as personagens centrais modificam suas convenções ou, muito menos, alteram a conduta de suas sociedades. Consequentemente, o contexto social e político, que era a fonte de todos os conflitos que foram gerados, permanece inalterado no final. O que Webster quer apresentar aqui é que, quando o individualismo se sobressai, qualquer ação que leve a um benefício coletivo é anulada.

Os dois últimos dramas a serem escritos por Webster são *In a Day* (1882) e *The Sentence* (1887).<sup>181</sup> Em contraste com as anteriores, ambas as obras são retratadas na época clássica, sendo a primeira no tempo em que a alta sociedade romana possuía escravos gregos e a segunda numa época onde os habitantes da cidade de Roma estavam sob o domínio de Calígula.<sup>182</sup> Mas, da mesma forma que as anteriores, questões de género e casamento são novamente problematizadas pela autora. De acordo com Rigg, nestas obras Webster aborda sobretudo o individualismo, em contraste com os papéis sociais pré-concebidos dos géneros, conforme é referido por Rigg: “[...] these plays explore the gender-based consequences for both men and women of absolute patriarchal control.” (2004:112).

Antes de lançar *In a Day*, Webster trabalha ativamente no que será sua próxima coletânea de poemas, *A Book of Rhyme*, cujo lançamento ocorrerá em 1881, ao mesmo tempo que ela dedica longas horas ao seu primeiro mandato no *London School Board* (eleita em 1879 e reeleita em 1885), e também viaja para a Itália, onde permanece por oito meses em tratamentos de saúde. Ao regressar a Londres, Webster traz consigo a obra *In a Day*, pronta a ser lançada no final da primavera de 1881: “[...] she returned with a pointedly feminist play ready for publication.” (Rigg, 2009: 121).

A leitura que Patricia Rigg faz desta terceira peça é que, nesta tragédia humana que reúne questões de matrimónio e escravatura, Webster critica ainda mais os problemas de género, ao contextualizar a mulher numa situação em que esta é tiranizada: “[...] When she returned to London in the Spring of 1882, she returned with a drama that is less moderate in its treatment of gender than any of her previous works (173). *In a Day* conflates issues of marriage with literal and figurative issues of slavery.” (2004: 122). E completa afirmando: “On the first level, Webster makes the obvious feminist point through the conflation of “woman” and “slave [...]”.(2004: 122). Para Rigg, em *In a Day*, Webster

---

<sup>181</sup> De acordo com Rigg, a obra *In a Day* foi mesmo levada ao palco: “In a Day was the only one of Webster’s plays to be staged, and this event occurred 30 May 1890 as a one-time matinee at Terry’s West End theatre with Margaret Davies Webster in the role of Klydone. The fact that it was staged in such a prestigious location is a testament to the respect accorded Augusta Webster [...] Terry’s was a popular theater in a prime location, and it is very likely that Webster drew on her personal connections with the theatre to stage her plays as a Friday afternoon matinee to allow her daughter to debut in London. (2004: 123).

<sup>182</sup> Conforme referido por Rigg, “*In a Day* situates issues of gender and marriage in the slave-holding society of Roman-occupied ancient Greece. *The Sentence* uses the cruel and violent Rome under Caligula’s rule to explore patriarchal power gone mad and individual integrity blighted.” (2004: 118).

incorpora de maneira mais incisiva sua crítica feminista ao associar, e converter em um só, o substantivo 'mulher' e o substantivo 'escrava'.

As complexas situações sociais retratadas por Webster nesta obra derivam de questões relacionadas com a escravatura, que são depois interligadas com as questões das aspirações humanas e do direito ao livre arbítrio. Nesse sentido, Rigg tem o seguinte olhar sobre mais esta obra dramática de Webster: “*In a Day* once again casts light on pressing Victorian social and political issues that have to do with women’s rights and with the responsibility and accountability intrinsic to the broader issue of human rights.” (2009: 230).

A obra *In a Day* se passa na Grécia antiga ocupada por Roma. Nela há a escrava Klydone, o seu pai Olymnios e uma terceira personagem, Myron, que é o proprietário dos dois escravos. Klydone está em vias de ser libertada por Myron por este ter interesse em se casar com ela, mas a sua libertação é ameaçada pelos inimigos de Myron que o acusam de estar agindo contra os interesses de Roma. Para provar sua inocência, Myron precisa dos testemunhos destes seus escravos, porém extraídos sob severas torturas. *In a Day* termina com Klydone sucumbindo aos rigores da escravidão e da flagelação; Olymnios, mesmo resistindo a todos os sofrimentos físicos e psíquicos que lhe são impostos, se considera livre no final; Myron, com medo e sem meios de exercer sua autoridade e assim salvar Klydone, é condenado à morte por traição a Roma. Para Rigg, Klydone é a mais escravizada das três personagens: “[...] her attempts to make these transitions only worsen her situation. She is torn between her sincere love for Myron and her resentment at the restrictions she suffers through her gender and her “class”. (2009: 232 -3). O que Rigg sugere é que Klydone não consegue fazer a transição entre ser escrava e ser esposa ou ser menina e depois passar a ser mulher. Segundo Rigg, em *In a Day* Webster contextualiza a problemática da escravidão não somente no sentido literal da palavra, nem tão pouco como sendo uma mera questão de género e de classe social, mas principalmente como sendo um estado psicológico: “*In a Day* also modernises the issue of slavery by suggesting that slavery is as much a state of mind as a matter of gender and class.” (2004: 122). Rigg, mais adiante, justifica estas suas palavras dizendo:

The ideologically free Olymnios withstands the torture, but Klydone, in her acute awareness that she is doubly enslaved by class and gender, succumbs, thereby through such unfair means, confirming Myron’s guilt and condemning him to death. In the end, Myron is simply not able to save himself or anyone else because he is a master through the accidents of class and gender rather than through will and self-determination. (2004: 122).

Entre os lançamentos de *In a Day* e de *The Sentence*, Webster apresenta, em 1884, a narrativa *Daffodil and The Croäxaxicans*. A história remete o leitor para uma das mais emblemáticas

obras da literatura infantil do século dezanove, tal como refere Rigg: “Webster’s allusion to Lewis Carroll’s 1865 *Alice’s Adventures in Wonderland* in her *Examiner* essay “Children’s Literature” indicates her familiarity with Carroll’s work, and it is probable that she had read *Through the Looking - Glass* when it appeared in 1872.” Contudo, a intenção de Webster era que *Daffodil* fosse lida por diferentes faixas etárias, tal como Rigg salienta: “She also pointed out that the best children’s books were actually written for adult readers”. (2009: 237). A obra, porém, teve uma inexpressiva aceitação, conforme é referido por Rigg:

Neither public seems to have appreciated this conflation of two patterns- children’s fantasy and adult satire, specifically satire of elements in late Victorian England: the queen and the royal family, Parliament, the courts, and cultural tastes and trends. The “romance” of contemporary “history” is developed through this portrayal of a queen and the legal, political, and cultural dictates through which she maintains order in her royal household and, by extension, in her country. (2009: 237).

Segundo constatámos pela análise acima, o fracasso da obra pode ter ocorrido tanto devido à intenção da autora em atingir diferentes mentalidades e faixas etárias quanto sobretudo pelo propósito de Webster em, deliberadamente, fazer uma sátira ao período vitoriano. Em *Daffodil and The Croäxaxicans*, Webster apresenta certas instituições vitorianas a serem reconhecidas através do sistema governamental da Croäxaxica. Rigg dá como exemplo: “[...] the workhouse and the cumbersome court processes represent elements of Victorian bureaucracy and the justice system. The illogical penal system that allows the Queen to avoid punishing offenders by deciding that there has been no offense, the Prime Minister, who is never seen, [...]. (2009: 238). E complementa sua análise sobre esta obra dizendo: “[...] all satirize identifiable elements of Victorian society, including, most prominently, the royal family (273).” (*Ibid*).

Outro dado levantado por Patricia Rigg é que Webster chegou a argumentar, em um dos seus ensaios no *Examiner*, que a literatura infantil produzida naquele momento era muito simplista e infantilizada e, por esta razão, a sua tinha tido o propósito de abordar um autêntico facto real adaptado a uma fantasia. Rigg analisa, de forma convincente, a eventual ‘inadequação’ da obra: “[...] perhaps she overcompensates here and offers children satire too sophisticated for them to understand. Perhaps, too, the satire is too close to the royal family for contemporary adult readers to approve.” (2009: 238). Esta análise de Rigg foi fundamental para ela emitir uma opinião não somente sobre a literatura infantil produzida por Webster, mas sobre toda a sua produção literária:

For whatever reason, *Daffodil and Croäxaxicans*, released in time for Christmas sales in 1884, was an unmitigated failure and confirmed the fact that as a poet, dramatist, and prose writer, Webster was articulated and talented, but as a writer of fiction, she was markedly limited. (2009: 238).

A fraca avaliação que Rigg atribui à obra infantil de Augusta Webster, a qual considera como sendo limitada do ponto de vista ficcional, é sobretudo por comparação com a elevada qualidade das outras formas de escrita da autora vitoriana.

A década de 80 é decididamente produtiva para Webster, conforme temos avaliado ao longo deste capítulo. Para além das obras e demais atividades desenvolvidas que já referimos e aproximadamente três anos antes de lançar o que será seu último drama, *The Sentence*, em 1887, Webster também começa a fazer revisões literárias para o *Athenaeum* (assunto que iremos tratar de forma breve, mais a frente, ao analisarmos os seus ensaios críticos), além de ser reeleita para o *London School Board*, em 1885.<sup>183</sup> Em todos estes diversificados trabalhos, que não incluem outra obra poética além de *A Book of Rhyme*, lançado em 1881, Webster inseriu a sua veia ativista, seu pensamento sociopolítico e sua criatividade literária, características que posicionam a autora como uma das escritoras mais politicamente ativas e socialmente comprometidas do século XIX.

Dando continuidade à sua produção literária para o drama, Webster lança, em 1887, *The Sentence*, a qual recebeu vários elogios, mas foi sua última obra nesta forma.<sup>184</sup> O enredo apresenta uma Roma violenta, sob o domínio de um cruel e mentalmente perturbado Calígula, que faz uso de sua autoridade para explorar toda uma população. *The Sentence* é a melhor análise de Webster de um estado patriarcal onde a ganância, a ambição e o despotismo em níveis extremos predominam.<sup>185</sup> Além de Calígula, a obra *The Sentence* possui três outras personagens, nomeadamente Aeonía, Stellio e Laelia. Apesar de Calígula ser a personagem central, a obra não gira totalmente em torno dele, mas sim da forte intenção das outras personagens em combater o poderio do ditador e o seu domínio patriarcal, para assim poderem tomar o seu lugar. Para além disso, Webster mais uma vez insere pessoas com envolvimento amoroso entre si e que também são manipuladas por interesses de poder.

O drama *The Sentence* é composto por Stellio, um servo de Calígula que apesar de nutrir sentimentos por Laelia, se envolve sexualmente com Aeonía, uma das mulheres do ditador. O conflito dramático se intensifica no momento em que Stellio, nutrindo intensa vontade em destruir Calígula, arquiteta um plano juntamente com Aeonía para por fim à vida do tirano. Há ainda uma quarta

---

<sup>183</sup> Ao analisar algumas das produções de Webster dos anos 80, Patricia Rigg afirma: "In both dramas of the 1880s, men and women with limited vision flowed from the pen of a feminist who was achieving professional status through her work on the *Athenaeum* and a political profile as a member of the London School Board." (2004: 123).

<sup>184</sup> Segundo Rigg, "In 1887 Webster published what many critics believed to be her finest work - certainly her finest literary drama." (2009: 242).

<sup>185</sup> Patricia Rigg faz a seguinte análise desta obra: "The play is indeed a tragedy, not Caligula's tragedy, but the tragedy of those who challenge Caligula's power - the right of the patriarchal tyrant. The climax of the play underscores the central problem that has been dramatized: those who try to wrest control from Caligula do so for the sole purpose of transferring that power to themselves. Webster is clear that irrespective of gender, these people are doomed to fail as individuals, and they imperil society as a whole." (2004: 124).

personagem, Laelia que é uma das servas de Aeonía e que, por nutrir intenso amor por Stellio e grande afeição por Aeonía, se deixa ser usada e manipulada pelos dois. A personagem Laelia, diferentemente de Stellio e Aeonía, não possui grandes ambições a não ser a de se tornar em algum dia a mulher de Stellio. Por sua vez, Aeonía possui uma característica muito semelhante à de Stellio, a intensa vontade de assumir o controlo e domínio do lugar e desta maneira eliminar Calígula. De acordo com Rigg, das três personagens que circundam Calígula, ela, por querer ser mais poderosa que ele, é considerada a mais tirana: “She wants to seize control - on a political level and on a domestic level.” (2004: 124).

Em *The Sentence*, Webster retrata personagens como Laelia, uma mulher sem grandes ambições e conformada com sua vida simples, em desvantagem perante os outros, facto que leva Stellio, mesmo sentindo amor por Laelia, a fazer a opção de permanecer com Aeonía, por ser ela quem lhe dará condições de atingir seus objetivos de destituir Calígula. Para Rigg, a intenção de Webster em inserir numa de suas obras uma personalidade reconhecida historicamente pela sua crueldade e insanidade, num enredo repleto de demonstração de soberania e poder, foi a seguinte:

Through *Caligula*, Webster demonstrates the danger that patriarchy poses to a democratic society. However, she also draws metaphorical parallels to Victorian England in the more subtly conveyed gender and class attitudes and assumptions that impede democracy. [...] During the course of the play, the reader finds the contrast drawn here extended to the point that both women - the former through misplaced ambition and the latter through conventional female weakness - show themselves unable to survive in the equally violent social ‘arena’ in which they live. (2009: 244-5, minha ênfase).

O que Rigg conclui é que Webster demonstra, tanto em *The Sentence* quanto nas demais obras aqui analisadas, que a tensão dramática se intensifica devido à incapacidade das mulheres de se revoltarem. Para além disso, Rigg também chama a atenção para a forma como Webster também critica a persistência das mulheres em combater sempre de forma individualizada as desigualdades de género em Inglaterra, ficando muito mais vulneráveis e constantemente à mercê do domínio masculino.

Ao retratar uma mulher com acentuada ambição de poder e pronta a se rebelar contra o sistema, tal como faz com Aeonía, Augusta Webster a torna superior à maioria das suas outras personagens femininas e deixa transparecer ainda mais seu descontentamento em relação às depreciativas questões femininas que existiam no século dezanove, conforme é confirmado por Rigg: “Aeonía is a study of feminism gone awry: in fact, the conflation of her love for Stellio with her aggressive personal ambition makes her a violent and dangerous woman who shapes the play into a social warning.” (2004: 124).

Para além destas avaliações, concluímos que estas obras são também contundentes questionamentos por parte de Augusta Webster sobre a lentidão na melhoria das condições sociopolíticas das mulheres, ocorridas em Inglaterra ao longo dos quinze anos em que ela produziu dramas literários, conforme se pode constatar nestas palavras de Rigg: “In her final play she is more pessimistic in her dramatization of social progress than ever before.” (2004: 123). Desta maneira, vemos que Webster já começa a dar sinais de um certo descontentamento ou pessimismo em relação à falta de avanços nas questões femininas. Sobre este facto, referimos as palavras de Rigg que corroboram nossa conclusão: “Collectively, her literary dramas reflect Webster’s general disappointment in the lack of progress in the social reformation for which she was working so hard”. (2004: 125). Sendo assim, através de seus dramas, Webster foi capaz de exteriorizar suas preocupações e temores mais profundos – em ver que os homens eram cada vez mais possuidores de uma maior autoridade e as mulheres cada vez mais excluídas das oportunidades e, por outro lado, sem iniciativa para pressionar o poder público pelos seus direitos como membros de pleno direito de uma sociedade.

Constatamos que a intenção de Webster nestas obras era a de revelar uma desagradável tendência feminina de complacência e inércia perante uma constante violência social (in)visivelmente sofrida, por sua vez incentivada pela cultura patriarcal da Inglaterra oitocentista. Entendemos que Webster almejava contribuir, através da sua escrita, para que houvesse maiores intenções não somente por parte das mulheres, mas também dos homens, no sentido de deixarem um pouco mais de lado seus próprios egos para então se unirem e assim combater os males do domínio patriarcal vitoriano.

### **3.2. Principais conceitos e imagens introduzidos por Webster em sua poesia**

Dando continuidade a uma análise mais pormenorizada das teorias de Augusta Webster, pretendemos, neste segundo momento, analisar os principais conceitos e imagens introduzidos na poesia vitoriana, e, sobretudo, em obras de Webster. Começaremos por fazer uma breve referência aos conceitos e teorias de *representação* nas artes e na literatura, interessando-nos principalmente abordar a representação textual e pictórica (*Picture*), nomeadamente presente nos conceitos de ‘retrato’ e ‘espelho’, no que respeita à imagem da mulher e do feminino no período e em Augusta Webster. Mais adiante, faremos referência ao conceito de ‘representação dramática’ (*Performance*) e respetivas técnicas presentes na poesia do período e sobretudo nos seus monólogos dramáticos sobre mulheres. Por fim, abordaremos as imagens e narrativas femininas onde Webster e outras poetisas do período

(como Amy Levy), reescrevem certos mitos femininos (nomeadamente, os de *Medea* e *Circe*), com o propósito de fazer contestações sociopolíticas e de género (*Politics*).

### 3.2.1 Representação (conceitos e teorias)

Numa das mais referenciadas enciclopédias sobre poesia e poética da língua inglesa, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, o termo *representation* é definido da seguinte forma: “Representation is the process by which language constructs and conveys meaning”. (1993: 1037). Nesta obra, este termo aparece interligado à palavra *reference*, cujo sentido é: “the ability of language to describe, capture, express or convey the external world in symbols which the mind can manipulate”. (1993: 1038). Sendo assim, a *The New Princeton Encyclopedia* nos permite concluir que as palavras *representation* e *reference* estão associadas, sugerindo uma abrangência maior para o termo *representação*, nomeadamente a função de captar, expressar ou transmitir uma realidade através de uma linguagem e/ou símbolos que a mente possa entender e manipular.

*The New Princeton Encyclopedia* acrescenta ainda, de forma significativa, que: “Representation lies at the very heart of the nature of language, i.e. speech as a system of communication for encoding information symbolically and transmitting it from speakers to auditors.” (1993: 1038). A partir deste conceito é possível afirmar que os seres humanos conhecem e compreendem o mundo que habitam não somente através da apresentação e percepção das coisas na sua forma material, mas também através do discurso humano que gera a comunicação e produz uma realidade específica, que é uma outra forma de *representação*.

Outro importante sentido dado ao termo é facultado por Stuart Hall na obra *Cultural Representations and Signifying Practices*. Para Hall, a palavra *representation* tem sobretudo ligação com os termos *meaning* (significado) ou com *what it means* (o que significa). Deste modo, o autor apresenta a seguinte definição:

It is by our use of things, and what we say, think and feel about them - how we represent them - that we give them a meaning. In part, we give objects, people and events meaning by the frameworks of interpretation which we bring to them. In part, we give things meaning by how we represent them - the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them. (1997: 3, ênfase do autor).

Assim, o termo *representation* pode, na sua origem, ser também interpretado como uma forma elaborada de ‘apresentar’ algo ou alguém; não somente através de uma análise em pormenor, mas também de uma repetição, que é o voltar a mostrar o mesmo ‘alguém’ e também o mesmo ‘algo’ de

diferentes maneiras; isto porque a ‘re-presentation’ acontece através de uma variedade de novas formas ou de novos ambientes. Assim sendo, reforça-se a ideia de que a palavra *representation* não possui um significado único ou definitivo. Verifica-se que haverá sempre uma lacuna entre a intenção de fazer e o ato de realizar e haverá sempre também uma diferença entre o que é original e o que é cópia. Como sabemos, quer no passado quer atualmente, a palavra *representation* assumiu uma importância significativa nos estudos da literatura, da estética e da semiótica. Esta relevância se intensificou e o referido termo é, hoje em dia, considerado uma componente essencial na análise das artes e das culturas em geral.

Para além daquela definição, em *Cultural Representations and Signifying Practices*, Hall apresenta ainda três Teorias da Representação para explicar como se dá, e quando ocorre, a representação através da linguagem. A primeira das teorias de Hall é denominada *reflective approach* ou ‘abordagem reflectiva’. Esta se materializa através da reprodução do ‘mundo real’ e do significado que as pessoas, as ideias e os objetos possuem. Ou seja, representá-los é como vê-los refletidos através de um ‘espelho’ (definido pelos gregos como *mimesis*). A segunda teoria é designada *intentional approach* ou ‘abordagem intencional’, considerada por Hall como sendo o inverso da primeira. Isto porque o significado que as pessoas, ideias e objetos possuem é o que nos vem do exterior, como algo que é ‘imposto’, nomeadamente aquele que é trazido pelo artista através da sua representação. Finalmente, a terceira teoria é a *constructivist approach* ou ‘abordagem construtivista’, em que o significado é todo ele reproduzido através de sistemas representacionais mais ou menos complexos. Esta teoria exhibe a diferença que existe entre o mundo material e o mundo metafórico, como modos essencialmente distintos de representação.<sup>186</sup>

Para além destas explicações, existem outras abordagens elaboradas por diversos autores, os quais fornecem uma noção mais clara de como o termo *representation* vem sendo aplicado nos estudos culturais, artísticos e literários, bem como da sua respetiva fortuna crítica. Dentro desta questão, interessa-nos sobretudo a forma como a palavra *representation* é aplicada nos estudos literários, mas principalmente na poesia do século XIX e, em particular, na obra de Augusta Webster. Mas antes de nos referirmos ao período vitoriano, destacamos ainda outros conceitos de alguns autores da atualidade sobre *Representação*, nomeadamente aqueles defendidos pela autora Magnolia dos Santos, pelo poeta Octavio Paz e pelos críticos literários Marcus Bullock e W. J.T. Mitchell.

---

<sup>186</sup> Para um melhor entendimento sobre esta questão, ver Stuart Hall em “The Work of Representation”, na obra *Cultural Representations and Signifying Practices*. (1997: 13-71).

Magnólia dos Santos, na obra *Leituras de Poéticas Visuais: gênese, transformações e criação*, adiciona mais alguns significados à palavra 'representar': descrever, tornar visível, simbolizar e imitar. Ao fazer isso, Santos transporta o sentido desta palavra para o mundo das artes. Ainda no entendimento desta autora, a palavra 'representar' suscita a seguinte apreciação:

Na história do pensamento humano ocidental, no entanto, essa palavra tem sido reiteradamente discutida enquanto imitação ou mimese. [...]. Por sua vez, o que concebemos como imitação não tem conseguido maior consenso conceitual do que a noção de representação. Se fizermos uma retrospectiva da história desse primeiro termo, partindo da definição platoniana de imitação como cópia até os nossos dias pós-modernos, onde todos os conceitos parecem exauridos, destituídos de quaisquer significados, veremos que imitação é um signo vivo, cuja longa vida tem sido alimentada pelas discussões entre filósofos, críticos e artistas. (2009: 19).

Com este comentário, Santos define o ato de 'representar' como sendo essencialmente o mesmo que 'imitar' (*mimesis*); facto que, para ela, tem suscitado um aumento na discussão que existe sobre o tema entre aqueles que praticam a 'arte da representação'.

Partindo da análise da autora, podemos presumir que os termos 'representação' e 'imitação' se associam, cabendo ao artista — que em certa medida faz uma imitação da realidade que é vivida por todos — a tarefa de trazer esta discussão para o dia-a-dia da sociedade através do seu trabalho. Assim sendo, é responsabilidade do artista utilizar sua obra para revitalizar a linguagem do quotidiano de uma sociedade, alimentando o imaginário coletivo com inovadoras formas de representação que são mais do que meras imitações de algo.

A noção de representação associada à palavra 'imitação' é útil por trazer para a reflexão a função social do artista. É também pertinente porque mostra, na sua essência, a importância que a participação do poeta tem na sociedade, o que em parte constitui o objeto do nosso trabalho. Desta maneira, podemos avaliar que tanto a poesia como as outras formas de arte acabam por 'imitar' a realidade, na medida em que cada uma delas, enquanto forma de linguagem, reproduz a desordem do quotidiano e a ruptura da normalidade, ainda que não se limitando somente a isso. Sobre esta questão, Santos afirma que:

Para Aristóteles, o poeta deve imitar a ação humana no processo de criação das coisas. Como é impossível a reprodução fiel de um processo através da representação, o poeta elabora constructos, a partir de princípios universais que ele descobre nos eventos singulares. (2009: 27).

O crítico e poeta Octavio Paz considera que o artista, mais especificamente o poeta, já não é mais um ser acima de tudo e de todos. Ele é uma pessoa como outra qualquer, vivendo de maneira igual a todas as outras, porém sendo possuidor da seguinte tarefa:

A separação do poeta terminou: sua palavra brota de uma situação comum a todos. Não é a palavra de uma comunidade, mas de uma dispersão; e não funda ou estabelece nada, salvo sua interrogação. Ontem, talvez sua missão foi a de “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”; hoje é uma pergunta sobre esse sentido. Essa pergunta não é uma dúvida, mas uma busca. Mais ainda: é um ato de fé. (1990: 97).

Desta forma, Octávio Paz posiciona o poeta como alguém capaz de elaborar situações que, não necessariamente nos ensinam a ver com mais clareza o mundo, porém nos ajudam a fazer uma melhor avaliação do mesmo, na medida em que a sua obra é uma representação da vida do ser humano, por sua vez derivada do contexto social de cada época.

Outro autor que também destaca a importância da literatura poética na arte da representação é Marcus Bullock. No texto intitulado “The Enclosure of Consciousness: Theory of Representation in Literature”, ele faz referência à obra *Poetic Closure* de Barbara Herrnstein Smith. Segundo ele, Smith defende a ideia de que a função da literatura é fazer uma reprodução da história, e cita as palavras desta autora:

Language, in poetry, is used mimetically. It is used moreover in a *characteristic* mimetic manner to suggest as vividly as possible (or necessary) that very historical context which it does not in fact possess. That is, the poem represents ... a *total* act of speech. (Smith, citada em Bullock, 1979: 941, ênfase do autor).

Sendo assim, concluímos que Smith defende que o termo *representation* na literatura possui dois sentidos que se intercedem: um *representacional*, ou seja, aquele em que o escritor faz a representação dos acontecimentos históricos, e outro *referencial*, em que o escritor apenas *cita* tais acontecimentos.

Na obra *Picture Theory*, W.J.T. Mitchell analisa o conceito de *representação* por via da abordagem de um relatório intitulado *Humanities in America* (para a Agência *National Endowment for the Humanities*). Na introdução desta obra, o autor salienta uma parte de seu estudo intitulado “Word and Image”, o qual versa sobre o número de horas gastas pelos americanos em frente da televisão. Para Mitchell:

“Word and Image” is the name of a commonplace distinction between types of representation, a shorthand way of dividing, mapping, and organizing the field of representation. It is also the name of a kind of basic cultural trope, replete with connotations that go beyond merely formal or structural differences. (1994: 03).

Segundo Mitchell, “Word and Image” tem a seguinte função: “It argues that issues like ‘gender, race, and class,’ the production of ‘political horrors’, and the production of ‘truth, beauty, and excellence’ all converge on questions of representation.” (1994: 03). Ele observa que a ênfase dada a

este estudo diz respeito aos conflitos que existem entre as representações verbais e visuais no contexto político e cultural. E complementa, com a seguinte opinião: “Certainly I would not be the first to suggest that we live in a culture dominated by pictures, visual simulations, stereotypes, illusions, copies reproductions, imitations, and fantasies.” (1994: 02). O que Mitchell quer afirmar é que vivemos num mundo onde as imagens possuem um grande poder, que tanto pode ser benéfico como prejudicial, dependendo da sua especificidade e de seu uso.

Para além de abordar o estudo da Agência NEH em *Picture Theory*, Mitchell aprofunda a sua análise sobre as diferentes maneiras como os elementos concretos, nomeadamente as imagens (*pictures*), são avaliadas em termos culturais e políticos e ilustra a importância daquelas no âmbito das teorias da ‘representação’.<sup>187</sup> Assim, o autor nos traz para esta reflexão a interação entre ‘imagens’ e ‘palavras’ (*pictures and words*) no contexto da representação e a sua importância para as diversas formas de apresentar uma determinada realidade. Para Mitchell, a obra *Picture Theory* possui a seguinte função: “It investigates the interactions of visual and verbal representation in a variety of media, principally literature and visual arts.” (1994: 05). Portanto, a sua análise incide sobre a importância que a presença do visual (um *retrato*, uma *imagem*) tem numa *representação verbal*, principalmente no contexto literário. O contributo de Mitchell possui relevância para este trabalho e será referido mais adiante na abordagem que faremos sobre a presença destas imagens — do *retrato* (*picture*) e do *espelho* (*mirror*) — na literatura vitoriana, com ênfase na obra de Augusta Webster.

Dando continuidade às definições e conceitos existentes sobre o termo *representação*, apresentamos o contributo dado por Karen Mills-Courts em *Poetry as Epitaph. Representation and Poetic Language*. Nesta obra, Mills-Courts analisa precisamente o papel do poeta e sua forma particular de representação:

Here, the poet is not “embodying” the god, is not filled with his presence. Rather, he is at his “side.” There is an inerasable, if minimal, space between them, and that demands interpretation. And interpretation is immediately transformed into representation, a “performance” of the poet’s understanding. (1990: 21).

Para Mills-Courts, o poeta não ‘recebe’ as inspirações e a energia dos deuses, nem necessariamente pensar em sê-lo, mas ‘faz uso’ delas através de algum tipo de representação. A autora analisa ainda a forma de escrita de alguns poetas, nos interessando destacar aqui a seguinte observação feita sobre dois autores ingleses do período Romântico, nomeadamente P.B. Shelley e William Wordsworth, no tocante ao problema da representação por meio da linguagem:

---

<sup>187</sup> Ao fazer isso, Mitchell recorda outra sua obra, anterior a esta, nomeadamente *Iconology*, publicada em 1996; aqui, ele aborda a questão do que são ‘imagens’ e de que forma elas diferem das palavras, no âmbito da representação.

While all of these poets are vastly different in terms of their styles, themes, and special concerns, they share at least one great problem: the representational aspects of language are in direct conflict with their desire to present 'truth' as either the meaning of being or the being of meaning. (1990: 35, minha ênfase).

Nesta sua afirmação, Mills-Courts avalia o conflito vivenciado pelos dois poetas maiores que anseiam por expressar, através da representação verbal, os momentos em que alguma verdade está geralmente escondida, ou longe da visibilidade humana, mas que, apesar de tudo, eles sabem que ela ainda não perdeu a sua força ou sentido.

Antes de passarmos para um estudo mais pormenorizado dos principais conceitos e imagens presentes na poesia de Augusta Webster, finalizamos esta análise teórica sobre *Representação* com uma exposição resumida de alguns conceitos e teorias que estavam presentes nas artes em Inglaterra no século XIX, com particular incidência na obra poética de autores vitorianos como Augusta Webster. Neste sentido, referimos algumas intervenções feitas por Alison Byerly na sua obra *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth - Century Literature*, em que a autora aborda questões sobre a representação no surgimento do Realismo na literatura e nas artes do século XIX.

Uma questão importante, destacada em pormenor por Byerly, é o modo como os vitorianos valorizavam a capacidade que a arte tem de imitar a vida real através da variedade de formas de representação que ela possui. Byerly faz o seguinte comentário ao analisar a forma como alguns romancistas vitorianos, como William Thackeray, Charlotte Brontë, George Eliot e Thomas Hardy, faziam uso deliberado de aspectos artísticos específicos, nomeadamente da pintura e da música, para (re)apresentar a vida de uma forma mais expressiva:

In Thackeray's *Vanity Fair* (1847-8) and Charlotte Brontë's *Villette* (1853), for example, art possesses a dangerous power that can be easily exploited. [...] Many of [...] these writers often describe the novelist's work as "drawing a picture," "painting a portrait", or "sketching a scene." They illustrate characters and situations by referring to works of visual art and denote emotions through allusion to music. Although painterly terms were used conventionally by nineteenth-century literary critics, these novelists employ them not as mere elegant variations on words like "describe" and "represent", but as a way of consciously invoking a non-literary mode of description and representation. (1997: 03).

Ainda de acordo com Byerly, estes autores utilizavam em seus textos todas as formas de arte, e suas respectivas técnicas, com o eventual propósito de desafiar e modificar uma certa realidade. Com o surgimento do Realismo na arte e na literatura inglesas do século XIX, os autores vitorianos passaram a valorizar ainda mais a arte e a capacidade representativa da arte e também a capacidade que ela tem de provocar questionamentos e reflexões que contribuam para a progressiva transformação de uma determinada realidade, independentemente da época e do período.

De acordo com Angela Leighton, na sua Introdução a *Victorian Women Poets. An Anthology*, antes do surgimento do grande realismo, em particular no *Early Victorian Period*, uma geração de autoras inglesas anteriores a Augusta Webster, entre elas Felicia Hemans (1793-1835) e Leticia Landon (1802-1838), tinham já feito uso de imagens poéticas, tais como a máscara, o retrato e o espelho, para assim melhor representar o feminino e expor os obstáculos e as dificuldades que as mulheres inglesas enfrentavam para serem aceitas e compreendidas como escritoras:

Three recurring images hint at the difficulties women encountered in identifying themselves as poets in a society which, on the one hand, cast them in an unremittingly sentimental mould, and, on the other, was astonished at their mere existence. The first of these is the mask [...]; The second image is the picture [...]; The third, recurring and related image is that of the mirror. (1995: xxxvi).

Conforme é aqui referido por Leighton, a ‘máscara’ foi a primeira imagem a ser utilizada por estas poetisas de forma recorrente: “In L.E.L it is used to probe the differences between outer and inner self, the face and the heart. Many of her verses are about the secrets women must keep in order to survive as social beings.” (1995: xxxvi). Esta técnica era utilizada para diferenciar o que deveria ser exposto do que deveria permanecer oculto, quer fosse o rosto quer fosse a alma da mulher. Num contributo pioneiro, Isobel Armstrong aborda o uso da ‘máscara’ na poesia inglesa em seu texto intitulado *‘A Music of Thine Own’: Women’s Poetry – an expressive tradition?*

The poem is supposedly the utterance of a persona: it is a mask, a role-playing, a dramatic monologue; it is not to be identified with herself or her own feminine subjectivity. [...] The adoption of the mask appears to involve a displacement of feminine subjectivity, almost a travesty of femininity, in order that it can be made an object of investigation. (1993: 318).<sup>188</sup>

Com estas palavras, Armstrong relaciona o uso do monólogo dramático como um disfarce, um meio utilizado pelas poetisas como uma proteção para evitar a exposição pessoal. Sendo assim, a ‘máscara’ surge como uma estratégia necessária para esconder a subjetividade feminina.

Em “The Poetics of Myth and Mask”, Isobel Armstrong afirma que a escrita poética feminina do final do século XIX parece se dividir entre as autoras que fazem uso da ‘máscara’ das que não fazem: “Poets such as Augusta Webster and Amy Levy, writing later in the century, also adopted the mask of the dramatic monologue. But some poets wrote, as Elizabeth Barrett Browning said of herself in *Aurora Leigh*, ‘without mask’. (1993: 359).<sup>189</sup> Sendo assim, Armstrong destaca a insistência das primeiras autoras em usar vozes ‘de outras mulheres’ não para esconder seus sentimentos, mas para dar ênfase às suas ideias de reformas sociais: “Augusta Webster and Amy Levy adopted the dramatic

---

<sup>188</sup> Isobel Armstrong em, *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*.

<sup>189</sup> *Ibid.*

monologue as a way of making a 'masked' critique, [...]. (1993: 363). E mais adiante, completa, sobretudo enfatizando o trabalho de Webster:

Augusta Webster works through intensely analytical psychological exploration which discloses contradictions in the construction of feminine subjectivity. She is fascinated by those areas where we have no language, or where language cannot exist in any richness, because of social constraints. (1993: 365).

Armstrong sugere assim, que Webster faz uso da tradição da 'máscara' de uma forma mais ampla e direcionada com o objetivo de salientar discursos contraditórios ou sem uma enunciação clara, para destacar mulheres menos reconhecidas pela sociedade, nomeadamente através de monólogos com prostitutas e mulheres transgressivas.

A segunda imagem, que podia surgir nos poemas sob a forma de um 'retrato' ou uma 'gravura', foi também muito utilizada, nomeadamente por Hemans e por Landon: "Both Hemans and L.E.L wrote verses which either describe a picture - the poem thus remaining at two removes from the reality - or themselves present pictured tableaux of women in heroic or tragic poses." (Leighton, 1995: xxxvii). Assim, por exemplo, as autoras apresentavam poemas que descreviam gravuras ou personagens com características de mulheres heroínas ou sofredoras, como mostrado em Leighton: "[...] although L.E.L. insists on art as an overflow of the female body, she also frequently freezes the woman into a Picture, a statue, an art work. [...] On the other hand, such frozen postures are also a way of turning the woman into a form of sexual or artistic property for the man." (1992: 61). Como sabemos, e veremos mais adiante, Webster fez um uso amplo e profundo desta forma, que ela transformou essencialmente numa técnica verbal e não tanto pictórica.

Finalmente, a terceira imagem utilizada como técnica visual que Leighton analisa é o 'espelho'. Este artefacto, que passou a ser mais utilizado na poesia produzida a partir de meados do século XIX, tinha como principal objetivo representar a própria identidade da mulher, fazendo a ligação ou encenando o encontro entre a pessoa que está a ser refletida e a sua reflexão ou imagem — o seu próprio 'eu'. Damos como exemplo, as seguintes autoras: Augusta Webster, com "By the Looking-Glass" (*Dramatic Studies*, 1866), "Faded" e "A Castaway" (*Portraits*, 1870); Felicia Hemans com "The Mirror in the Deserted Hall" (1830) e Mary Coleridge (1861-1907), com "The Other Side of the Mirror" (1896). Nestes poemas, estas autoras promovem múltiplas formas de encontro com o 'eu', sugerindo, deste modo, uma separação profundamente solidificada na própria essência feminina.

Estas novas formas de retratar o feminino através do elemento visual, influenciaram bastante a poesia que foi produzida nos anos posteriores, no *Middle* e no *Late Victorian Periods*, por escritoras

como Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Augusta Webster e Michael Field. No entanto, Leighton faz também o seguinte comentário sobre as eventuais diferenças registradas na evolução da poesia escrita por mulheres em resultado da transformação da própria figura da poetisa: “The figure of the woman poet who dies as she sings, or who must die because she has dared to sing (apology and punishment being closely linked), largely disappears by the middle of the century, when it is transmuted into something else.” (1995: xxxvi). Autoras mais jovens, como Christina Rossetti e Michael Field, passaram a produzir poemas com algumas novas características, de acordo com Leighton:

Rossetti, for instance reproduces the Sappho story in many of her poems, but her protagonists usually sing after death, in a twilight landscape beyond apology and punishment. Michael Field then takes the whole myth back to its more authentic classical origins, making Sappho, not a poet of death at all, but of sensuous lesbian love. (1995: xxxvi).

Com mudanças como estas no estilo de escrita, e ainda outras assinaladas por Leighton e Armstrong, verificamos que as autoras românticas e vitorianas acabam por compartilhar das mesmas técnicas poéticas aparentemente simples, mas com o propósito de avaliar questões muito mais complexas que se faziam presentes nas suas respectivas sociedades. Para além destas autoras apresentadas acima, nos interessa também analisar o uso de alguns conceitos e formas de representação do feminino em obras de autores vitorianos masculinos. No entanto, devido a limitações de espaço, apenas referimos dois autores canónicos: Alfred Tennyson e Robert Browning.

Partindo inicialmente da célebre figura da mulher presente em *The Angel in the House* (1854-62, Coventry Patmore), imagem eternizada no início dos anos 60 do século XIX, os autores vitorianos masculinos também procuraram explorar e retratar em seus poemas uma outra imagem do feminino que, de algum modo, se opusesse a esta. Tennyson e Browning apresentaram, assim, algumas mulheres com uma nova identidade considerada ‘problemática’ para os padrões sociais vitorianos, com o intuito de problematizar a questão e influenciar a ordem social, conforme temos referido.

Na sua obra de textos originais, intitulada *The Victorian Age*, Josephine M. Guy analisa precisamente os conceitos associados à mulher no que diz respeito a questões de género e de sexualidade no período vitoriano e faz a seguinte afirmação:

Some of the most familiar of those clichés include the following: *women represented as either angels or whores*; the double standard in sexual morals which at one and the same time exonerated male promiscuity and condemned female sexual appetites, celebrated monogamy and tolerated wide-scale prostitution; [...]. (2002: 463, minha ênfase).

Guy avalia resumidamente a importância dada à caracterização distintiva de cada um dos gêneros e a extensa lista de contradições (nomeadamente, a dupla moral sexual) que regia a vida pública e privada dos vitorianos.

Para Kathy Psomiades, por seu turno, os autores vitorianos reativaram o interesse pelas questões sociais e de gênero, as quais eles problematizam de forma dicotômica, fazendo um uso frequente de personagens femininas que são variadamente retratadas ou representadas quer como heroínas ou figuras idealizadas, quer como mulheres perdidas pelo pecado ou então vistas como obsoletas, *fallen women* ou *spinsters*.<sup>190</sup>

It is not just that Victorian poetry invents the categories of poetry and society, literature and other writing, representation and reality, masculine and feminine and sets these categories in opposition to each other. Victorian poetry also articulates these categories as *problems*, as the problems of modernity. (2000: 27, ênfase da autora).<sup>191</sup>

Eles fazem uso também desses conceitos, de retrato e de espelho, nos seus poemas respetivos, como veremos a seguir. Segundo Psomiades, Tennyson retrata a Lady de Shalott, no seu poema com o mesmo nome (1832), como estando ela própria envolvida num problema – por não conseguir vivenciar a realidade da vida na sua totalidade. Tudo o que sua visão alcançaria do mundo real seria apenas a parte que é reflectida através de um *espelho*.<sup>192</sup> Tennyson parece, assim, apresentar, de forma simbólica, neste poema a principal inquietação da sua geração, que consistia no dilema da separação ou aproximação entre a Arte e a Vida.

Por seu lado, Robert Browning reproduziu, em alguns de seus poemas dramáticos, a demonstração pictórica de superioridade e controlo exacerbados do homem em relação à mulher, a cruel realidade de submissão feminina e as possíveis formas de manipulação exercidas pela mente masculina. Em Browning, se desenvolvem nítidas situações de transtornos psíquicos, num momento de autorrevelação por parte de suas personagens masculinas, quando em situações de marcado confronto ou conflito com a parte feminina.

Entre os poemas de Browning em que a mulher assume uma nova atitude de independência ou de autonomia, e em que esses conceitos – de retrato e de espelho -ocorrem, podemos destacar os emblemáticos monólogos dramáticos “Porphyria’s Lover” e “My Last Duchess”, inseridos na coletânea *Dramatic Lyrics* (1842). Nessas obras, Browning faz uma severa crítica à violência física e psicológica

---

<sup>190</sup> Kathy Alexis Psomiades em ““The Lady of Shalott” and the critical fortune of Victorian poetry”, citada em *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*.

<sup>191</sup> Para Psomiades, o poema “The Lady of Shalott”, é a mais expressiva representação da Era Vitoriana: “Tennyson’s The Lady of Shalott directly engages with all of the issues that I have just outlined. One of the best known and most widely anthologized Victorian poems, it is frequently taken as representative of its age.” (2000: 27).

<sup>192</sup> Faremos mais adiante outras referências sobre a imagem do espelho na obra “The Lady of Shalott”.

exercida pelas personagens masculinas, as quais tratam suas companheiras como meros objetos submissos e, em momentos de insensibilidade e deliberação, as descartam ou matam. Em ambos os monólogos, Browning evidencia o poder que o ‘olhar’ masculino tem de dominar e ‘objetificar’ a mulher, aspectos igualmente presentes em poemas mais tardios, como “Jenny” de D.G. Rossetti.

Em “Porphyria’s Lover”, a personagem Porphyria é estrangulada com o seu próprio cabelo, apenas por expressar de maneira espontânea uma iniciativa amorosa, algo que era considerado uma afronta para os conceitos de masculinidade dos vitorianos. Browning também faz uma representação ‘escultural’ da mulher ao mostrar que ela é tratada pelo amante como uma boneca ou uma marioneta, sem vontade própria e manipulada a seu bel-prazer. Ao inverter os papéis pré-determinados dos gêneros no jogo do poder e da sedução, apresentando Porphyria como uma mulher que toma a iniciativa da conquista perante um homem, Browning faz um ‘retrato’ do preconceito que existe no ambiente vitoriano, autoritário e conservador.

Por sua vez, em “My Last Duchess”, Browning faz literalmente uso da arte visual para retratar, de forma magistral, uma injustiça perpetrada por um marido poderoso em relação à sua esposa, evidenciando a violência doméstica que imperava na instituição do casamento. De acordo com Kennedy & Hair em, *The Dramatic Imagination of Robert Browning: A Literary Life*:

The poem begins in the middle of the scene as *the duke is unveiling a portrait of his former wife. While he describes it, hints emerge that he has done away with her because she did not sufficiently appreciate the noble name and person she had married.* (2007: 89, minha ênfase).

Através destas palavras de Kennedy & Hair, podemos avaliar que Browning, em “My Last Duchess”, elabora uma representação essencialmente pictórica da mulher: o seu falante, o Duque, formula uma detalhada descrição do exímio retrato da esposa para, deste modo, evidenciar a suposta leviandade dela perante o enviado e, assim, apresentar a sua justificação ‘de força maior’ perante o leitor. Nem o enviado/ouvinte nem o leitor têm acesso ao discurso ou à perspectiva dela ou à versão alternativa dos acontecimentos, pois o Duque domina todo o discurso.

### **3.2.2 Picture e Mirror (retrato e espelho)**

Como sugerimos acima, os conceitos e teorias da *Representação* que nos interessa referir são aqueles que dizem especificamente respeito à representação pictórica que é utilizada no texto poético, nomeadamente através do uso das imagens literárias do *retrato* e do *espelho* (*picture* e *mirror*), as quais estão muito presentes na poesia de Webster e também durante o período. Além de darmos

maior ênfase a alguns conceitos e teorias que abordam as questões da *imagem* e a presença do *visual* inserido no *verbal*, associamos os mesmos às questões de gênero que temos vindo a analisar e que são sobretudo pertinentes à noção de identidade e de individualidade das mulheres no século XIX.

Sobre essas vertentes representacionais, é nosso propósito avaliar a importância dos conceitos e teorias sobre *picture* e *mirror* na visão de Webster, e de alguns de seus contemporâneos, em obras que quer 'retratavam o Outro' quer 'refletiam o Eu' das personagens, sobretudo das femininas, quer fosse através da referência à pintura, ao retrato ou, ainda à mera reflexão especular. Sobre esta questão, e antes de iniciarmos a nossa análise com algumas definições, referimos o pensamento de Sabine Melchior-Bonnet na sua obra *História do Espelho*:

Numa sociedade de reflexos, em que a expressão pessoal é suspeita, o eu, para existir, tem necessidade de ser reforçado por ecos. O retrato pintado e o retrato literário desempenham essa função, prolongando o prazer do espelho. Espelho e pintura têm o mesmo objetivo, valorizar a imagem, e o amante que quer agradar à sua dama oferece-lhe indiferentemente um pequeno retrato pintado ou um espelho embutido num medalhão. (2016: 213).

A autora enfatiza, assim, o papel de valorização da imagem que quer o espelho quer a pintura desempenham e que a literatura procura imitar ou seguir. Mas refere também os efeitos associados aos reflexos na representação em geral. O *Dicionário de Termos de Arte* define *Retrato* da seguinte forma: "Representação identificável de uma figura humana." (1990: 173). Em *A Grande História da Arte - Dicionário de Termos Artísticos e Arquitetónicos*, o termo *Retrato* diz respeito a uma "Obra pictórica, escultórica ou desenho que reproduz os traços do sujeito representando-o de maneira simbólica (com alusão à posição e ao nível social), ou fisionómica." (2006: 357, volume 18). Desse modo, *Retrato* nos remete a algo relacionado ao ato de 'pintar', 'desenhar', 'traçar' ou 'copiar literalmente'. O termo também pode ser interpretado como algo que está a ser *reproduzido*. De acordo com Melchior-Bonnet:

Em pintura, o género do retrato desenvolve-se a partir do século XVI e conhece um êxito crescente; antes de captar a semelhança e a singularidade, procura os sinais da integração social. O traje, a pose, o rosto, transformados em imagem ou em signo, marcam a pertença ao grupo. (2016: 213).

Conforme foi referido no subcapítulo anterior, a obra *Picture Theory* de W.J.T. Mitchell trouxe para a reflexão a interação entre 'palavra e imagem' (*word and image*), no contexto da representação. Mitchell analisou as influências das representações verbais e visuais não somente nos meios de comunicação, mas principalmente na literatura e nas artes visuais. Segundo o autor, o objetivo do seu trabalho não era apenas descrever e avaliar essas influências, mas estabelecer as suas relações com as questões de poder, dos valores e dos interesses humanos. No âmbito da literatura, e mais

especificamente na poesia, o autor explora nomeadamente a técnica da *Ekphrasis* (écfrase), a qual explica da seguinte forma: “It is the name of a minor and rather obscure literary genre (poems which describe works of visual art) and of a moral general topic (the verbal representation of visual representation).” (1994: 152). Ou seja, a écfrase é a própria gravura literalmente descrita através de um poema, num dado momento.

Interessa-nos sobretudo analisar como Mitchell define de forma mais objetiva a função da écfrase, como “giving voice to a mute art object”, ou facultando “a rhetorical description of a work of art”, dando lugar a uma aplicação mais geral que inclui qualquer “set description intended to bring person, place, picture, etc. before the mind’s eye.” (1994: 153). A écfrase é assim avaliada, no âmbito da representação que nos concerne, como podendo tratar-se de poemas que descrevem a mulher ou o ‘eu’ feminino como objeto de arte ou de fruição estética, podendo apresentar-se sob a forma de gravuras, retratos ou imagens refletidas através de um espelho.

Sobre os conceitos e teorias relativos mais especificamente à imagem conferida pelo *Espelho* nas artes e na literatura, destacamos o contributo de Michael Ferber. Na obra *A Dictionary of Literary Symbols*, Ferber sugere que um espelho não é apenas um objeto com a função de refletir. Para ele, o espelho possui a seguinte importância: “The symbolism of mirrors depends not only on what things cause the reflection-nature, God, a book, drama — but also on what one sees in them — oneself, the truth, the ideal, illusion.” (1999: 124). Mais adiante, Ferber complementa:

The mirror became a common analogue in neoclassic aesthetic theory, according to which art imitates reality, but even after the Romantic analogue lamp or fountain took hold, the mirror could still be invoked [...]; so Shelley: “A story of particular facts is a mirror which obscures and distorts that which should be beautiful: poetry is a mirror which makes beautiful that which is distorted”. (1999: 125).

Desde modo, Ferber associa o espelho e a arte poética, salientando a ligação entre a imagem exibida através de um espelho e a vida revelada na poesia; um momento único, singular, em que ambas as situações tanto podem ser destacadas fielmente quanto distorcidas pelo referido objeto.

O uso do retrato, do espelho e da máscara voltam a estar presentes na poesia produzida a partir do *Mid Victorian Period*, através do fenómeno que Isobel Armstrong classifica como “The Victorian Expressive Theory”, na obra *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*. De acordo com Armstrong, a poesia inglesa adquiriu a partir daí ‘uma estética do feminino’:

Victorian expressive theory later in the century, one of the dominant aesthetic positions of the period, created a discourse which could accommodate a poetics of the feminine. But women poets relate to it in an ambiguous way and interrogate it even while they negotiate and assent to expressive theory. It was this assimilation of an aesthetic of the feminine which enabled

the woman poet to revolutionise it from within, by using it to explore the way a female subject comes into being. (1993: 316).

Conforme referido por Armstrong, surge assim “The Poetics of Expression”, um conjunto de poemas e de imagens poéticas, com uma linguagem e uma essência mais ‘femininas’ na aparência, mas na realidade problematizando esse essencialismo, voltados para o interior de um ‘Eu’ que poderia ser exteriorizado ou não.<sup>193</sup>

A partir da nova teoria da ‘poética da expressão’, a poesia feminina vitoriana passa a revelar ou a esconder tanto a identidade quanto os sentimentos mais íntimos da falante, como se estes fossem ‘imagens’ a serem contempladas através de uma gravura, refletidas através de um espelho ou ocultadas através do uso de máscaras.<sup>194</sup> Neste último caso, a da máscara serviria para a ocultação da realidade ou do ‘Eu’ interior.<sup>195</sup> Sobre esta situação, Leighton faz a seguinte análise: “Barrett Browning’s ‘The Mask’, Rossetti’s ‘Winter: My Secret’, Mary Coleridge’s ‘True to myself’ and Mew’s ‘Fame’ then develop the idea of subjectivity as a performance which conceals as much as it reveals.” (1995: xxxvii). Deste modo, os poemas que possuíam tais estratégias desenvolviam a ideia da subjetividade, o que tanto podia ocultar quanto revelar alguém ou um determinado contexto.

Segundo Leighton, nos monólogos produzidos por Augusta Webster as personagens femininas fazem uso do espelho com o propósito de estabelecer uma ligação entre o verdadeiro ‘Eu’ da mulher e uma imagem do feminino que foi pré-estabelecida por um determinado contexto social: “The mirror — that most female of Victorian images — gives Webster a figure for the social and ideological frames which trap women in conventional, incompatible pictures, but from which she also refuses to offer any introspective escape.” (1992: 186). Deste modo, quando Webster introduz o ‘espelho’ em sua obra, o faz com a intenção de que seja usado para revelar uma imagem que tanto podia ser verdadeira quanto falsa, exposta para todos ou mantida em segredo no íntimo da personagem:

The identities of her speakers’ ‘surface’ in their interpreted, external appearances; the ‘woman sure’ is reflected in ‘the pools’ of men’s imaginations, although the gap between them also remains visible. *The self is thus presented as essentially a creature mirrored in the looking glass of society, and Webster’s poems do not try to break that glass: they only set it at different angles.* (1992: 186, minha ênfase).

---

<sup>193</sup> Para um conhecimento mais aprofundado sobre “The Poetics of Expression”, ver Isobel Armstrong em *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*.

<sup>194</sup> Sobre o uso específico do retrato na poesia vitoriana inicial publicada em *Annals* ou *Albums* (nomeadamente, a de Hemans e Landon), Angela Leighton afirma: “Pictures appear at regular intervals, some illustrate the poem or story, some, especially the pictures of aristocratic society ladies, are just there for embellishment. [...] The presence of the pictures encouraged an imaginative life, for they promoted a visually heightened poetry, and allowed for suggestive interplay between the text and illustration”. (1995: xxvii).

<sup>195</sup> Conforme referimos anteriormente, esta estratégia já havia sido utilizada no Período Vitoriano Inicial (*Early Victorian Period*), nomeadamente por autoras como Letitia Landon (1802-1838) e Felicia Hemans (1793-1835), que fizeram uso desta estratégia com o intuito de também não deixar transparecer algo que deveria ser mantido no privado pelas suas personagens femininas.

Vemos assim que, em Webster, o 'eu' individual é sobretudo retratado como uma imagem refletida em um espelho, o qual representa a sociedade. Seus poemas não têm a função explícita de 'quebrar' esta imagem, mas sim de fazer com que seja observada de diversos ângulos.

A busca de uma 'identidade' através das imagens conferidas por objetos como o retrato e o espelho fez surgir uma outra forma de representação, em que as mulheres podiam ser perspectivadas de diferentes formas, consoante as respectivas circunstâncias e dilemas: podiam ser mulheres normais, mulheres vitimizadas, ou mulheres transgressivas. Para corroborar o que foi dito, Leighton aponta, significativamente, como modelos os monólogos dramáticos de Webster, "By the Looking-Glass", "Faded" e "A Castaway":

The mirror functions to bring the divided subject and object together, in a meeting which may be either a reassertion of identity or a traumatic mis-match. Webster's three dramatic monologues, 'By the Looking-Glass', 'Faded' and 'A Castaway', all focus on the difference between self and face, as each woman searches for some inner explanation of her socially determined identity. (1995: xxxvii, minha ênfase).

Para Leighton, o espelho representa o mais profundo encontro da própria essência feminina de cada uma dessas personagens, o momento crítico – que pode ser ou assertivo ou traumático – em que elas são confrontadas com suas imagens ou com o seu reflexo.

Nesta análise do uso do espelho e do retrato como formas de representação do feminino na poesia vitoriana, é importante destacar determinados poemas de Augusta Webster em que as personagens, em confronto com suas próprias imagens, fazem autoanálises dramáticas.<sup>196</sup> Entre esses poemas, destacamos primeiramente "By the Looking-Glass", em *Dramatic Studies* (1866), e "Faded" na terceira edição de *Portraits* (1893), numa perspectiva em que o reconhecimento social da mulher se dava principalmente através da sua beleza física. Sobre essas obras, Patricia Rigg afirma que:

In both "By the Looking-Glass" and "Faded", Webster points to *social values that unfairly foster links between womanly success and womanly beauty*. In both cases the speakers are limited in their perceptions of themselves, and in both cases these perceptions are formulated through their complicity in maintaining patriarchal social values. (2009: 135, minha ênfase).

Nestes poemas, Webster apresenta duas mulheres que, 'ameaçadas' pelo que passam a enxergar de si próprias quando diante do espelho, se sentem inferiores aos padrões de beleza da época e vêm como 'fracassadas' as suas pretensões de serem bem-sucedidas ou de contraírem matrimônio. Em "By the Looking-Glass", Webster usa o espelho como elemento importante para a

---

<sup>196</sup> Augusta Webster também fez uso do espelho em poemas com falantes masculinos, conforme referido por Leighton: "The mirror of the external view is also present in the monologue, "Tired" (1870), although here it is embodied in the male speaker who frames and verbally dominates the poem." (1992: 190).

identificação que a personagem faz de si própria e, deste modo, critica os padrões vitorianos de beleza impostos às mulheres. Patricia Rigg avalia este fenómeno do seguinte modo:

The looking glass functions not only to probe the disparity between the speaker's actual reflection and her conception of this reflection, but also to reveal elements of her character she would rather not see, such as her willful dismissal of all compliments. (2009: 95)

Em “Faded” o processo de autoanálise ocorre quando a mulher, comparando um antigo retrato seu com a atual imagem refletida no espelho, constata as cruéis marcas da passagem dos anos em seu corpo. Segundo Leighton: “Between the two, lies not only the mirror, but the whole social history of her life, dividing the fair and happy girl from the dull and dreary spinster.” (1992: 187). Sendo assim, o espelho apresenta um duplo significado de teor negativo: ele é, ao mesmo tempo, um ‘ditador’ externo (que impõe padrões) e um ‘divisor’ interno (que fratura o sujeito).

As modificações impostas pelo tempo à aparência física da personagem de “Faded” representam, de forma especialmente cruel, as suas oportunidades perdidas de contrair um desejado matrimónio, as quais foram deixadas para trás, no passado. Sobre essa questão, Rigg comenta:

The “faded” woman is a particularly poignant representation of failure within the patriarchal social context, because she symbolizes the superficial attributes that determine opportunity and success in marriage. The implication is that the faded woman has somehow mismanaged her opportunity for happiness, and in this case, the speaker, once youthfully beautiful, must live with the bitter disappointment for which she feels greatly responsible. (2009: 135).

Em “A Castaway”, a personagem Eulalie, uma cortesã de luxo, quer usar o espelho como uma tentativa de ‘transformar’ a sua ‘essência’ perante a sociedade, pois apesar de ser uma mulher que possui recursos financeiros e uma glamorosa aparência física, a sua ‘imagem social’ negativa deriva do seu papel transgressivo e ela gostava que isso fosse mudado. De acordo com Rigg: “[...] Eulalie firmly links her inner self to the outer, beautiful reflection of the self that the world sees.” (2009: 133). Assim, quando Eulalie redireciona a sua atenção do diário, onde regista seus mais íntimos sentimentos, para o espelho, admirando sua aparência física, ela ‘exterioriza’ para a sociedade o modo como ela quer que o mundo a veja.

O uso de imagens ou de gravuras femininas surge também na poesia desenvolvida pelos autores masculinos que Webster leu, nomeadamente Browning e Tennyson, como vimos anteriormente. Para o crítico Walter Bagehot, Browning é um artista que retrata de forma harmónica as imperfeições humanas em textos deliciosamente grotescos: “Mr. Browning has undertaken to describe

what may be called *mind in difficulties* — a mind set to make out the universe under the worst and hardest circumstances.”<sup>197</sup>

O poema “My Last Duchess” incorpora a figura de uma mulher bela e extrovertida — casada com o Duque de Ferrara (1533-97) — que acaba condenada ao silêncio eterno por via de uma morte ocorrida em circunstâncias pouco claras. Para o Duque, a mulher passou a ser uma mera gravura exposta como um objeto artístico numa parede de sua propriedade, passando ele a descrevê-la a quem o vem visitar. Contudo, a vivacidade da pintura faz com que o retrato se transforme numa eterna e poderosa imagem ‘viva’ da Duquesa. De acordo com Jennifer A. Wagner-Lawlor em “The Pragmatics of Silence, and the Figuration of the Reader in Browning's Dramatic Monologues”, esta situação parece constituir para o Duque uma provocação:

This painted portrait powerfully provokes the desire for dialogue about its subject, and the reason for this is not simply because the Duchess is so strikingly “there” as if alive, but also because she is so silent in her very presence. (1997: 294).

O que o ‘Duque’ de Browning fez com a sua mulher é o processo reverso do que foi feito pelo escultor Pigmalião que, apaixonado por sua mais recente criação, uma estátua em formato feminino, suplica a Vénus, deusa do amor, que lhe conceda vida.<sup>198</sup> Sobre isso, Catherine Maxwell faz a seguinte análise:

Browning lays bare the misogyny of Ovid's Pygmalion, for whom no living woman is good enough. His poems show how male subjects threatened by woman's independent spirit, replace her with statues, pictures, prostheses, corpses, which seem to them more than acceptable substitutes for the real thing. (2001: xvi).<sup>199</sup>

O Duque de Ferrara faz, deste modo, uma cruel ‘permuta’ de sua mulher por um mero retrato; outrora real, ela é silenciada e imortalizada por uma imagem, transformada em recordação.

Alfred Tennyson também fez uso do poder mágico que a combinação entre o visual e o verbal tem para melhor representar a identidade feminina, A sua coletânea *Poems* (1832), reúne três dos seus mais enigmáticos poemas: “The Lady of Shalott”, “The Lotos-Eaters” e “The Palace of Art”. Neles, Tennyson caracteriza a sensualidade feminina através da arte, da palavra e da imagem. E, para Isobel

---

<sup>197</sup> Walter Bagehot em “Browning's Grotesque Art”, citado em *Robert Browning's Poetry. Authoritative texts criticism*. (2007: 505).

<sup>198</sup> Segundo Paula Guimarães, em “Women Painting Words and Writing Pictures: re-configuring verbal and visual art in contemporary British women's poetry”: “The emergence of the feminine Other, and its problematization as an art object, would occur in later poets, namely in Robert Browning, who deliberately reverses the Ovidian myth of artistic creation, Pygmalion and Gallatea, in several of his poems, namely “My Last Duchess” and “Women and Roses””. (2012: 151). O uso da arte como elemento imortalizador da imagem feminina foi explorado pelo poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a.C.), em *Metamorfoses*, obra considerada influente na cultura europeia, em particular nas artes, na música e na literatura

<sup>199</sup> Catherine Maxwell em “Browning's Pygmalion and the Revenge of Galatea”, citada em Essaka Joshua, *Pygmalion and Galatea: The History of a Narrative in English Literature*. (2001: xvi).

Armstrong em “1832: Critique of the Poetry of Sensation”, a obra “The Lady of Shalott” se destaca dos demais ao fazer uma fusão estratégica de certos fundamentos e mitos:

Fusing the myths of the weaving lady, from Arachne to Penelope, with the myths of reflection carried by Narcissus and Echo (in 1842 her song ‘echos cheerly’), this is a poem of longing for sexual love, change and transformation, which is denied change. The Lady is a doomed victim, and dies a sacrificial death, failing to come into sexuality and language. (1993: 81).

Ao fazer convergir estes variados mitos, Tennyson apresenta o poema “The Lady of Shalott” como uma obra onde a sexualidade e a vontade de transformação femininas são controladas ou impedidas. O que também se observa no poema é que Tennyson explora a imagem da mulher ideal, conforme referido por Elizabeth Nelson: “Tennyson’s Lady of Shalott, who could not be more unattainable, perfectly embodies the Victorian image of the ideal woman: virginal, embowered, spiritual and mysterious, dedicated to her womanly tasks.”<sup>200</sup> Ao apresentar a personagem com tais características femininas que a tornavam praticamente enclausurada, Tennyson sugere uma elaborada crítica social, dando ao poema um carácter mais complexo.

Um outro aspeto abordado por Tennyson é a problemática ambiguidade criada entre os dois ambientes físicos da personagem, nomeadamente o interior de seu quarto, o seu ‘mundo’ material, e o originado a partir de um espelho, caracterizado como uma ‘sombra’ do mundo exterior. Sobre esta questão, Armstrong observa o seguinte: “The Lady is thought of as retreating into the aesthetic world of infinite regression designated by the weaving which reproduces the mirror reflections which reproduce the world.” (1993: 81). O que sobressai desta obra é que ambos os mundos possuem características distintas que são refletidas através do espelho, objeto utilizado por Tennyson para ilustrar a inquietude da sociedade Vitoriana com os contrastes existentes entre o mundo interior e exterior. A propósito disso, Elizabeth Nelson faz ainda o seguinte comentário:

The concomitant ambiguity of space and realities - the realities of the exterior world, the lady’s interior world, the reflections of both worlds in the mirror, and the reality of the material work of art – provides artists with an interesting aesthetic play of space and reality. (2004: acedido *online*).

Assim, para Tennyson, o *espelho* possui uma dupla finalidade: a de ‘construir’ e a de ‘representar’ a imagem da mulher, simbolizando o trabalho estético do artista, o qual faz mediação entre a arte e a vida.

---

<sup>200</sup> Elizabeth Nelson em “The Lady of Shalott”. *The Victorian Web*. (2004, acedido *online*).

### 3.2.3 *Posing e Performance (a arte do monólogo dramático)*

Ao longo dos tempos tem-se realçado o significado e a abrangência da palavra *performance*, à medida que a sua popularidade e uso aumentaram em áreas que vão desde as artes até a literatura, passando pelas ciências sociais. O termo *performance* adquire, assim, um conjunto variado de significados, dependendo do seu uso numa determinada especialidade.

No campo semântico, o significado que o referido termo (do latim, *recitatio*; do alemão, *vortrag, rezitation*) recebe na obra *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* é: “The recitation of poetry either by its author, a professional performer, or any other reader either alone or before an audience; the term normally implies the latter. The performance of poetry entails a performer, a setting, an audience, and a style.” (1993: 892). Transpondo a análise da palavra *Performance* para a literatura produzida no século XIX, a *The New Princeton Encyclopedia* acrescenta que:

Edgar Allan Poe in America, Victor Hugo in France, and Alfred, Lord Tennyson in England are examples of major poets noted for *the dramatic quality of their readings*. Tennyson is the earliest poet for whom we have an extant recording of a poet reading his own words. The work of Robert Browning *was recited in meetings* of the Browning society (founded in 1881), an organization which produced hundreds of offshoots in the U.S in the 1880s and 1890s. (1993: 894, minha ênfase).<sup>201</sup>

Com esta definição, observamos a existência de uma tradição na Europa do século XIX que configurava a *performance* dramática como algo de eminentemente masculino, citando, em Inglaterra Alfred Tennyson e Robert Browning entre os autores de grande destaque. Sobre o ‘domínio masculino’ no monólogo dramático, apresentamos o contributo crítico feito por Glennis Byron na obra *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom*:

The work of women poets has rarely been included in the general theoretical discourse on the dramatic monologue, and while it is hardly surprising to find that women writers are not considered by such early critics as Sessions and Langbaum [...] The only woman mentioned in *Victorian Poetry's* 1984 special issue on the dramatic “I” poem was Elizabeth Barrett Browning, and that was not as a writer of monologues [...] while W. David Shaw’s “The Hidden God” (1999) similarly focuses on the traditional canon, bringing in Barrett Browning, but completely ignoring the key woman writer of dramatic monologues, Augusta Webster. (2003: 27).

Tanto a *The New Princeton Encyclopedia* quanto Byron destacam o facto de Tennyson e Browning serem encarados como os expoentes máximos da representação dramática na poesia deste

---

<sup>201</sup> A leitura em público era uma prática regular na Inglaterra do século XIX. Tanto era comum as famílias se reunirem após o jantar para fazerem leituras em voz alta quanto era costume os escritores se apresentarem em praças públicas para lerem suas obras. Sobre esta questão, temos o contributo de Cristina Cavaco sobre Charles Dickens em “Mulheres na Sombra. *Great Victorian women behind great Victorian men*”: “Tendo a seu cargo uma família numerosa e ainda os elementos agregados, vistos que os pais, frequentemente dependiam dele, Dickens vivia exclusivamente dos rendimentos do seu trabalho. A condição está bem patente numa carta a John Forster, em que se aconselha com o amigo sobre a possibilidade de vir a realizar sessões de leituras públicas, com o objetivo de, com isso, pagar a casa de Gadshill.” (2010: 225).

período. Contudo, Byron se posiciona de forma enfática sobre a falta de reconhecimento dado a Augusta Webster.

Em *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*, E. Warwick Slinn analisa, de forma pertinente, o contributo da inovadora técnica do monólogo dramático na arte performativa com especial ênfase no conceito da poesia como linguagem eminentemente performativa:

Poetry is one of the most highly organized of verbal constructions (in that sense a paradigm for literature) and therefore a cultural act whose complexity, if we are to understand it fully, requires attention to the elements that compose it well as to its referential functions. Like performatives, poems gain meaning and cultural significance from their function within social contexts and within established cultural discourses. (2003: 23-4).

Para Slinn, a poesia é um ato cultural de complexa construção verbal. Os poemas e atos performativos adquirem significado através de discursos culturais, estabelecidos dentro de determinados contextos sociais. Mais adiante em seu texto, Slinn complementa: “Most clearly, performativity offers an excellent model for attending to the critique provided by dramatic monologues and by the emphasis on dramatic modes that occurred in nineteenth-century poetry and continued well into modernism (Yeats; Eliot; Pound).” (2003: 27-8).

O uso do monólogo dramático na arte performativa em geral é também referido por Cornelia D. J. Pearsall, no texto intitulado *The Dramatic Monologue* (2000).<sup>202</sup> Ela argumenta que o falante usa o monólogo dramático como veículo transmissor de alguma coisa que ele deseja exprimir através de uma *performance* que será observada por outro. Como exemplo desta situação, Pearsall cita uma frase do falante do poema “An Inventor”, de Augusta Webster, inserido na coletânea dramática *Portraits* (1870): “It *must* perform my thought, it *must* awake, / this soulless whirring thing of spring and wheels, / and be a power among us”. (2000: 119, ênfase da autora). Através de Pearsall, vemos que o falante sente necessidade não somente de expor, mas também de ‘impor’ o seu pensamento ao outro, através de uma ação efetiva, uma *performance* e que, conseqüentemente, esta será avaliada por quem a (ou)vir:

*The speaker seeks public exhibition or display of his thought, only then can the object be “a power among us,” and so enjoy a social and cultural import beyond even its maker. But the phrase also suggests a more pragmatic, less theatrical, and less hierarchical imperative for the object; it must execute his thought, it must accomplish or fulfil some action or deed, and it must be effectual. (2000: 67, minha ênfase).*

Pearsall também examina a ‘recepção’ por parte do ‘ouvinte’ das palavras do ‘falante’ e o resultado disso. Para tanto, ela cita Robert Langbaum: “Langbaum argues for the necessary presence in the poems of ‘the tension between sympathy and moral judgement” (85) (2000: 71). Pearsall

---

<sup>202</sup> Cornelia D. J. Pearsall, citada em *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. (2000).

corroborar o pensamento de Langbaum quanto a uma possível crise gerada entre o ‘falante’ e o ‘ouvinte’ num momento de tensão, dando o exemplo do poema “My Last Duchess”, de Robert Browning:

Encountering Browning’s paradigmatic “my Last Duchess,” for example, a reader is divided, understanding and even identifying with the speaker’s position, and yet drawn to read moral judgment about what the speaker appears to reveal. Langbaum’s focus, therefore, is chiefly on reception, and he is surely right to recognize the centrality of the effects of these words on auditor or readers. (2000: 71).

Deste modo, vemos que o monólogo dramático se distingue das outras formas de representação literária devido aos complexos e transformativos efeitos sociais que pode acarretar. Para completar esta ideia, citamos outra intervenção de Pearsall:

I have been arguing that the dramatic monologue seeks to dramatize, as well as to cause, performative effects. This tendency makes the genre especially useful in cases where both *the speaker and the poet are attempting to create reactions and larger social transformations* in the world outsider the poem. (2000: 79, minha ênfase).

Para além dessas funções, Pearsall destaca ainda outro papel associado do monólogo dramático, nomeadamente o de fazer com que o falante verbalize as suas complexas ambições e que sua fala alcance o resultado por ele pretendido:

A dramatic monologue works actively to accomplish something for its speakers, perhaps the something they are overtly seeking - Ulysse’s next voyage, the Duke’s next duchess - but also something infinitely more subtle, some other kind of dramatic transformation of a situation or a self. (2000: 72).

Assim, cada um dos falantes carrega consigo um conjunto de ambições e de interesses que perfeitamente se juntam no momento de sua locução verbal. É o caso da personagem Eulalie de Webster em “A Castaway” que, segundo Pearsall, atribui a sua ocupação marginal — a prostituição — à sua falta de educação:

We noted that one of the Castaway’s explanations for the current position stressed that had her education been stronger her profession might have been different. While this is only one of the critiques that the speaker brings to society’s failings and her own, we know that Webster was a passionate advocate of women’s education, *and that the monologue obliquely but firmly reflects the poet’s external social commitments*. (2000: 79, minha ênfase).

Enriquecendo esta análise sobre a *performance* dramática onde referenciamos características importantes sobre o dramático em autores vitorianos, especialmente em Webster e Browning, citamos ainda intervenções de Leighton, em *Victorian Women Poets* e de João Almeida Flor, em *O Poeta, a Verdade e as Máscaras*. Para Leighton, Augusta Webster fez uso do dramático para retratar suas

personagens construindo suas ações mediante as consequências de um mundo exterior, as quais afetam sua consciência e das quais elas tentam se defender:

She uses the monologue not to divulge the moral and emotional inconsistencies of the inner self, but to probe the borderlands between its social construction and its unknown potentiality, between its past and its present, between 'me' and 'me'. (1992: 186).

Para Almeida Flor, a personagem de Browning age somente de acordo com sua própria (in)consciência, sem se importar com a dimensão de seus atos: “O espaço dramático das personagens de Robert Browning reduz-se à sua própria consciência, mundo interior e individual, onde coexistem e se agitam recordações e projetos, prudência e audácia, frustração e plenitude.” (1976: 128). Na obra de Browning, o enredo dramático se desenvolve de acordo com o ponto de vista da personagem, dominada por um conflito psicológico. Assim, Browning conduz o leitor a uma avaliação dos dilemas da consciência da personagem e não propriamente dos dele: “Such poems as the following come properly enough, I suppose, under the head of ‘Dramatic Pieces’; being, though for the most part lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine.” (1974: 73, citado em Langbaum).<sup>203</sup> Com essas palavras, Browning provoca um propositado distanciamento entre o seu ‘Eu’ e a situação por ele retratada no poema.

Tanto Robert Browning como Augusta Webster quiseram experimentar a composição de dramas para o Teatro. Browning tentou ser dramaturgo entre 1836 e 1846 e, durante essa década, escreveu dez peças que, segundo Almeida Flor: “[...] nunca primaram pelo seu valor estético e que a crítica atual passa em silêncio ou a que atribui reduzido interesse literário.” (1976: 126), mas que contribuíram para aperfeiçoar a sua técnica literária. Por seu lado, conforme já explorado no início do capítulo, Webster escreveu com sucesso quatro dramas em um espaço de quinze anos: *The Auspicious Day* (1872), *Disguises* (1879), *In a Day* (1882) e *The Sentence* (1887). Conforme Rigg: “Webster never gave up on her readers or on the potential of literary drama as a medium through which she could convey pointed social criticism in a literary form that relies on the aesthetics of poetic language.” (2009: 153). O que Rigg argumenta é que Webster fez muito bom uso do potencial que a forma do drama literário teve no seu criticismo social, para suscitar polêmicas e manter o interesse dos seus leitores pelas questões de gênero em Inglaterra.

Neste nosso estudo sobre a representação da mulher e do feminino em Webster, é importante mencionar certas características e técnicas que estão presentes nas obras de algumas outras autoras do período vitoriano, nomeadamente Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Amy Levy e

---

<sup>203</sup> Robert Langbaum, em *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. (1974).

Charlotte Mew, com o propósito de fazer comparações com a forma de escrita de Webster. No entanto, considerando a linha histórica, começamos por destacar duas escritoras bastante anteriores a Webster, Letitia Landon e Felicia Hemans. Isobel Armstrong em, “‘A Music of Thine Own’: Women’s Poetry - an expressive tradition?” in *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*, argumenta que: “It should come as no surprise, then, that it was the women poets who ‘invented’ the dramatic monologue”. (1993: 319).

Isobel Armstrong, em *Victorian Poetry*, analisa algumas dinâmicas utilizadas por Landon e Hemans através do que ela denomina de: “[...] affective conventions and feelings associated with a feminine modality of experience [...]” (1993: 316). Segundo Armstrong: “A marked feature of Landon’s work is the use of tenses in narrative, particularly the historic past, and the present tense used in a succession of discrete phrases to denote successive actions in the past.” (1993: 319). O que Armstrong parece concluir é que na poesia de Landon os acontecimentos apresentados não são registados na mesma proporção em que acontecem, mas após terem acontecido ou estarem a ponto de acontecer. Sobre esta questão, Armstrong aprofunda a sua análise:

Such a procedure makes uncertain how far the woman is in responsible control of cause and effect - she seems to *suffer* rather than to act. The woman herself seems to be displaced from action into the psychic experience existing in the gap between actions, and the whole weight of these lyrical narratives is thrown on the temporal space of the effective moment, the emotional space occurring just before or just after something has happened. (1993: 320, ênfase da autora).

Por seu turno, Felicia Hemans interessou-se por simbolizar a condição de crise da consciência feminina quando a mesma se encontra sob um momento extremo de coação. Como exemplo desta situação, citamos o monólogo “Arabella Stuart” que, conforme Armstrong, possui a seguinte característica: “[...] is a monologue spoken in imprisonment by a woman whose disintegrating mind struggles, and fails, to make the past coherent.” (1993: 329). Afetada por uma mente perturbada e em progressiva deterioração, a personagem Arabella tenta encontrar alguma coerência em sua vida atual de clausura através de lembranças que envolvem o seu passado. Esta abordagem mais interiorizada da condição feminina e o respectivo tema do confinamento iriam exercer influência nos monólogos de Webster que versam sobre as mesmas questões.

Outra abordagem bastante presente na poesia dramática feminina deste período é o que Armstrong classifica como “[...] the association of women’s poetry with an ‘impassioned land’ or emotional space *outside* the definitions and circumscriptions of the poet’s specific culture and nationality.” (1993: 317, ênfase da autora). Segundo Armstrong, a alusão ao estrangeiro era algo que

atraía estas autoras e foi retratada em obras como *Aurora Leigh* (1856), de Elizabeth Barrett Browning e no prefácio do poema *Monna Innominata*, de Christina Rossetti.<sup>204</sup> A autora completa: “This insistent figuring of movement across and between cultural boundaries, with its emphasis on travel, could be seen as a search for the exotic, an escape from restrictions into the ‘other’ of bourgeois society.” (1993: 318). Para Armstrong, este facto se deu pela necessidade de as poetisas vitorianas exporem em suas obras situações que retratassem uma fuga a todo e qualquer tipo de restrições impostas às mulheres marginalizadas pela sociedade burguesa da Inglaterra, nomeadamente o sofrimento, a clausura ou mesmo a escravidão.

Através das técnicas e imagens que temos referido ao longo deste capítulo, verificamos que o que Landon e Hemans fizeram foi desenvolver uma particular ‘poesia de protesto’ que permaneceu ativa ao longo do período Vitoriano e influenciou, de forma determinante, o trabalho de escritoras como Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Augusta Webster e Amy Levy, entre outras. Fazendo uso de uma representação dramática específica, estas autoras abordavam determinados assuntos que na sociedade vitoriana eram encobertos por uma ‘nuvem hipócrita que pairava no ar’, nomeadamente os que envolviam questões da sexualidade feminina.

Em sua obra literária mais dramática, nomeadamente *Dramatic Studies* (1866) e *Portraits* (1870), Webster fez das mulheres as suas personagens principais e buscou representá-las com uma imagem o mais próxima possível da realidade que elas vivenciavam na Inglaterra do século XIX. Assim sendo, Webster, uma mulher que escrevia sobre mulheres, retratou suas personagens ou falantes femininas através de variadas imagens, desde a simples imagem de mulheres comuns até aquelas desempenhando os papéis mais extraordinários de heroína, de religiosa ou de *fallen woman*, sempre em situações que ‘imitavam’ um facto ou momento crítico da vida das mesmas.

### **3.2.4 *Myths e Masks* (Mitos e Máscaras)**

Um mito (do grego clássico) é uma narrativa de carácter simbólico-imagético, que evolui com as condições históricas e étnicas relacionadas a uma dada cultura, que procura explicar e demonstrar, por meio da ação e do modo de ser das personagens, a origem das coisas: do mundo, dos homens, dos animais, das relações humanas, etc. Assim, o mito depende de um tempo e espaço para existir e

---

<sup>204</sup>De acordo com Armstrong, a própria Letitia Landon bem como as irmãs Brontë criaram países fictícios em África. Tal situação é avaliada por Armstrong como: “[...] it could be seen as an attempt to transcend restrictions in fantasy, or an effort to discover a universal womanhood which transcends cultural differences.” (1993: 318).

para ser compreendido.<sup>205</sup> Os mitos, quando organizados dentro de um sistema cultural, formam mitologias fundacionais. Enquanto narrações identitárias, são alegorias reinventadas pelos povos para perpetuarem as suas verdades e os seus conhecimentos, expressando e justificando princípios, referências históricas e geográficas, conceitos morais, filosóficos ou teológicos.

Por seu turno, máscara é todo o objecto que se coloca em frente à face, escondendo-a, em vários contextos, como, por exemplo, no Carnaval e em certas obras teatrais. Para muitos povos, as máscaras são consideradas objectos mágicos, dando aos seus utilizadores poderes especiais. As máscaras são ainda usadas em todo o tipo de rituais iniciáticos e outros, possuindo um simbolismo muito complexo, diferente de sociedade para sociedade. No teatro grego, a máscara servia para dar aos actores a sua personagem, a sua *persona* (ou máscara).<sup>206</sup> As máscaras eram tipificadas, correspondendo a um tipo de personagem pré-determinado, tendo também expressões faciais imutáveis que indicavam o destino último da personagem. Escondendo o rosto, os actores representavam usando apenas o tom de voz e o gesto.

Na literatura em geral, a máscara, para além de tema de variados contos, romances e peças, é usada como símbolo da assumpção de uma identidade diferente da original ou como símbolo do encobrimento dessa mesma identidade. O termo *persona* designa hoje, tecnicamente, a personagem criada pelo autor para a criação poética e para as narrativas na primeira pessoa, lembrando que o autor no texto é sempre uma máscara, uma criação, mesmo quando o autor pretende identificar o narrador consigo próprio. Por outro lado, qualquer personagem numa obra é sempre descendente da máscara grega, é sempre uma construção duma identidade outra.

Tendo em mente estas definições e conceitos, finalizamos esta sumária análise das principais imagens dramáticas femininas introduzidas por Augusta Webster em sua poesia, destacando a importante reescrita que ela faz de alguns mitos clássicos, nomeadamente os de Medeia e Circe, na coletânea de poemas dramáticos *Portraits* (1870). Nestes poemas, Webster buscou dar 'vez e voz' a algumas mulheres do passado mais antigo ou recuado e, deste modo, ousou reescrever uma historiografia feminina como alternativa cultural e política, deixando registada a evolução que a imagem do feminino sofreu no decorrer do século XIX.

---

<sup>205</sup> O mito (ou a fábula) é, em Aristóteles, a alma da tragédia grega. Trata-se, segundo ele, da imitação de personagens que agem, quer dizer, o mito é sinónimo em termos de arte poética, de acção. Entre os seis elementos que constituem para Aristóteles a tragédia, o mito é o mais importante deles. Ainda no seu tratado sobre a poesia, Aristóteles distingue duas formas de urdir um mito ou trama de factos. A primeira, a mais poética, inventando-o por arte ou imaginação, e a segunda recorrendo à História ou às lendas heróicas tradicionais, que tratavam de acontecimentos especiais no seio de famílias reais gregas (1454 a 9).

<sup>206</sup> Aliás, as palavras *pessoa* e *personagem* têm como base a palavra *persona*, máscara em grego.

Desde o seu primeiro surgimento na mitologia grega, Medeia e Circe ganharam uma reputação bastante notória por suas condutas 'não femininas'. Medeia é lembrada como a assassina de seus próprios filhos, e Circe como a transformadora de homens em bestas; deste modo, ambas as imagens representam uma séria ameaça à ordem patriarcal. Além disso, uma genealogia vincula de facto Medeia e Circe: o pai de Medeia, o rei Aeetes de Colchis e Circe são filhos do deus do sol Helios e de Perse, uma ninfa do mar, fazendo com que Circe seja tia de Medeia. Embora esse relacionamento entre tia e sobrinha não seja sugerido por Webster em seus poemas, há uma estranha semelhança em seu retrato das duas mulheres. Escolhendo não usar o arquétipo da anti-heroína que caracterizou Medeia e Circe ao longo das idades, Webster investiga profundamente a consciência de cada mulher para explorar suas complexidades psicológicas, não apenas para entender quem são, mas também porque e como elas se tornaram quem são. Além disso, seu uso do monólogo dramático permite a suas heroínas falar no privilegiado modo do 'eu', revelando seus pensamentos e defendendo suas ações em suas próprias vozes subjetivas, oferecendo vislumbres àqueles aspectos de seus personagens até então desconhecidos para o mundo.

Nesse contexto, "Medea in Athens" de Webster pode ser lida como um comentário penetrante sobre questões vitorianas de hipocrisia sexual, conflito conjugal e falta de reparação legal para a esposa ferida, pois Webster situa o relato de Medeia dentro do discurso específico do casamento. E, em primeiro lugar, a Medeia de Webster é uma esposa; em Atenas, ela é a esposa do rei Aegeus e a ex-esposa de Jason, e é dessa mesma posição que ela nos fala. Em segundo lugar, e apesar do seu crime hediondo, Medeia é uma mãe que lamenta a perda de seus filhos e lamenta sobretudo seu papel infeliz em suas mortes. Na interpretação de Webster, ela é acima de tudo uma mulher que foi levada a um ato extremo pelas circunstâncias adversas ao redor dela.

Em textos clássicos, como a *Odisseia* de Homero, as *Metamorfoses* de Ovídio, a *Eneida* de Virgílio e o *Satyricon* de Petronius, Circe emerge, por seu lado, como uma feiticeira perigosamente sensual e potencialmente assassina. Os escritores subsequentes eliminam a divindade mágica de Circe, sua identidade como deusa-auxiliar da ilha de Aiaia, fazendo dela uma figura sinistra. Judith Yarnall, em seu trabalho seminal *Transformations of Circe* (1994), sugere que Circe é "an archetypal woman of power" que possui "the ability to transform, to give shape to other or to take it away. She offers debasement and deliverance, a new life in flesh" (6-7). E foi mesmo o aspecto 'carnal' da proeza de Circe que incitou o tremendo interesse entre artistas e escritores ao longo dos tempos.

Webster, no entanto, desafiou esta imagem convencional de Circe construindo uma manifestação totalmente diferente dela, que é psicológica e filosoficamente reveladora. Se Circe conseguiu capturar a imaginação fértil de vários escritores do sexo masculino, nenhum se lembrou de lhe conferir uma voz actuante e individualizada. Como Yarnall aponta, “in most of her literary incarnations, Circe has been as mute as the Virgin Mary, that other magical shaper of flesh and blood whose ponderings of heart remain unworded” (182). Portanto, a característica mais significativa da “Circe” de Webster é que, pela primeira vez desde que Homero a criou, Circe não é apresentada como uma misteriosa feiticeira que é vista através das projeções de um artista masculino, mas ela recebe uma voz para revelar seu mundo interior há muito escondido.

O monólogo de Circe exige um envolvimento ativo em nosso nome (como leitores), enquanto ouvimos atentamente o relato da criação de sua própria individualidade. Circe questiona repetidamente sua subjetividade e se submete a um rigoroso auto-exame. Ela luta constantemente para localizar uma identidade para si mesma, questionando provocadoramente “Why am I who I am?” (110). Se o seu vasto conhecimento de poções e ervas pode ser visto como o correspondente de uma mulher educada, aumentando a sua capacidade como sujeito auto-regulador, a solidão emocional e física de Circe pode ser vista como um espelho da realidade social de um grande número de jovens inglesas que viviam independentemente, seja através de escolha ou força das circunstâncias, na Inglaterra vitoriana. Essas mulheres solteiras eram também consideradas como uma ameaça sexual potente à integridade ética da sociedade ou comunidade.

Outra característica significativa que distingue Circe como sujeito feminista é sua expressão de sexualidade não conjugal. Apesar de articular sua necessidade emocional de camaradagem, Circe nunca expressa qualquer desejo de ser esposa ou mãe. A retórica da domesticidade está, assim, ausente do esquema das coisas para Circe. Essa é outra razão pela qual a reputação de Circe foi reduzida de uma feiticeira divina para uma figura degradada pelo vício e depravação sexual, no período vitoriano. Webster lida, assim, com essa estereotipagem grosseira e a hipocrisia sexual em seu poema. Longe de ser uma sedutora ardilosa, a Circe de Webster é moralmente justa e tem pouca tolerância para com qualquer forma de intemperança. Sua natureza assertiva e empoderada se torna clara em seu tratamento dos aventureiros egoístas que a confrontam. Sua forte natureza ética condena os “false and ravenous and sensual brutes / That shame the earth that bore them” (199-200). Assim, Circe responsabiliza os homens por aquilo de que ela é acusada, argumentando que é o mal inerente nos homens que os devora; a ameaça de decadência não vem de fora, mas de dentro. Ao insinuar essas ideias, o poema critica com sucesso a tradição misógina de culpar as mulheres pelo declínio moral dos

homens, uma tradição da qual a história de Circe, como a transformadora de homens em bestas, é um exemplo.

As duas falantes carismáticas que são retratadas nos poemas “Medea in Athens” e “Circe”, podem, à primeira vista, aparentar estar distantes da imagem convencional da mulher vitoriana que está bem presente em outros monólogos dramáticos de Webster. A suposta distância temporal e cultural causada pelas imagens míticas a que estão associadas dão a elas um certo poder para criticar a política de base patriarcal e, sobretudo, para expressar seus próprios desejos; algo que era bastante improvável para a maioria das mulheres da Inglaterra do século XIX.

Nestes poemas, Webster aproxima, no entanto, estas figuras míticas de uma realidade mais contemporânea ou vitoriana, mostrando que os dilemas que estas mulheres viveram há milhares de anos não são tão diferentes dos que ainda prevalecem na Inglaterra Oitocentista. Tal propósito é também compartilhado por outros artistas contemporâneos de Webster, nomeadamente os Pré-raphaelitas que, segundo Christine Sutphin, fizeram representações pictóricas das duas mulheres não tanto como figuras mitológicas, mas como seres normais, por formularem desejos e vontades comuns a qualquer outra mulher:

In art, too, the majority of representations of erotic women were painted and criticized by men. Medea, Circe, and women like them were depicted in Victorian painting - particularly in the paintings of the Pre-Raphaelites - as objects of desire, but the underlying assumption was the women themselves were sexually active, unbound by the rules of propriety recognized by many of their viewers. (1998: 376).<sup>207</sup>

Desta maneira, Sutphin avalia que os Pré-raphaelitas também valorizavam estas representações mais sedutoras ou transgressivas de Medeia e Circe, atribuindo às duas mulheres uma aura de *femmes fatales*, com características de libertação dos valores rígidos femininos que mantinham as mulheres enclausuradas e sempre limitadas ao domínio doméstico, como era habitual no período vitoriano.

Tanto em “Medea” quanto em “Circe”, Augusta Webster deixa claro que ambas as mulheres possuíam poder de decisão, coragem e sedução, três prerrogativas que se opunham ao modelo feminino geralmente associado à figura de “The Angel in the House”. Tais peculiaridades suscitam a seguinte avaliação de Rigg acerca destas duas mulheres:

[...] The fact of the matter is that Medea has done what most women in the nineteenth century could not do: she has transformed herself from abandoned to the abandoner. [...] Circe is a Victorian anachronism, a woman who refuses the stifling “long bright calm” of convention and who refuses, moreover, to live her life closed up in a domestic ideal. (2009: 125).

---

<sup>207</sup> Christine Sutphin, em “The Representation of Women’s Heterosexual Desire in Augusta Webster’s “Circe” and “Medea in Athens”.

Ao conferir-lhes tais características poderosas, geralmente encontradas somente nos homens e, de modo algum, toleráveis em uma sociedade como a vitoriana, Webster abre novos caminhos para a representação da mulher na história e na mitologia e propõe uma nova existência para suas vidas míticas.

Nestes poemas, Webster não se coíbe de exibir publicamente o lado negro da mulher, o qual é estimulado por 'forças da natureza' que as fazem ter reações perigosas para o sistema.<sup>208</sup> Mas ela não enfatiza em Medeia uma conduta maléfica, mesmo no ápice da perversão quando ela causa a morte de seus filhos. E, de igual modo, não demoniza em Circe a sua capacidade de transformar homens em porcos. As suas falantes são, deste modo, profundamente humanizadas pela oportunidade única que lhes é dada de exporem livremente os seus respectivos dilemas perante os leitores vitorianos.

---

<sup>208</sup>Sobre este lado mais negro, ver a obra de T. D. Olverson, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, Palgrave Macmillan, 2010.

## **CAPÍTULO IV – A representação da mulher e do feminino na poesia de Augusta Webster**

Art is not something which you can take or  
leave. It is a necessity of human life.  
(Oscar Wilde, Miscellanies, 1908)

### **4.1 Nota introdutória e métodos de abordagem textual do *corpus* de análise**

Este quarto capítulo, o qual constitui a parte central do presente trabalho, incorpora três secções temáticas principais, onde serão detalhadamente analisadas e comentadas as imagens e as representações mais relevantes da mulher e do feminino que surgem em poemas seleccionados de Augusta Webster. Com base nos conceitos teóricos operacionais que foram já brevemente introduzidos no capítulo anterior, serão exploradas, em particular, as imagens que representam os diversos papéis assumidos pelas figuras femininas de Webster, assim como os respectivos conteúdos políticos, estéticos e éticos dos poemas, os quais demonstram a sua maneira inovadora e, em alguns casos, ousada para a época, de criar novas formas de representação da mulher. Com esta análise, pretendemos não apenas ilustrar a capacidade que Webster tem de entender a mulher vitoriana no contexto da realidade do século XIX, como também demonstrar a forma original e crítica como ela, voltando a sua atenção para essa camada oprimida da população, reescreve certos mitos e lendas, apresenta diferentes narrativas sobre a mulher e o feminino e pinta ‘retratos’ femininos verdadeiros e profundos.

É também nosso propósito mostrar que o conceito de *representação* em Webster envolve não apenas o carácter essencialmente político ou interventivo da conquista da ‘identidade’ e dos direitos da mulher, mas também a questão estética da própria ou literal ‘imagem’ do feminino em sentido pictórico – como retrato ou reflexão especular – e/ou dramático: o ‘falar’ e o ‘atuar’ através de outras vozes ou figuras. Ou seja, por um lado, pretendemos salientar em geral o reflexo de sua participação política sobre a emancipação feminina na Inglaterra Vitoriana e, por outro, abordar em particular a representação essencialmente estética da mulher e do feminino que era típica do final do período, quer essa representação seja por vezes de pendor mais visual ou outras vezes de natureza mais dramática ou performativa.

Com estes objetivos em mente, fazemos de seguida uma análise detalhada de algumas passagens de seus poemas alusivos às três formas de representação da mulher e do feminino: 1) representação como forma de participação ou exclusão política e social, 2) representação estética como ‘retrato’ ou ‘espelho’ e, 3) representação dramática como atuação ou *performance*. Nessas três

principais formas de representação, que apesar de intrinsecamente diferentes se completam ou se complementam nos textos em análise, iremos encontrar diversos desafios interpretativos e de análise psicológica: tensões, conformismo, transgressões, independência e isolamento, as inúmeras modalidades que os poemas de Webster frequentemente confrontam e exploram de forma crítica e problematizadora.

#### **4.2 Representação como participação e/ou exclusão política e social**

Tal como analisámos anteriormente (no segundo capítulo deste trabalho), as diversas práticas sociais que colocavam as mulheres em uma situação de subalternidade em relação ao homem, tanto na esfera privada quanto na esfera pública na Inglaterra Oitocentista, fizeram com que uma grande parcela delas não tivesse oportunidades na educação, no trabalho e na participação política. Tal situação de exclusão era motivo de preocupação constante para Augusta Webster. Embora em seus poemas ela não faça qualquer menção direta a figuras femininas com projeção ou participação política na época, a sua escrita mais crítica caracteriza-se essencialmente por um expressivo discurso que é politizado através do combate à exclusão social feminina, a qual tem início na esfera doméstica e acaba por atingir a esfera pública.

As mulheres que são figuradas por Webster nos seus poemas fazem ‘escolhas’ pessoais que, por serem fortemente condicionadas *a priori*, culminam em mais exclusões do que propriamente o que chamaríamos de ‘inclusões’. Estas situações por ela recriadas configuram, assim, um cenário propício e polifacetado para as suas intervenções sociopolíticas, as quais claramente intencionam alterar o paradigma social vitoriano. Ao reavaliar o feminino, Webster desvincula a mulher da esfera do doméstico e a lança na esfera do *domus* em um ato de transgressão que visa alargar os horizontes de vivência, do espaço da intimidade do lar para o espaço público. Por consequência, supõe-se e propõe-se também uma alteração comportamental por parte da própria mulher ao nível da sociedade, uma expressão de vontade própria e de atuação que seja consoante com a mesma.

Aplicando esta leitura em concreto numa das partes da sua obra poética, e baseando-nos essencialmente na sua experiência política em vários contextos – no *London School Board*, no movimento sufragista e ainda nos seus ensaios críticos em periódicos londrinos, todos já mencionados anteriormente – pretendemos mostrar como a autora verbaliza e expõe o seu descontentamento frente à minimalização e desvalorização do papel e da figura da mulher na sociedade.

#### 4.2.1 Representação de paradigmas femininos — A esfera do doméstico e a mulher como ‘anjo do lar’ (solteira *versus* casada)

Tendo como ponto de partida a imagem convencional da mulher dentro dos parâmetros culturais vitorianos, debruçamo-nos primeiramente sobre a figura paradigmática do ‘anjo do lar’. Apesar desta aparência sublime da mulher, associado, como pudemos ver, a uma categoria ontológica superior, a uma suposta essência feminina, a obra de Augusta Webster apresenta-a numa posição mais autónoma e mais participativa, a qual é contextualizada em cenários mundanos e autênticos. Augusta Webster enriquece a representação desta imagem em particular e revela em muitos poemas alguns dos seus conceitos e perspetivas feministas, elevando o impacto da mulher na sociedade através de uma voz que já não se resigna, indiferentemente do estatuto civil (solteira, noiva, casada ou viúva) da mulher em causa.

Valorizando esta perspetiva, pretendemos analisar alguns excertos dos seguintes poemas selecionados, os quais aparecem inseridos em diferentes coletâneas: “Reveries”, “Together”, “The Old Year’s last Midnight”, “Cruel Agnes” e “Edith” (*Blanche Lisle and other Poems*, 1860); *Lilian Gray, A Poem* (1864); “Sister Annunciata - An Anniversary” (*Dramatic Studies*, 1866); “Eleanor Vaughan” (*A Woman Sold and Other Poems*, 1867); “The Happiest Girl in the World” (*Portraits*, 1870); “Young May” e “Miles and Miles” (*A Book of Rhyme*, 1881), e finalmente *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895). Nesta primeira seleção iremos, por conseguinte, explorar os tópicos seguintes: as expectativas femininas por um futuro mais promissor e as desilusões amorosas na vida em transição de jovens mulheres; as vantagens e as desvantagens do matrimónio a partir do íntimo de mulheres mais maduras, em situações tanto de companheirismo como de conflito matrimonial; o ‘valor’ da mulher como mercadoria de troca no *marriage market* vitoriano; a auto-desvalorização feminina em virtude da falta de oportunidades ou perspetivas para a vida; a importância da educação juvenil feminina como modo de fuga aos papéis rígidos do ambiente doméstico de subjugação; a situação de viuvez, o respetivo estatuto e implicações para a mulher e, concluindo esta análise, a relação privilegiada entre mãe e filha, com ênfase também na questão da educação sentimental das jovens mulheres.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> *Corpus* de análise: Os excertos dos poemas de Augusta Webster que compõem as coletâneas *Blanche Lisle and Other Poems*, *Lilian Gray, A Poem*, *A Woman Sold and Other Poems* e *A Book of Rhyme*, analisados neste trabalho, são retirados da página eletrónica, *Victorian Women Writers Project*, da Universidade de Indiana. Os poemas que compõem as coletâneas *Dramatic Studies*, *Portraits* e a sequência de sonetos *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence*, foram extraídos da obra *Augusta Webster: Portraits and Other Poems*, editado por Christine Sutphin, visto infelizmente não existir ainda uma edição com a obra completa dela.

A primeira coletânea poética de Augusta Webster, *Blanche Lisle and Other Poems* (1860), publicada ainda com o pseudônimo de ‘Cecil Home’, possui, entre líricas e baladas, aproximadamente trinta e oito poemas. Nesta fase inicial, Webster emula poetas como Tennyson, o qual dava muita importância à estilística e à sonoridade da poesia lírica. Segundo Leighton, a qual é a primeira a notar a influência daquele poeta, “The poem is a “creaking romance, full of Gothic terrors and second-hand poeticisms,” (citada em Rigg, 2009: 42). Outra característica importante observada na escrita literária inicial de Webster é o uso de, por exemplo, certos adjetivos e verbos, certas figuras de estilo e tipos de rima, os quais sobressaem nos excertos que serão analisados. Sobre esta questão, Rigg afirma que: “Rhyme, meter, and verse form are all integral to the overall ideas of “Blanche Lisle”, as are the conventions of genre.” (2009: 42). Nas coleções futuras (sobretudo em *Dramatic Studies* e *Portraits*), e sob uma forte influência de Browning, o seu estilo literário sofre alterações visíveis em relação a esta fase inicial. Webster deixa de lado as rimas, reduz as metáforas e imagens e passa a ter maior interesse nos aspectos mais dramáticos e também mais prosaicos da poesia de tipo narrativo.

Em *Blanche Lisle*, nomeadamente nos poemas “Reveries”, “Together” e “The Old Year’s last Midnight”, Webster apresenta-nos o perfil sonhador da aristocrática orfã Blanche. Estes sonhos são acompanhados de variados momentos de devaneio e fantasia que surgem ao longo destes três poemas, através das suas lembranças de infância, das inquietações e expectativas sobre o futuro e das dúvidas sobre o primeiro amor.

Em “Reveries”, a jovem Blanche mostra-se sensível aos seus instintos e ao ambiente natural que a rodeia. Com irónico realismo, ela revela, em intensos momentos de desânimo e frustração (que ocupam posição de destaque em variadas partes do poema), seus íntimos pensamentos sobre sua vida monótona e sem expectativas. Webster inicia o poema com a imagem de Blanche sentindo-se uma ‘prisioneira’ emudecida; ela imagina-se a voar como um pássaro, deixando o ambiente físico de sua casa e de seu próprio corpo:

Flecking the blue sky with their silvered grey,  
And faintly floating on to fade away.  
The noontide hush has come: with closed beak  
*Sits the small minstrel voiceless on the spray,*  
*Silence, so silence that it seems to speak,*  
[...]. (1, minha ênfase).

Vê-se, neste excerto, que Blanche externaliza a influência da atmosfera bucólica que a rodeia, numa luta resignada e silenciosa para fugir do seu mundo físico, repleto de falsas promessas e esperanças destruídas.

Blanche recorre à terceira pessoa para descrever a sua vida como se não fosse a dela própria, lembrando-se com descontentamento da infância solitária, quando lhe faltaram elementos que deveriam ser comuns a toda a criança: “So had she grown to youth from infancy, / No other thing of youth or brightness nigh,” (4). Numa outra passagem, Blanche faz uso de adjetivos para destacar pessoas e fases da sua vida, como a tia solteira que cansada da vida tem uma existência sem sentido, como se seu único propósito fosse cuidar do marido doente:

Her guides the spinster aunt demure and sage,  
Counting her knitting with a time-dimmed eye,  
And the sick uncle querulous with age,  
Studios of pedigrees and dull heraldic page. (4)

Blanche deixa transparecer o seu desapontamento em relação à sua vida futura, receando que esta venha a ser igual à de seus tutores, resumindo-se apenas a obrigações a cumprir para com seus familiares e a tarefas fúteis ou inúteis.

Num momento de languidez, confusa em pensamentos e sem esperança de ver mudanças em seu futuro, Blanche revê sua vida com ironia e ao mesmo tempo com melancolia, conforme excerto abaixo:

[...]  
With dreamy wistfull *eye* of discontent,  
Such as the vague complaint may best express  
Of a *young spirit* in its yarnings pent,  
*Too curbed for joy, too care-free for distress,*  
Wearied of all things, most of its own weariness. (3, minha ênfase)

Para Leighton, “Blanche looks ‘With dreamy wisful eye of discontent’ – the dreaminess and wistfulness thus acquiring an ulterior emotional purpose [...]”. (1992: 175). Vê-se que Blanche expressa um desejo de libertar-se de uma intensa ansiedade e fadiga espiritual que tomam conta do seu ser juvenil e que a deixam cansada devido à falta de certos elementos em sua vida. Mais adiante Leighton observa que “‘Too curbed for joy, too care-free for distress’ is a double-bind which realistically expresses the rich girl’s lot of representation and indulgence, captivity and leisure.” (1992: 175).

Assim, a autora chama a atenção para os pensamentos duplos de Blanche, nomeadamente a angústia e a alegria que sente ao avaliar sua situação, ora de maneira objetiva ora de maneira fantasiosa.

Com sua vida controlada pelos tios, Blanche julga não ter hipótese de conseguir uma mudança, muito menos alguma inovação, que a faça ter autonomia. Para ela, receber por herança uma vida sem grandes expectativas ou propósitos é algo que deve ser rejeitado, como surge manifestado na repetição do adjetivo *tired*<sup>210</sup> e nas metáforas que emprega:

She *tired* of the old legends of her race,  
*Tired* of a life that seemed spent with the dead,  
Looked into coming time with a vague dread  
*That all her morrows should be yesterdays,*  
*Each morrow, like the long day that fled,*  
Walking and dying in the selfsame ways,  
Like long-repeated melody's too tedious phrase. (4, minha ênfase)

Blanche, esforçando-se em controlar sua frustração, afirma desolada que tudo é sempre tão entediante, que os dias são por vezes iguais e enfadonhos:

“Oh, weary moments, weary hours and days,  
Oh, weary years, pass me more quickly by,  
*I am all weary with your long delays,*  
I have not lived, yet half would wish to die.” (6, minha ênfase)

Neste excerto, Webster utiliza a palavra *weary* repetidas vezes para representar a mesmice, o quotidiano sem mudanças na vida de jovens mulheres como Blanche, numa existência onde o tempo passa sem quaisquer alterações. Mais adiante, como num desabafo, a jovem suplica por uma mudança que faça progredir sua vida reprimida:

“All things are dreary, all things are a dream,  
Oh, life, if thou art nought but troubled sleep,  
Fade quickly by from me and cease to seem,  
Or art thou earnest, *give me life more deep.*” (6, minha ênfase)

Em mais um outro momento de introspecção de Blanche, Webster evidencia o desencanto de muitas jovens com a vida vazia que são forçadas a ter: “All things are dreary, to what end is youth? / I

---

<sup>210</sup> É importante referir que Webster também utilizou este adjetivo como título de outro poema seu, apresentado na coletânea *Portraits* (1870). Em “Tired” ela descreve um estado de espírito de um intelectual, marido de uma jovem camponesa sem nenhuma instrução formal que, exaurido fisicamente, pede a ela que o represente num compromisso social. Ao mesmo tempo em que ele encoraja a ida da esposa, reflecte no quanto modificou sua essência inocente e pura ao treiná-la para tais situações sociais fúteis e caricaturadas. De acordo com Leighton: “During this interval, he thinks with regret about the way that his innocent wife has been corrupted by society. Webster puts into his mouth some of her own persuasive objections to society's waste of women's time.” (1992: 190).

that am young yet feel so tired and old;" (6). De acordo com Rigg, a jovem Blanche tem a mesma reação que a personagem Mariana, de Tennyson, ao desejar uma vida diferente da que tinha, mais útil e evoluída: "[...] like Mariana, she finds that "all things are dreary"; in fact, the oppressive day restricts her movements as her "cloistered" life seems to restrict her growth (4)." (2009: 43). Para Rigg, Webster e Tennyson apresentam duas jovens com expectativas de evolução semelhantes. Porém, dá a entender que, para Blanche, esta transformação talvez não aconteça devido à sua vida enclausurada e restrita.

Por meio destas primeiras análises, da obra *Blanche Lisle*, verificamos que Webster inicia sua carreira poética mostrando interesse pelas transformações que julga serem importantes na vida das mulheres, neste caso através das reclamações feitas por uma adolescente, a qual vive uma fase de transição que simboliza o potencial de uma mudança para melhor.

Em "Together", Webster apresenta agora Blanche na fase mais promissora de jovem apaixonada, porém experimentando certas situações negativas comuns aos casais de namorados, como as decepções femininas, o sentimento masculino de posse, os conflitos e as desconfianças. Segundo Rigg, a natureza implicitamente sexual e destrutiva do amor deles é demonstrada através da violenta frase: "crimson death-bed of the summer sun" (3). Há também outra questão apontada por Rigg: "Blanche is not integrated with nature; rather, she is "like a fair statue," at odds with her surroundings, enigmatic, and distanced from her lover (11,12)." (2009: 44). O que Rigg parece sugerir é que Blanche aparenta estar indiferente e 'imune' às excessivas demonstrações de amor do seu pretendente.

Exibindo desapego e um sorriso "half sad, and yet so full of happiness," (12), Blanche provoca no amado a seguinte reação de ira: "Till he with feigned reprovings broke her dream: / "What, love, are all thy longings fixed so high!" (12). Em um momento de desespero ele transforma seu idealismo numa hipérbole romântica quando diz: "Not one small thought for me, — then I must go and die!" (12). Porém, Blanche não acredita na retórica pouco convincente dele, nem mesmo quando, em um momento de extrema idolatria, ele a apelida de *saint*, como exposto nesta outra passagem: "[...] in this great love that is too great for me, / Earth has no words its burning depth to paint:/ Thou art my hope and heaven, I know no other saint." (13). Na expectativa de ter o amor dela, ele combina paixão com mais fervor religioso clamando: "my only prayer is uttered in thy name, / I breathe it lowly at the holy shrine." (14). Mais adiante vê-se a intenção propositada de Webster em mostrar o lado irônico e

paradoxal de dois extremos: os que pensam que o amor é a base de tudo e os que pensam que se não experimentarem este sentimento estão destinados a sofrer:

Love, all my soul is gladdened by the smile,  
Love, all my soul were anguished by the sigh,  
Oh! Love me though it were but for a while,  
Or let me die. (16)

Rigg analisa tal facto da seguinte maneira: “The paradox extends through the implicit threatening refrain of the song, which suggests that death is better than a loveless life [...]”. (2009: 44). O falante sugere que somente será feliz se amar e for amado. Caso contrário, deseja que a morte o leve.

As palavras do companheiro de Blanche demonstram que seu amor por ela beira a adoração. Mas, para Rigg, Blanche parece duvidar dos sentimentos masculinos: “[...] she responds with both tears and laughter to the lover’s excessive claims of love.” (2009: 44). O que Rigg afirma é que o sentimento da jovem sofre alterações, variando da angústia para a consolação e da tristeza para o júbilo.

O poema chega, assim, ao fim sem Blanche se deixar manipular pelas declarações perturbadas dele, dizendo com ironia: “She wept, yet laughing said, ‘Wise matrons tell, / Men do not die for lady’s cruelty’,” (16). Nas suas últimas palavras, ela argumenta realisticamente que todo o amor que ele diz ter talvez o fizesse sofrer, porém não chegaria a matá-lo:

And thought I think indeed you love me well,  
And though I hold your faithfulness full high,  
Yet lef I you I think you would no die; (17)

Em “The Old Year’s last Midnight”, a jovem Blanche desperta dos seus sonhos e sucumbe finalmente ao poder do amor; mas, conforme é referido por Rigg, “This is not a transcendent love, she realizes”; Rigg justifica essa ideia afirmando “The dream ends, and, although at the end of this section she awakes and is comforted by her lover, this visionary glimpse into the future foreshadows the final section of the poem.” (2009: 45). Ao acordar, Blanche tem uma certa esperança no futuro que é vislumbrado para si própria: “And brought back life with much long patient care, / And she had comfort when she woke again, [...]” (32). Este é, assim, o fim do poema e também da resistência de Blanche: “And met her love’s fond eyes, and lost in them her pain.” (32). Aparentemente, ela não mais desconfia da intensidade e da lealdade do amor dele e deixa-se seduzir pela força da paixão.

Na balada lírica com o título sugestivo de “Cruel Agnes”, os jovens anseios e expectativas sobre o amor e o casamento são outros, visto que a personagem feminina em destaque não representa o habitual modelo vitoriano de acatamento e docilidade.<sup>211</sup> De maneira oposta a este modelo, Webster faz uma representação mais mundana e assertiva do feminino (ao contrário de Blanche, Agnes é ousada e ambiciosa), através de uma personagem que valoriza os valores materiais ao invés dos morais e sentimentais. Para além disso, ao longo de todo o poema, a jovem Agnes reconhece o seu valor e expressa com autoridade suas convicções e vontades através de exigências irrazoáveis feitas antes e durante o casamento.

Webster narra os factos da vida de Agnes na terceira pessoa, associando alguns elementos da sua aparência a determinadas características apresentadas pela natureza no ciclo das estações: “Her hair was brown as autumn leaves, / “Her eye was blue as summer sky” (65). Conhecedora dos atributos físicos e da essência humana desta, Webster mostra como a personalidade dela é associada a traços menos positivos da natureza: “Her heart was cold as winter’s chill / When all the streams are iced and still.” (65). A frieza por ela exibida confirma a nossa ideia de que ela não representa a imagem da mulher angelical e o seu coração por vezes ‘congela’, tal como a água dos rios. Mais adiante, ao fazer a apresentação do pretendente dela, Webster refere ainda os defeitos do orgulho e da falta de afecto exibidos por Agnes, os quais contrastam com as nobres qualidades daquele:

She was the fairest maid of all,  
Her pride was great as her love was small:  
*The white snow falls on the long low graves,*<sup>212</sup>  
He was noble and brave and true,  
His love was much as his lands were few. (66, ênfase da autora)

Agnes faz alusão a certas características dele que, no seu entender, serão importantes para que possa alcançar o que realmente lhe interessa nesta relação amorosa: a sua própria estabilidade financeira e o prestígio social.

Demonstrando indiferença ou pouco interesse nas declarações de amor dele, Agnes ouve displicentemente o pedido de casamento: “He told his love; with a light smile” (66). Mais adiante, ela mexe nos cabelos enquanto Webster aparenta ‘sentenciar’ um futuro sombrio para ambos, evidenciado por um fatídico refrão: “She trifled with her curls the while: / “*The white snow falls on the long low*

---

<sup>211</sup> Com aspetos formais que são líricos e musicais (novamente a influência de Tennyson), o poema narra a história trágica e irónica de uma jovem mulher chamada Agnes e se assemelha ao estilo neo-romântico dos primeiros vitorianos. Contudo vê-se claramente a intenção de Webster em fazer uma crítica mais realista devido à ironia situacional que ela descreve (uma mulher autoritária e um homem submisso), e também à moral ou lição de vida que pode ser extraída no final.

<sup>212</sup> Este refrão: *The white snow falls on the long low graves*, sempre repetido em todas as estrofes, dá a ideia de ser um coro trágico cuja função simbólica é de representar o destino final deste par amoroso.

*graves.*” (66). Embora sem grande entusiasmo, Agnes aceita o pedido dele, declarando-lhe fidelidade: “She heard his love-prayer, nothing loth, / And pledged her hand and gave her troth;” (66). Agnes demonstra uma determinação incomum às mulheres da época, visto que ao longo do poema impõe certas condições para casar que são disfarçadas de provas e testes de amor, como estas, ditas de forma seca: “But she told him in her pride / She could not be a poor man’s bride; (66). Para ela, a ideia romântica de ‘um amor e uma cabana’ não faz sentido. Se ele quiser tê-la como mulher, terá de possuir bens materiais e um nome sonante.

O que Agnes também almeja é desvincular-se da imagem angelical atribuída às mulheres vitorianas. Mulher de personalidade forte, é desde o início da relação que ela demonstra ao seu pretendente qual dos dois terá autoridade e controle no casamento. Ao dar a Agnes uma imagem de mulher decidida, um discurso exigente e comportamento manipulador, Augusta Webster atribui-lhe uma identidade fortalecida por anseios, escolhas e atitudes e não pelo facto dela ser dependente do marido. Ao agir assim, Agnes impõe-se perante seu pretendente com o objetivo de ser considerada uma mulher respeitável e temida. Quem tem voz e dita as regras é ela. Nesta inversão de papéis, ele possui uma posição secundária e submissa.

O poema evolui com Agnes demonstrando ser uma mulher ‘fria como a neve branca’, ao ponto de determinar com autoridade que o marido trabalhe exaustivamente até enriquecer: “She bade him toil from morn to night / To raise his fortune to her height.” (66). Ao agir assim, dá margem a situações de conflito que movimentam a vida dos dois, porém com efeitos negativos para apenas um deles, visto que somente ela é quem se beneficia dos resultados. O papel dele é de ceder ao amor e satisfazer os desejos dela, indo atrás de riquezas: “He left his home in stranger hands, / And sought for gold in far off lands.” (67). Ao retornar com fortuna, ele apresenta ‘a moeda de troca’ que ele acredita que irá ‘comprar’ a companhia dela: “Love, I am rich, now art thou mine:” (67). Não satisfeita, ela pede mais. Desta vez, títulos nobres: “There needs a famous name / Such honour at my hands to claim.” (67). Mais uma vez, ele atende a vontade dela e segue para um campo de batalha — quem sabe assim venha a ser reconhecido como herói de guerra, deixando seu nome na história: “He would not flee, he would not yield, / He perished on the battle field.” (67). Contudo, como Agnes vem a reconhecer depois, ao invés de fama, o amor ilimitado dele causa-lhe uma trágica e irreversível consequência: a morte.

Ao oferecer tudo nesta relação amorosa, incluindo a própria vida, o fim deste homem foi o de retornar à sua terra natal como um herói morto, mas sobretudo como a vítima dos interesses gananciosos de Agnes:

They brought him, back to his last rest,  
Her love-gift never left his breast;  
*And oh! So loud as the wild wind raves.* (67)

Nestes versos tristes, simbolizados pelo vento a uivar, Webster apresenta os lamentos e o final trágico de um homem que foi uma vítima inocente da ambição desmedida de uma mulher.

Mas a história de Agnes não termina aqui. O tempo passa e ela, mais ambiciosa, procura outro casamento próspero, enfatizando o lado mercantil desse contrato matrimonial: “And sold, to be a noble’s wife / To an old baron, her young life.” (68). A união com um outro homem, desta vez um que é rico e nobre, traz-lhe fidalguia, porém não impede a inexorável passagem do tempo: “She queened in jewels and in gold, / but ere the time her brow grew old.” (68). Ao fazer rimar as palavras *gold* e *old*, Webster faz uma crítica ao exagerado apego material de Agnes, o qual não a deixou valorizar o amor, muito menos os anos vividos. O poema vai-se aproximando do fim e também começam a aparecer os resultados das escolhas feitas pela personagem (uma situação muito evidenciada na escrita poética de Webster): “Her days warred on in woe and strife, / And she was weary of her life.” (68). Com estas palavras, o leitor pode constatar a derrota moral de Agnes: ela poderia ter vivido com quem a amou, porém não o valorizou; acabou, assim, por morrer com quem a menosprezou, como é exposto nestes versos precisos: “Her tyrant lord, with cold stern eye, / Was well content to see her die.” (68). Sozinha, e já no leito de morte, Agnes chama por companhia: “She called her old nurse to her side / On the chill morning when she died;” (69). Ao fazer uma retrospectiva da sua vida e dos seus relacionamentos, ela reconhece que desprezou o amor em troca de posses e sobrenome nobre. Constata que abdicou de experimentar esse sentimento, mesmo estando ao lado de quem sempre a valorizou: “Saying, ‘Though I gave him no true love, / Holding myself too far above,’” (69). Tanto o poema quanto a vida de Agnes chegam ao fim. Já não evidenciando toda a crueldade que marcou os seus dois casamentos, Agnes expressa por fim o seu mais íntimo desejo: o de permanecer ao lado de quem verdadeiramente a amou: “Yet shall I rest more calmly near / The only one that held me dear.” (69).

Passamos de seguida, no poema intitulado “Edith”, a uma outra representação de uma figura feminina mais independente, se bem que enfrentando conflitos e sofrimentos nas suas relações amorosas. Em suas palavras iniciais, a falante descreve o amor que ela sente pelo seu pretendente,

sentimento que ela recusa a admitir abertamente, e o conseqüente desapontamento que ele mostra perante o orgulho dela:

I LOVED him Heaven's self above,  
I was too proud to own my love;  
*It fits a young maiden to be proud,*  
He angered at my rightful pride,  
He seemed a while to turn aside.  
*And my wedding-robe will be proud.* (153, ênfase da autora)

Numa atitude de maior honestidade, ela assume que o ama, demonstrando o quanto é importante para si estar noiva. Contudo, reconhece-se como mulher orgulhosa — característica que é reprovada por ele e que é sugerida como podendo trazer conflitos ao casamento.

O amor e o orgulho sentidos pela personagem feminina são representados pelos refrões do poema que projetam um destino triste para a relação, visto que ela não demonstra intenção de mudar sua personalidade. O conflito é gerado quando ele toma a iniciativa de procurá-la mais uma vez e ela, aparentando ir na direção contrária de seus sentimentos, o repudia mandando-o procurar uma outra pretendente, chamada Margaret:

I smiled through all the bitter pain,  
I frowned when he came back again;  
[...]  
I said, "May Margaret is fair,  
Your wooing prospers better there;" (154)

De forma despeitada, ela dá a entender que ele poderá ser mais feliz casando com alguém de personalidade mais branda e com bens materiais, algo que ela enfatiza ser vantajoso para ele: "I said, 'May Margaret has gold, / Wisely your love-tale you have told;'" (154). Mais adiante, reconhecendo que foi dura em suas palavras, ela abrandava o tom, mas não deixa de lado o seu despeito e uma certa condescendência: "I speak a friendly word," I said / Go, ask May Margaret to wed." (154). Suas palavras frias têm um efeito desolador em ambos e levam-os à separação: "His face grew pale, and he was gone, / He went, Oh God! How was I lone!" (154). Depois deste desfecho, ela faz uma autoanálise das suas ações e convicções, as quais contribuíram diretamente para que ele a trocasse por outra: "And I had courage from my pride, / Knowing another was his bride;" (156). Ao fim do poema, ela assume que valorizou sobretudo sua vaidade e sua liberdade: "I did not fear my thoughts to free / Knowing that he was lost to me." (156). Ela apercebe-se de que talvez tenha desperdiçado o amor por conta do seu orgulho, perdendo desse modo a possibilidade de amar.

“Lilian Gray, A Poem” (1864), prossegue com a temática dos relacionamentos amorosos e assemelha-se na sua estrutura a *Aurora Leigh*, visto apresentar um triângulo amoroso (Walter, Margaret e Lilian) envolvido em questões de comportamento individual e classe social.<sup>213</sup> No poema, a personagem principal Margaret, de vinte e dois anos, enfrenta estes dilemas de forma mais racional, contrariamente a Walter Hope, um pretendente aristocrata que responde às circunstâncias da vida de forma mais emotiva.<sup>214</sup> Inicialmente, Walter parecia retribuir os sentimentos de Margaret, mas depois interessa-se por Lilian Gray, uma jovem camponesa, acabando por se casar com ela. O nosso interesse não reside tanto nesta situação, mas na forte relação que une Margaret e sua irmã mais nova Amy, de dezasseis anos, que está a vivenciar o primeiro amor:

Last week you were to me a little child,  
And we were parted off by all the years  
That mark sixteen from graver twenty-two;  
Now you are womaned by your day of love, (4)

Vê-se que Webster dedica significativa importância a momentos onde a irmã mais velha parece ‘proteger’ e ‘orientar’ a mais nova quanto às questões de amor e sexualidade que ela provavelmente enfrentará — numa situação de *sisterhood*, onde as duas se apoiam. Este contexto também foi apresentado na obra *Goblin Market* (1862), de Christina Rossetti:<sup>215</sup>

“Lie close,” Laura said,  
Pricking up her golden head:  
We must not look at goblin men,  
We must not buy their fruits:  
Who knows upon what soil they fed  
Their hungry thirsty roots?” (40-45)

O trecho citado trata-se de um alerta dado por uma das irmãs, Laura, para a outra, Lizzie, acerca da perigosa situação de comércio que atinge a mulher no *marketplace* vitoriano.<sup>216</sup> Tanto Webster quanto Rossetti praticam a cumplicidade entre irmãs e mostram que, na sua vida de mulheres, elas devem se apoiar e defender mutuamente.

---

<sup>213</sup> As lacunas irônicas e os momentos da narrativa, bem como um subtexto através do qual ganhamos um entendimento de Margaret, fazem deste um poema complexo que, em última análise, delinea o desenvolvimento de Margaret, em vez do desenvolvimento de Walter.

<sup>214</sup> De acordo com Rigg: “Margaret, like the young Aurora, has great command over her emotions, as she demonstrates in her controlled construction of the narrative. Hers is the central, framing voice: when Walter and Lilian speak, they speak through Margaret.” (2009: 58).

<sup>215</sup> De acordo com Elizabeth Helsinger: “In “Goblin Market” and a related group of Rossetti’s poems, the domestic desires of women are examined as dramas of competitive buying and selling in which women are always at risk as objects to be purchased, yet also implicated as agents of consumption.” (1995: 190). Sendo assim, “Goblin Market” é um poema transgressivo, com uma linguagem mercantilista, onde a estória de Lizzie e Laura representa sobretudo a experiência feminina nas relações de gênero da Inglaterra vitoriana.

<sup>216</sup> De acordo com Leighton: “‘Lizzie’, the second sister, sets out to save the fallen Laura, [...]”. (1992: 136).

“Lilian Gray, A Poem” apresenta, de forma encoberta, outra importante questão: fica implícito que se a irmã mais nova casar primeiro comprometerá as chances da irmã mais velha de casar-se, tal como avaliado nestas palavras: “YES, rosebud sister, smiling into bloom / Beneath the sunshine of a happy love, / I hold with you there is indeed no shame.” (3). De acordo com Rigg: “Amy measures every woman’s happiness in terms of her own as a woman in love.” (2009: 59); por outro lado, Margaret procura agir como uma espécie de ‘conselheira’ de Amy, como é visível neste outro excerto:

Well, little sister, I will tell you all,  
Or rather, I will tell you but the end,  
*And you must image for yourself the rest—*  
The first low whispers, and the happy dread,  
The tremulous happy dread of the waked heart  
First following them into a fairy world; (4, minha ênfase)

Margaret parece querer transmitir a Amy suas experiências, como que a convencê-la de que, por ser mais velha, sabe mais do que ela sobre as questões do amor. Porém, ao dizer: “And you must image for yourself the rest” (4), ela faz um esforço consciente para omitir qualquer detalhe que possa revelar seus íntimos sentimentos.

Em outro momento, como que a buscar conforto junto da irmã, mas ao mesmo tempo procurando protegê-la, ela diz: “Sister, wind your arm round me, / And let me feel your true heart beat with mine; / Your hand in mine, dear Amy—so—” (7). Através destas palavras, vê-se que o coração de Margaret foi gravemente ferido com a separação de Walter, deixando nela anseios que estão para além do seu controlo. Nesta outra passagem, Margaret expõe sua maneira pessoal de tratar as questões relacionadas com os homens, como a ‘instruir’ Amy nas questões do amor:

You never knew him — Walter Hope I mean —  
He went abroad ere the next winter came,  
And you have hardly heard me speak of him; (6)

As palavras reveladoras de Margaret são sugestões de como Amy deve lidar com suas emoções diante de um pretendente, neste caso Philip Leigh – nunca as mostrar ou sequer falar dele.<sup>217</sup> São também uma forma de ela tentar esconder o facto de estar apaixonada por Walter e, assim, não demonstrar à irmã nem vulnerabilidade nem sofrimento. Outro ponto observado em “Lilian Gray” é a verdadeira lição que Margaret extrai desta experiência e que Webster quer passar: a necessidade de

---

<sup>217</sup> Sobre esta questão, Rigg afirma: “Margaret’s motive for speaking is another element in her complex development. Ostensibly, she wants to stop Amy, who is in the bloom of first love, from furthering the case of Philip Leigh, whose name suggests his genesis in Barrett Browning’s poem, and who, Amy thinks, would be an ideal suitor for Margaret.” (2009: 59).

encontrar o devido e equilibrado investimento emocional que contribuirá para que o amor não lhe seja ilusório ou traiçoeiro.

Em 1866, Augusta Webster publica a coletânea *Dramatic Studies*. É a partir desta obra poética que ela passa a utilizar o seu próprio nome e a fazer uso do monólogo dramático para iniciar a sua futura tendência de crítica social, impor um carácter político mais imediato à sua escrita e promover uma maior valorização da mulher nas esferas pública e privada. *Dramatic Studies* sinaliza a transição de Webster da fase experimental, onde os cenários naturais se (con)fundiam com o humano e os estados emocionais prevaleciam, para uma fase mais madura e de significado mais social e político, onde a autora executa uma análise mais aprofundada do pensamento e do *status* femininos, tal como é avaliado por Mackenzie Bell: “One of the chief features of Augusta Webster’s more mature poetry — her intense and passionate study of Woman’s position and destiny — first became manifest in “Dramatic Studies”. [...] All these “soliloques” prove their author to possess in full measure the faculty of thinking the thoughts of others”. (Citado em Lei, 2010: 205).

Neste contexto, interessa-nos referir o poema “Sister Annunciata - An Anniversary”, um monodrama onde uma adolescente, Eva, fortemente compelida por questões familiares, dá entrada num convento para dedicar a sua vida a Deus:<sup>218</sup> “Who in the after kingdom follow Christ, / See him and know him and am lost to him, / Even there where the last hope was.” (295-297). A falante deste poema é induzida pela família a ingressar na religião de forma a assegurar o seu dote ou subsistência, como é exposto neste excerto:

[...]Thus stood the case:  
There were too many daughters in our home,  
Too scanty portioning, and, with a name  
So high as ours, need was that none should wed (478 – 481)

Mas a razão mais real para esta situação fundamenta-se sobretudo em ganhos sociais e financeiros que possibilitem a manutenção de um certo estatuto. Ou seja, ao referir: “with a name / So high as ours” (481), a família reconhece preferir ‘sacrificar’ uma das filhas a autorizar um mau casamento. O problema enfrentado por Eva não é somente o de ser mulher (uma, aliás, sem vocação religiosa), mas sobretudo o de ser mulher de classe social elevada. Algo que, logo à partida, a impossibilita de ser feliz.

---

<sup>218</sup> De acordo com Glennis Bayron: “In her monologue, Annunciata relates how she was forced by her family to give up her lover and enter a convent. Her strict self-discipline has been a product more of her attempt to forget the man she loved and ‘be another self’ (192) than any particularly strong religious feeling.” (2003: 98).

Ao destacar as questões de género e classe, Webster censura indirectamente a estrutura social que tiraniza a mulher e que controla o seu destino; aquela que, colocando-a no altar de Deus, parece puni-la em sacrifício, como é referido nestas palavras:<sup>219</sup>

And where were dowers for such brides, and where  
Gold purses for the spending of such sons?  
At least one dower might be saved, *one girl*  
*must choose the cloister.* Who but Eva then? (486 - 487, minha ênfase)

Com acentuado destaque nas questões socio-económicas que ligam a vida e o destino das mulheres a exigências que lhes são alheias, a frase “one girl must choose the cloister”, assume uma irónica aceitação da manipulação e autoridade familiares, que acabam por fazê-la seguir a vida religiosa:<sup>220</sup>

Eva who, wise with fifteen years of life,  
Had recognized her call to saintly life:  
Eva who, in her folly of eighteen,  
Had chosen for herself such a mad match, (508-511)

Estas linhas revelam o facto de que a decisão familiar acaba por torna-se uma punição por ela idealizar um outro destino para si. Fragilizada e desamparada, Eva não tem outra escolha além do hábito.

Outra importante questão em “Sister Annunciata” é a relação conflituosa que existe entre a falante e sua mãe, presente nas seguintes palavras:

But, mother, had you known a little more  
Of your child's heart, of any human heart,  
You would have known what bitter death in life (508-510)

Eva não consegue perceber a suposta boa intenção da mãe e aponta o seu dedo à total falta de compreensão e de afeto dela. De acordo com Rigg: “Once she evokes the image of her mother as the source of festering wounds, she is assailed by memories of a mother who “never once/ Stooped to a little pet word, or a kiss / beyond the formal seal”. (2009: 84). Para além disso, Eva também se ressentida por sua mãe a sacrificar sem contemplações, e errar em querer a todos convencer que a escolha pessoal pela vida religiosa havia sido sua. Webster faz do poema “Sister Annunciata” um

---

<sup>219</sup> Segundo Rigg: “The truth that she has been sold into a life of sexual sterility insinuates itself in various forms throughout the monodrama: as she thinks of the economic reasons for her family's insistence on her vocation, as she develops the spousal metaphor that depicts her relationship to Christ, as she suppresses her longing for her young lover, Angelo, [...]” (2009: 82).

<sup>220</sup> De acordo com Rigg: “Annunciata's entry into the faith community is effected through earthly rather than spiritual love, and her initial impression of convent life is that it is “the horrible death in life” (43). (2009: 84).

testemunho pungente de uma jovem oprimida, confinada e silenciada, mas apesar de tudo plenamente consciente e até questionadora do seu destino.

A coleção seguinte de Augusta Webster, *A Woman Sold and Other Poems*, foi publicada em 1867 e coincidiu com duas importantes situações de grande impacto na vida da autora: a luta pelo sufrágio feminino (movimento onde ela participava ativamente)<sup>221</sup>, e o afastamento da escrita motivado por doença, segundo atesta Rigg: “[...] on February 20, 1867, Macmillan wrote to Thomas to say that he was sorry that Webster was “again ill” and that he hoped a trip to Brighton would be beneficial.” (2009: 101). Augusta Webster tinha contraído sérios problemas respiratórios que eram agravados pelos rigorosos invernos londrinos, conforme avaliamos no início desta investigação.

Outra situação que marcou a obra *A Woman Sold and Other Poems* foi a sua fraca recepção crítica. Alguns críticos compararam este volume a produções iniciais da autora; ou seja, acusaram-na de pouca maturidade poética, tal como pode ser comprovado em Rigg: “[...] they objected to what they perceived to be poetry that seemed unpolished and blatantly belonging to an earlier period in Webster’s creative life.” (2009: 102). Mas, apesar das críticas negativas, a obra recebeu outros comentários, bem mais satisfatórios e de cunho norteador, como este exposto em Rigg:

The reviewer for the *Saturday Review* points out Tennysonian influences in many of the lyrics in *A Woman Sold* [...]. The review concludes with a plea for Webster to break away from her influences and to let her own talent direct her, advice she eventually followed. (2009: 103).

O facto é que em *A Woman Sold*, Webster tanto produz versos líricos quanto poesia dramática, mostrando-se simultaneamente empenhada no fortalecimento do *status* social e político da mulher. E, de forma mais importante, em ambos os géneros literários ela é crescentemente influenciada pelo surgimento do esteticismo, e a respetiva ênfase deste movimento numa escrita mais sugestiva, do ponto de vista pictórico e sonoro.<sup>222</sup>

A coletânea dramática *A Woman Sold and Other Poems* possui uma quantidade maior de poemas do que a obra anterior, *Dramatic Studies*. É do nosso interesse analisar, de forma sucinta, alguns diálogos que compõem a primeira das duas secções que formam o primeiro título da obra. Estas retratam a tragédia doméstica da vida subordinada de Eleanor Vaughan, mulher que Webster

---

<sup>221</sup> A luta pelo direito feminino ao voto estava ligada também ao direito das mulheres à educação e ao trabalho. A ideia principal era criar condições para que as mulheres obtivessem independência financeira e direitos sociais e políticos iguais aos dos homens.

<sup>222</sup> Sobre esta questão, Rigg faz a seguinte análise: “[...] in *A Woman Sold*, Webster does indeed produce lyric verse that is consistent with the principles upon which aestheticism was beginning to flourish, and her dramatic poetry, although carefully connected to the social, political, and legal status of women, is demonstrative of her aestheticist learnings as well.” (2009: 103).

retrata inicialmente como “a young thing/ In the bud of stainless girlhood”. (2).<sup>223</sup> Todas as falas de “A Woman Sold” são voltadas para as questões de renúncias pessoais, perda de identidade, humilhações e interesse financeiro, o qual norteia o casamento arranjado de Eleanor Vaughan.

A primeira secção do poema apresenta Eleanor enfrentando o dilema de ceder às pressões familiares por um matrimónio de interesse. Isto implica abdicar do seu amor por Lionel, um jovem advogado que também corresponde a este sentimento, porém é um ‘João Ninguém’, um “poor man” (12) – como ele mesmo se define – para casar com o mais velho *Sir* Joyce Boycott, um aristocrata rico, garantindo assim uma vida desafogada e, até, luxuosa. Rigg faz a seguinte análise sobre “A Woman Sold”:

Marriage is the thread uniting the two sections of “A Woman Sold,” one of Webster’s more socially pointed poems. Eleanor is both the woman sold and the woman who sells herself: as the poem implies, it was as difficult for a young woman to rebel against parental authority as it was for her to turn her back on the middle-class sensibilities within which she had grown up. Eleanor loves Lionel, but she also loves the life that Boycott’s money will buy for her. (2009:115).

Através de “A Woman Sold”, Augusta Webster mostra que mulheres como Eleanor não aceitavam serem doutrinadas e, muito menos, serem forçadas a viver a vida na completa ignorância e dependência. Segundo Webster, Eleanor é uma jovem bem mais realista e mais sabida, que se vende de forma consciente, tal como corroborado por Judith Willson, em *Out of my Borrowed Books. Poems by Augusta Webster, Mathilde Blind and Amy Levy*: “In ‘A Woman Sold’, Eleanor as corrupt and pitiable as Eulalie, has negotiated a different set of possibilities, buying wealth and independence through a loveless marriage, ‘my mother pressing me’”. (2006: 12). Através das palavras de Eleanor, Webster realça também que no núcleo familiar estava “The Angel”, a mulher no papel central de esposa e mãe, um modelo de decência doméstica, porém sufocada por pressões familiares, vocacionais e sobretudo normas culturais.

Na opinião de Willson:

Webster insists on the home as the source of the contracts that women make with the world, the place that keeps girls in ignorant dependence as much as safety. Her characters, women who would never be acknowledged in respectable households, are revealed as living by common transactions that cut across class and appearance. (2006: 12).

Willson sugere, através de Webster, que as próprias mulheres também podiam assumir o seu papel como ‘seres vendidos’, uma vez que isso lhes podia trazer vantagens bem palpáveis. Escritoras

---

<sup>223</sup> Para Rigg, “Eleanor Vaughan is a potential “angel in the house”, linked to Patmore’s ideal through her name and through her willingness to let others “force me to my good” (1). Há aqui uma disposição de Webster em chamar atenção para a dependência financeira da jovem. Ela sairá, assim, do controle e sujeição do pai para o domínio do marido.

feministas como Augusta Webster consideravam, assim, o comércio do matrimônio uma ‘forma de prostituição’, situação negativa provocada pela incapacidade financeira das mulheres e fortemente impactada pelos valores burgueses da sociedade vitoriana. Aquilo que a própria Augusta Webster pensava acerca do casamento, presente em *A Housewife’s Opinions*, era o seguinte: “Marriage should mean love, and love has its own laws and cannot be transacted according to the principles of demand and supply, nor through the medium of parents or any other accredited agents.” (2000: 385).<sup>224</sup>

O poema tem início com um diálogo muito tenso entre Lionel e Eleanor, momento em que ele, numa fala dramática, confronta Eleanor sobre o noivado inesperado desta com *Sir Joyce*: “Then it is true!” (1). Esta frase de Lionel, o pretendente, mais parece um pedido de explicação pelo que está prestes a acontecer: a perda de sua amada para outro homem, motivada por interesses financeiros. Na tentativa de se justificar e defender perante o tom claramente acusador de Lionel, Eleanor narra o drama e o dilema que supostamente está a viver:

*Eleanor.*

Oh Lionel, you look  
So strangely at me. Think, *I all alone,*  
*So many reasons, all my friends so fain,*  
*My mother pressing me,* Sir Joyce so good,  
So full of promises, he who could choose  
No bride among the highest ladies round  
[...] (1, minha ênfase)

Embora bem suportada na realidade mercantil que a rodeia, Eleanor Vaughan aparenta ser uma candidata em potencial ao papel de ‘anjo do lar’. Isto porque, à primeira vista, ela parece não conseguir oferecer resistência às pressões familiares para se casar com *Sir Joyce*, como exposto nesta sua fala: “They’ll hear no Noes, but force me to my good.” (1).

A primeira reação de incredulidade por parte de Lionel é declarar que aquilo que ouviu (por outros) dizer, é um mero boato ou uma mentira cruel: “No, ‘tis at you I wonder. Eleanor, / When first I heard this lie—I called it so” (1). Para ele tudo parece ser feito às avessas ou contra a vontade de Eleanor, visto acreditar no amor dela, na sua pouca idade e imaturidade: “Because you are so young and new in heart” (1). Mas quando se dá conta, pouco depois, de que ela já teria decidido (ou alguém por ela), de forma ríspida ele a acusa de uma dupla traição: não só a ele mas também a ela própria: “Worst proof have sworn it other, ‘tis so strange, / So recklessly untrue to that pure self/ Of my love

---

<sup>224</sup> Ver “A Selection of Essays from A Housewife’s Opinions” em Christine Sutphin, *Augusta Webster: Portraits and Other Poems*. (2000).

Eleanor —When first I heard that lie on you, [...]” (2). Lionel sente-se humilhado pela situação e, na tentativa de atingir Eleanor, critica a diferença de idade entre ela e *Sir Joyce*, o qual já não deveria casar-se pois “[...] he’s something bored with life, / Meaning by life stale sins and selfishness; / A dried up pithless soul, who, having lacked/ The grace to have a youngness in his youth, / Now lacks the courage to be old.”(3)

Através de Lionel, Webster usa palavras irónicas e duras, que estão também relacionadas com a linguagem das transações comerciais, abertamente usada por Webster, na tentativa de alertar Eleanor para o facto de que não existe amor entre ela e *Sir Joyce*, mas apenas o interesse de um homem rico em ter uma mulher jovem e graciosa ao seu lado:

A man past youth and practised out of tune  
For loving *should not haggle at the price*  
*When he buys girlhood, blushes, sentiment,*  
*Grace, innocence, aye even piety*  
And taste in decking churches, such fawn eyes  
As yours are, Eleanor, [...] (3, minha ênfase)

Ao perceber que nada do que diz parece fazer com que Eleanor mude de atitude ou posição, Lionel profere (através da crítica da própria autora) palavras que são duras, porém são também um pedido para que ela reaja a tempo de evitar se transformar numa mera mercadoria de troca nesse casamento:

Aye, when a modest woman sells herself  
Like an immodest one, she should not find  
A niggard at the cheque book.  
Eleanor,  
Can I not taunt you even to a no?  
*Look up; defend yourself.* (3, minha ênfase)

A incapacidade de o enfrentar e de se defender manifestada por Eleanor é aqui salientada, pois Webster pretende enfatizar a sua suposta falta de autonomia como mulher. Mas nada do que Lionel diz parece alterar o pensamento de Eleanor que dá a entender, nesta fala, ter deixado para trás o amor que nutria por ele:

Ah! Surely yesterday  
Is long ago when all its hopes are dead,  
And Eleanor is dead who lived in it  
And loved you —oh did love you. Do not think

I am all heartless. I did love you more  
Than you will now ever.  
Let me go. (8)

O leitor compreende que, apesar da sua veemente insistência, não há muito a ser feito por Lionel. Segundo aquilo que é avaliado por Rigg, “His anger seems to burn out of his hand grasping hers, searing her until she has to ask him to let go.” (2009: 115). O que este gesto consegue obter dela é apenas a declaração lacônica, e o apontar para a aliança no seu dedo, de que já se encontra irremediavelmente comprometida:

*Eleanor.*

[...] It means, you know,  
*My fetter to the hus –to him, Sir Joyce,*  
*Who will soon – I suppose I am his now,*  
*Marked by his ring.* (8, minha ênfase)

Entretanto, três meses se passam após este encontro e Lionel, em outra conversa com Eleanor, tenta mais uma vez persuadi-la a não se casar com *Sir Joyce*. Mas, depois de apelar aos verdadeiros sentimentos dela, ela responde apenas com o discurso feito ou previamente ensaiado que convém a uma jovem na sua situação:

*Lionel.*  
There, take your hand again.  
It *is* his for the moment. It was mine  
By a less unholy bargain. Answer me,  
Do you love your happy lover, Eleanor Vaughan? (8)

*Eleanor.*  
He is kind. A good wife always gives her love  
To a kind husband. (9)

Por via da ironia de Webster, a qual deriva em parte do mesmo estilo que foi usado por Barrett Browning, Lionel mostra ser conhecedor dessa parental dependência financeira de jovens solteiras como Eleanor e do princípio vitoriano de transferir esta responsabilidade da família para o futuro marido - algo que era legitimado pelas leis matrimoniais da época.

Em um de seus Ensaios para o *Examiner*, Webster analisa esta situação da seguinte maneira:

And, if parents, rashly hoping not to be contemned or not to be found out, will occupy themselves in their daughter’s affairs and try to promote their marriage, they expose the

young women to the ridicule and disrespect of all the men of their acquaintance and to the indignation of all the women; no matter how guiltless the daughters may be of share in the arrangements for their being eligibly fallen in love with, their complicity will be taken for granted - they will be "husband-hunters," "man - traps." (Em Sutphin, 2000: 384 - 5).

A autora dá, assim, a entender que não são apenas os pais que ficam mal vistos, mas sobretudo as suas filhas pois ficam conotadas perante a sociedade como 'caçadoras de maridos'. Além disso, as palavras proferidas acima por Eleanor provocam o seguinte julgamento crítico por parte de Lionel:

*Lionel.*

[...] "Kind husbands make good wives,  
And good wives love their husbands" — very sage —  
And prudent mothers preach it to their girls,  
And the pitch of it is "Do not choose by love, (9)

Eele complementa o seu pensamento ainda com mais ironia, sugerindo que não seria certamente com prendas caras que o marido faria dela uma 'boa esposa':

And so you're all agreed,  
You and your family, Sir Joyce will be  
A model husband, (he's so rich), and make,  
By paying bills, and giving jewelry,  
The typed good wife of you. (9)

Através das falas apresentadas nesta análise, percebe-se que Webster quis retratar Lionel e Eleanor com comportamentos diferentes no processo de troca que é associado ao casamento durante o século XIX. Enquanto ela é alguém em busca de *status* social e riqueza, ele está disposto a oferecer-lhe "a simple home where things are smoothed / By love more than by spending, [...]" (12). Esta situação torna-se mais evidente quando Lionel encerra a primeira secção de "A Woman Sold" dizendo: "Sir Joyce can never buy my wife away." (13)

A segunda secção de "A Woman Sold", a qual se reporta a alguns anos mais tarde, apresenta-nos Eleanor (Lady Boycott) a falar para a sua amiga Mary (agora pretendente de Lionel) do seu breve casamento, chegado ao fim por morte prematura do marido, e da vida que agora enfrentará como viúva. Segundo Rigg, apesar das circunstâncias que conhecemos, a situação não deixa de ser profundamente irónica: "Ironically, when Sir Joyce became ill, she found herself taking pleasure in nursing him quietly and lovingly." (2009: 116). Mas ela fala-nos também da sua presente decepção ao saber que, apesar de estar agora novamente disponível, perdeu o amor de Lionel para sempre, o qual

irá casar-se em breve com uma outra mulher. O poema termina, assim, com o discurso profundamente amargurado de Eleanor: “I knew so well the truth/ that I was nothing to him”. (37); neste balanço que ela faz, o seu grande remorso relativamente à sua escolha de vida é exprimido numa declaração conclusiva de que, afinal, ela não foi boa nem para um nem para outro homem.

O próximo poema a ser analisado no âmbito da figura paradigmática da mulher como ‘Anjo do Lar’, enriquecida com uma postura mais autónoma e participativa na poesia de Webster, é “The Happiest Girl in the World”, inserido na coletânea *Portraits* (1870), e que será também avaliado em outras partes deste trabalho.<sup>225</sup> Esta jovem mulher, que está prestes a contrair casamento, apresenta em sua personalidade características contrárias às de Agnes, personagem anteriormente analisada: não se conhece bem a si própria, não sabendo o que quer da vida ou o que pode vir a ter nas suas relações amorosas; ela possui assim uma postura vulnerável perante a família e a sociedade, tal como é exposto nas suas primeiras palavras:

A week ago; and it seems like a life,  
And I have not yet learned to know myself:  
I am so other than I was, so strange,  
Grown younger and grown older all in one;  
And I am not so sad and not so gay;  
*And I think nothing, only hear him think.* (13-18, minha ênfase)

Ao concluir sua fala com o crucial verso “I think nothing, only hear him think”, a falante revela a sua incapacidade de pensar por si própria. Ela parece não vislumbrar meios de projetar sua vida ou de ‘amadurecer’ seus sentimentos por um pretendente, deixando-se levar por uma total dependência em relação às ações e pensamentos dele. Sobre esta questão, Glennis Byron, em *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom* sugere o seguinte:

With the claim ‘And I think nothing, only hear him think’, the girl appears to be producing her new strange *self within the terms of Victorian domestic ideology, with the wife intellectually submissive to the husband*. But she *is* thinking, and while many of her thoughts echo what she learned, others are marked by a resistance she is unwilling or unable to recognise. (2003: 59, ênfase minha e da autora).

Para além da conformação com a ideologia doméstica, o que Byron também avalia é que isto constitui uma crítica de Webster às jovens que se deixavam conduzir por outrem ou se sentiam incapazes de decidirem seus destinos por si sós. Para além disso, ao revelar tanta indecisão e ao agir de forma oposta à personagem Agnes (a qual demonstra claramente o que quer do casamento), esta

---

<sup>225</sup> Para Natalie Houston, no artigo “Order and Interpretation in Augusta Webster’s *Portraits*”, a referida obra, “involves explicit cultural critique, particularly in relation to gender ideology [...]” (2007: 01). Esta coleção, considerada pela crítica literária como a mais importante de Augusta Webster, será mais à frente detalhadamente analisada, nomeadamente, no subcapítulo 4.3, Representação como ‘Retrato’ ou ‘Espelho’ - O Eu e a Outra.

jovem também mostra inexperiência e falta de consciência de suas potencialidades.<sup>226</sup> Houston tem a seguinte opinião sobre esta personagem:

Although her language might seem on the surface to be giddy romantic enthusiasm, the speaker's remark that "I think nothing, only hear him think" signals her threatened loss of self within marriage (24). (2007: 23).

As mulheres que se encaixavam neste perfil dependente não tinham iniciativa, ficando propensas a casamentos arranjados. Normalmente eram educadas nas convenções do amor romântico e endoutrinadas para cumprir com submissão o papel matrimonial, tal como é exposto nestas outras palavras:

the friend whom he will trust,  
And I shall be *the child whom he will teach*,  
And I shall be *the servant he will praise*,  
And I shall be *the mistress he will love*,  
And I shall be his wife. (197-201, minha ênfase)

As palavras aqui apresentadas são uma anáfora persistente de uma falante que pensa em conduzir sua experiência matrimonial como se estivesse a reproduzir uma lição adquirida, em que ela corporiza os papéis inferiores (de criança, criada e amante) que lhe são impostos.

O poema dramático "The happiest Girl in the World", que é um dos primeiros falados na primeira pessoa, apresenta no próprio título uma crítica irônica de Webster a uma felicidade ilusória conferida pelo casamento. Nela está presente o facto de ser sempre o homem a ter direito a fazer escolhas na vida, restando à mulher apenas a obrigação de aceitar o que lhe era imposto pela família ou o que a vida lhe oferecia. Tudo isso acontecia por ela não ter sido preparada para decidir sobre seu futuro ou não ter tido algum tipo de educação sentimental que a ajudasse a fazer melhores escolhas.<sup>227</sup> Webster sugere a diferença em relação ao homem, o qual tinha autonomia sobre seus sentimentos e era endoutrinado para identificar e escolher sua futura mulher, tal como pode ser avaliado nestas palavras:

But he knows when he loved me; for he says  
The first time we had met he told a friend  
"The sweetest dewy daisy of a girl,

---

<sup>226</sup> Observa-se o interesse de Webster em criticar tanto a postura afrontosa de Agnes quando as atitudes demasiadamente passivas desta outra jovem. No fundo, Webster aborda o tema rejeitando ambos os tipos de mulheres criadas para estas situações: as que visam no casamento somente posses materiais e bom nome na praça e as que estão presas às questões da falta de liberdade e de autonomia e que são punidas com uma vida sem boas perspectivas. Estes também são temas morais que Augusta Webster ataca em sua poesia e que vão muito além das questões de gênero que enriqueciam a literatura da época.

<sup>227</sup> Falava-se frequentemente de uma deficiente educação sentimental, mas também da suposta (in)capacidade da mulher em lidar com o mundo privado da sexualidade, do desejo e da paixão.

But not the solid stuff to make a wife;" (48-51)

Através das palavras desta jovem, Webster recrimina o facto de a sociedade colocar a mulher perante o facto consumado, não lhe dando outras alternativas de ser alguém, além de mera pertença de outro: "What to be his means, now that I am his," (10). Para Armstrong, a personagem de "The Happiest Girl in the World" é: "[...] a girl about to be married whose carefully constructed bourgeois 'innocence' leaves her unable to determine whether she loves her patriarchal fiancé or not, [...]." (1993: 374). Na visão de Armstrong, esta jovem é portadora de uma presumida inocência e ela nem teve tempo de avaliar se gosta do pretendente que lhe aparece pela frente ou não, como verificado neste outro excerto: "And know if mine is love enough for him, / And make myself believe it all is true". (12-13). Em um curto espaço de tempo, ela parece aceitar a situação sem reagir e nem ao menos contestar o que lhe é imposto. No entanto, sente-se alguma questionação mais encoberta por parte de Webster ou uma resistência mais subtil nas próprias hesitações e silêncios da jovem.

Webster é original na forma como aborda certos temas, como a manipulação do feminino evidenciada em "The Happiest Girl in the World". Porém, ela o faz de forma indireta ou encoberta, visto que a jovem representada no poema não é 'feliz' como o título quer aparentar, muito menos se trata de uma situação onde a personagem faz escolhas pessoais satisfatórias. Pelo contrário, ironicamente, Webster mostra a total ausência de atitude da jovem: "But I more gladly danced with someone else / Who waltzed more smoothly and was merrier" (30-31), e mais adiante mostra, através das falas inseguras dela, o desconhecimento de seus próprios sentimentos: "But how can I tell when my love began?" (40). A pergunta que aqui é feita possui um certo impacto, visto ser proferida por alguém prestes a se casar e faz-nos compreender o dilema de uma jovem que tenta persuadir-se de que ama seu pretendente.

O que Webster faz com esta jovem é colocar 'o dedo na ferida' das ilusões femininas. Tal como um psicólogo em busca de respostas, ela analisa o discurso da falante e faz um diagnóstico, verificando se a pessoa utiliza o outro como uma 'bengala' em sua vida. Webster quer esta reação analítica do que realmente está a acontecer por parte do leitor de seus poemas. Análise que, a princípio, pode ser mais branda, mais indefinida. Porém, à medida que o poema avança, o leitor se apercebe que existe algo que não bate certo e que determinadas reações não se definem, passando a

reconhecer que o caso não é tão simples como parece, que de facto ‘a rapariga mais feliz do mundo’ não o é pois não tem preparação alguma para enfrentar a vida e as decisões que lhe são inerentes.<sup>228</sup>

Passamos agora a uma análise sucinta dos poemas mais tardios “Young May” e “Miles and Miles”, inseridos na obra madura *A Book of Rhyme*, que foi publicada em junho de 1881, época que Webster enfrentava sérios problemas de saúde, os quais terão sem dúvida influenciado uma perspetiva existencial mais séria.<sup>229</sup> Esta coletânea é composta de variadas líricas breves e diversos sonetos que, conforme Rigg argumenta, “[...] reinforce the fact that Webster was thinking throughout her suffrage years about such esoteric and aestheticist issues as the transient nature of human love and its frequent resistance to cultural construction.” (2009: 198).

Em “Young May” e em “Miles and Miles”, Webster apresenta o amor sobretudo como um estado estético, empregando imagens sugestivas. O primeiro poema é uma canção simples, com dois versos que se contrastam e que retratam o estado emocional da jovem May. No primeiro verso, ela encontra-se “sat fainting and chill,” (123), num estado de apatia em que: “neither could live nor die;” (123). Mas May, como que procurando o motivo para esta indiferença, reage: “looked and hated the sky,” (123). Contudo, a resposta não lhe cai do céu: “knew not what was her ill” (123), pois naquele momento ela ainda era ‘the lonely May’. (123). O segundo verso de “Young May” sugere a transformação desta jovem, que “tired of weeping, and slept;” (123), desperta para a vida e deixa de estar só, por causa do amor: “And joy and love had begun/ To teach her why she had wept.” (123). Assim, devido ao que Rigg designa como “the sexual imaginary” (2009: 198), esta jovem mulher, passa a ter um “bright new day” (123), e transforma-se em “the startled May!” (123), aquela que desabrocha em plena primavera.

O poema “Miles and Miles” transmite uma mensagem semelhante a “Young May”, porém através da metáfora de um rio que segue seu curso: “miles and miles of here and there” (124), compelido por forças que não consegue identificar: “Our eager river forced its way,” (124), a procurar um ponto final que “it knew not where”. (124). O rio segue em frente, porém, em alguns momentos, dá a volta em si mesmo. Seu movimento é progressivo, de forma que “By any winding it could make/ Near its secret goal it came.” (124). Segundo Rigg: “In both “Young May” and “Miles and Miles”, the sexual imagery is linked to the love match and the natural elements represent intensely personal

---

<sup>228</sup> Faz-se importante mencionar uma diferença entre as abordagens analíticas existentes nas obras de Augusta Webster e Robert Browning. Enquanto Browning busca ir mais para a vertente do ‘sádico’, do *judgment* psicológico extremamente crítico de suas personagens, Webster avança mais profundamente na questão da *sympathy*, provocando uma compreensão maior do leitor para com a personagem, trazendo assim um certo equilíbrio para a situação revelada. Com Browning não há meio-termo e o choque do leitor diante da situação é súbito.

<sup>229</sup> Segundo Rigg, o estado de saúde de Webster influenciou a escrita dessa coletânea, conforme ela avalia nestas palavras: “It is not difficult to imagine that Webster’s continued ill health affected her perspective on life. In a variety of poetic forms, she explores in *A Book of Rhyme* the philosophical, spiritual, and material consequences of the transience of all living things.” (2009: 197).

human desire.” (2009: 198). A viagem do rio chega ao fim quando “it reached the crystal lake / it knew its aim and found its rest;” (124). O prazer acontece quando “Mid the blue hill of the west/ Our rivers lie in the lake’s breast”. (124). Para Rigg, “Specifically, the poems effectively convey through contrasting poetic forms the sexual implications of married love.” Desta maneira, o poema “Young May” sugere a descoberta da sexualidade para uma jovem e o poema “Miles and Miles” sugere a força sinuosa, intuitiva e persistente do desejo masculino.

O último trabalho de Augusta Webster a ser analisado nesta investigação, no âmbito da imagem da mulher como ‘anjo do lar’ (solteira ou casada), é *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895). Como vimos, o pilar da sociedade vitoriana era a família. Para que a mulher pudesse representar fielmente a figura do ‘anjo do lar’, ela tinha que ser uma boa esposa e gerar filhos (uma tarefa complementava a outra e tornava-se uma só). Toda a formação da mulher tinha como propósito ‘natural’ uma submissão aos seus instintos maternos, que eram alargados a quantos filhos pudesse ter. Mas, sendo Augusta Webster uma mulher que acreditava na capacidade feminina de fazer diferentes escolhas e, em conjunto com o marido Thomas, praticavam a ideia de um casamento baseado no entendimento e suporte mútuos, ela optou transgressivamente por ter uma única filha, a quem deu a total exclusividade do seu amor maternal. Emily Harrington em, ““Appraise Love and Divide”: Measuring Love in Augusta Webster’s *Mother and Daughter*”, propõe a seguinte análise, a qual sugere uma visão literária muito lúcida e prática do conceito e da experiência de maternidade em Webster:

Underlying Augusta Webster’s sonnet sequence *Mother and Daughter* is the startling proposition that *love is a limited resource that can be divided, meted out*. Her sequence transposes the concern for how much love is possible, how long love lasts, and how deep it is from the erotic context of the sonnet sequence onto a parent-child relationship. Webster emphasizes that *a mother’s love cannot escape measurement for she must track the growth of her daughter*, their increasing distance, and the gap between the experiences of mother and daughter that is both pedagogical and nostalgic. (2012: 259, minha ênfase).

Composta de vinte e sete sonetos, escritos na forma italiana e publicados somente após a sua morte<sup>230</sup>, esta obra inacabada ainda não alcançou o mesmo destaque dado pelos críticos às outras obras de Augusta Webster. A pouca atenção atribuída a *Mother and Daughter* é explicada por Marianne Van Remoortel, na obra *Lives of the Sonnet, 1787-1895: Genre, Gender and Criticism*, como sendo devida à convencionalidade do tema no período:

When Webster’s oeuvre was rediscovered in the 1990s, critical interest initially focused on the controversial female speakers of the dramatic monologues in *Portraits* (1870): an

---

<sup>230</sup> Segundo Rigg, “It would seem that in publishing them after her death, Thomas may have made public something Webster wanted kept private.” (2009: 256).

infanticidal mother in 'Medea in Athens', a genteel prostitute in a 'Castaway', a bewitching temptress in 'Circe'. The thematically much more conventional *Mother and Daughter*, by contrast, has been slow to make its way into scholarly publications. (2011: 142).

Por outro lado, a obra *Mother and Daughter* é cada vez mais referida pela maioria dos críticos como um autorretrato da própria maternidade da autora, da forte ligação entre duas mulheres (mãe e filha) e, sobretudo, uma homenagem amorosa à sua única descendente, Margaret, como afirma Rigg:

The sonnets are grouped to develop ideas specifically related to both Webster's experience of motherhood within the context of her *pervasive sense of mortality and finitude* and her increasingly more aestheticist perspective on *the relationship between life and artistic representations of life*. As Holmes suggests: "Both mother and daughter are both subjects and objects, and their relationship is reciprocal." (2009: 259, minha ênfase).

O que Rigg parece sugerir é que Webster, existencialmente ciente que a vida humana, ao contrário da Arte, tem um fim, propositadamente quis eternizar através da sua sequência de sonetos a maneira como ela vivenciou a sua maternidade, a troca diária e recíproca de sentimentos e experiências que teve com a sua filha.

Melissa Valiska Gregory em, "Augusta Webster Writing Motherhood in the Dramatic Monologue and the Sonnet Sequence", faz uma análise comparativa sobre a relação mãe-filhos que existe nas obras "Medea in Athens" e *Mother and Daughter* e afirma:

As *Mother and Daughter* suggests, for Webster, to write maternal experience is to seek closeness: *she wants a language and a literary form that will allow her to express her oneness with her child*. The dramatic monologue, however, only contains enough room for the self-assertions of the single speaker. [...]. It cannot capture the dual experience that Webster seeks to represent in *Mother and Daughter*, a reciprocal bond shared by both mother and child. *The sonnet cycle*, which allows her to use the daughter as a muse, *would seem to have more potential for representing their shared voices*. (2011: 36-37, minha ênfase).

Para Melissa Gregory, o que Webster faz em *Mother and Daughter* é utilizar a forma mais apropriada e recíproca do soneto para expressar a progressiva ligação e reciprocidade de sentimentos que tem com a filha, que se transformou na sua musa; algo que Medeia, em sua fala dramática sobre seus filhos, parece ser incapaz de imitar ou alcançar, pois o seu discurso é sobretudo individualizado.

A sequência de sonetos *Mother and Daughter* evidencia a intenção de Webster em tornar mais completa a faceta do doméstico para além da relação marido e mulher e, sobretudo, mostrar que a poesia não pode excluir outros tipos de afetos; neste caso, os sentimentos que estão implícitos numa relação íntima entre mãe e filha. Desta maneira, Webster transforma a tradição e a convenção do soneto, de algo idílico, utilizado por casais apaixonados, em algo mais prático e diário, que pode ser

real, palpável e vivido dentro de uma relação familiar.<sup>231</sup> Lee Behlman, em “Loving “Stranger-Wise”: Augusta Webster’s *Mother and Daughter* and Nineteenth-Century Poetry on Motherhood”, refere que Webster introduz certas novidades em *Mother and Daughter* que se destacam dos sonetos que foram produzidos por outras autoras que lhe são anteriores:

In *Mother and Daughter*, Webster’s depiction of both of these elements - mother and child - stands in notable contrast to a common set of poetic tropes, settings, and situations first established by prominent women poets such as Joanna Bailie, Anna Letitia Barbauld, Charlotte Smith, and Felicia Hemans. Many of their poems about mother-love occur in a domestic setting, and in describing the child they establish a common age restriction that Webster seems pointedly to resist: [...]. (2010: 05).

Para Lee Behlman, a representação feita por Webster da sua maternidade é diferente porque não há uma limitação de idade ou de espaço, como existe nas obras destas autoras ao retratarem crianças. Para além disso, a sequência de sonetos produzida por Webster, acompanha tanto a infância quanto a fase adulta de Margaret e mostra progressivamente as etapas de desenvolvimento e amadurecimento da criança.

Como já foi mencionado em outras partes deste trabalho, o nascimento de Margaret ocorre em novembro de 1864, em um momento de intensa atividade profissional para Webster, a qual preparava o lançamento das obras *Lesley’s Guardians* e *Lilian Gray* (poema onde a personagem principal se chama, também, Margaret). A chegada de uma filha parece ter contribuído de forma significativa para tornar Webster numa escritora mais empenhada na luta pelos direitos civis e educacionais das mulheres e pela igualdade de género. Seus poemas, peças, correspondência, ensaios no *A Housewife’s Opinions* e revistas/recenções no *Athenaeum* e *Examiner*, bem como sua postura política no *London School Board* e *Suffrage Society* representam, ao longo de sua vida, as provas concretas do seu esforço de mudança na maneira como a sociedade vitoriana idealizava e, sobretudo, tratava a mulher.

A experiência da maternidade pareceu, assim, alertar a Augusta Webster que, daquele momento em diante, com uma filha para criar e educar, se fazia necessário não somente prepará-la para enfrentar a vida fora da esfera do doméstico, mas também utilizar a sua escrita e imagem públicas para provocar mudanças sociais que beneficiariam não somente Margaret, mais também todas as outras mulheres inglesas. Segundo Rigg, “Margaret Webster appears implicitly and explicitly in Webster’s writing, and was clearly, in Webster’s mind, her greatest creative achievement.” (2009: 21).

---

<sup>231</sup> Para Melissa Gregory, “Webster’s discomfort with the very tradition she is engaging in/ with manifests ... most suggestively in those sonnets that address one of the three related aspects of maternal experience: rejuvenation (or the adult sense of invigoration that can sometimes accompany parenting a young child); discipline (the administration of parental authority); and memory (remembering one’s childhood or youth)”. (2011: 39).

O facto de Webster ter tido uma filha mulher, tendo sido ela uma escritora atuante com as causas feministas, deu-lhe maior motivação para que a sua produção literária valorizasse os momentos plenos de indagações, angústias, idealizações e evoluções na vida de algumas mulheres, que são ora manipuladas, e marginalizadas, ora transgressivas.

Em *Mother and Daughter*, Webster celebra a sua própria experiência como mãe no seu relacionamento com a sua filha, sendo assim um relato diário dirigido não só a esta, mas a outras mães, como é sugerido por Melissa Gregory,

Mother and Daughter is alternately addressed both to other mothers and to Webster's daughter, herself the subject and object of the cycle. As other scholars have observed, the sequence tracks different moments within the daughter's development, moving from her youth and budding adolescence to her official entry into womanhood. (2011: 38).

Do primeiro ao último soneto, ela expõe publicamente seu amor, suas preocupações maternas e como ela vê uma criança no convívio com seus pais, além de mostrar ainda como aconselhá-la e prepará-la para a vida adulta.<sup>232</sup> Segundo Rigg,

The sonnets begin and end with a joyous celebration of motherhood, the sequence moving in an increasingly specific and autobiographical direction. To a certain extent, the process of the entire sequence suggests that there could not possibly be an end to this state of bliss other than death. (2009: 259).

A obra *Mother and Daughter* é ela própria uma sequência de situações do dia a dia e do contexto íntimo entre mãe e filha (o pai é referido algumas vezes), registadas por Webster somente a partir de 1881.<sup>233</sup> São sonetos notadamente permeados por cenários que contemplam o crescimento e o envelhecimento e, como tal, momentos de ganhos e de perdas. Mostram duas vidas interligadas por laços sanguíneos que se renovam a cada dia, preenchidas e respaldadas pelo amor maternal da autora. Para Guimarães, "[...]the poet seemed thus to want to 'salvage', to immortalise this great and unique form of love – the one between mother and daughter." (2017: 14).

*Mother and Daughter* é uma obra que possui uma linguagem especial, a qual cresce em simultâneo ao relacionamento da falante com sua filha e apresenta uma comunicação corpórea que precede a própria fala – como significado puramente abstrato da linguagem simbólica. Para Nicole

---

<sup>232</sup>Para Patricia Murphy, em "Augusta Webster's Poetic Challenge: Unsettling the Problematic Link between Women and Nature", "*Mother and Daughter* presents a complex tracing of an intense maternal bond, touching upon a range of emotions as the speaking mother ponders the daughter's path from childhood to adulthood. This exploration of mother-love reveals not only the depths of feeling to the child, but also the lessons imparted, the discipline accorded, and the concerns attendant upon the daughter's maturation." (2017: 20).

<sup>233</sup>O primeiro soneto é datado de novembro de 1881, em Roma. Outros que também possuem datas são: sonetos XIII (Caserta, abril de 1882), e XXIV (Ramsgate, 1886). Nos demais, não há registos de datas. É também em 1881 que Christina Rossetti publica *Monna Innominata*, cujo prefácio possui um tributo à obra *Sonnets from the Portuguese*, de Elizabeth Barrett Browning. Ambas as autoras usam uma voz feminina para um género literário tradicionalmente masculino que retrata o amor romântico. Em *Mother and Daughter*, Augusta Webster quebra, por sua vez, esta tradição e escreve na voz de uma mãe sobre sua relação com a filha.

Fluhr, em “‘Telling what’s o’er’: Remaking the Sonnet Cycle in Augusta Webster’s *Mother and Daughter*”, “The speaker grounds her poetic claims in both personal experience and dispassionate observation; her double-voiced verse is both intimate and analytical.” (2011: 55). É o que podemos constatar nos cinco primeiros sonetos de *Mother and Daughter*. Eles apresentam a singular experiência do amor maternal, a contemplação da mãe para com a pequenina filha e o seu crescimento iminente. No soneto introdutório, Webster utiliza formas da natureza como metáfora destes sentimentos:

Young laughters, and my music! Aye till now  
The voice can reach no bleanding minors near;  
Tis the bird’s trill because the spring is here  
And spring means trilling on a blossomy bough;  
‘Tis the spring joy that has no why or how,  
But sees the sun and hopes not nor can fear —  
Spring is so sweet and spring seems all the year.  
Dear voice, the first-come birds but trill as thou. (l.1-8)

Nestas quadras iniciais, Webster parece descrever uma certa melancolia sentida com a passagem do tempo. Ela também explora as vantagens e as desvantagens de converter a relação delas em poesia e retrata a sua apropriação da voz da filha no poema.<sup>234</sup> Na quadra seguinte, a voz da filha e o gorjeio dos pássaros parecem atenuar a sensação de temor de um futuro que, para ambas, é desconhecido:

Oh music of my heart, be thus for long:  
Too soon the spring bird learns the later song;  
Too soon a sadder sweetness slays content  
Too soon! There comes new light on onwar day,  
There comes new perfume o’er a rosier way:  
Comes not again the young spring joy that went. (l.9-14)  
ROME, *November* 1881.

Este soneto contempla em suas oitavas a representação do tempo presente – o da primeira infância da filha – que, mais à frente, já será algo que ficou para trás. Os tercetos representam, assim, para a mãe o tempo futuro e suas expectativas. Para Melissa Gregory, “This poem works not only as a lament for the daughter’s soon-to-be-lost youth, but also for the performance of poetic tradition—the poet-muse relationship—that hastens it along.” (2011: 40).

---

<sup>234</sup>Para Melissa Gregory, “The very act of preserving her child’s “young laughters” requires writing them into a narrow poetic form controlled exclusively by the mother. Natural and spontaneous, the daughter, like a bird, sings because it is spring, and spring is a time for singing.” (2011: 41).

Nos quatro sonetos seguintes, Webster volta a sua atenção para as feições da filha e amplia a capacidade destas imagens refletirem as mais íntimas emoções dela, tal como fica exposto nestas estrofes selecionadas do soneto II:

That she is beautiful is not delight,  
As some think mothers joy, by pride of her,  
To witness questing eyes caught prisoner  
And hear her praised the livelong dancing night;  
But the glad impulse that makes painters sigh  
Bids me note her and grow the happier;  
And love that finds me as her worshipper  
Reveals me each best loveliness aright. (II.1-8)

São sonetos que celebram os simbólicos momentos de contemplação e maior demonstração de admiração da mãe em relação à filha. Eles também trazem uma revelação importante da autora-mãe: seu encantamento com a beleza e pureza de Margaret. Para Webster, estas são duas características da filha que deveriam ser eternizadas por artistas através da pintura e da poesia.<sup>235</sup>

Nos sonetos VI e VII são explorados certos desafios da maternidade, nomeadamente o exercício da disciplina materna, onde Webster vivencia ora preocupações ora contrariedades, ocasionadas por mau comportamento ou falta de atenção da filha.<sup>236</sup> Situações que, como Webster reconhece, frequentemente exigem maior atenção dos pais:

Sometimes, as young things, she vexes me,  
Wayward, or too unheeding, or too blind.  
Like aimless birds that, flying on a wind,  
Strike slant against their own familiar tree; (VI.1-4)

Contudo, Webster reafirma a sua sensibilidade como mãe e mostra que até mesmos os aborrecimentos, causados por birras ou mau comportamento, são passageiros e transformam-se novamente em amor quando Margaret se volta para ela, a pedir o seu perdão:

And so, may be, I blame her for her wrong,  
And she will frown and lightly plead her part,  
And then I bid her go. But 'tis not long: (VI.9-11)

---

<sup>235</sup> Segundo Rigg, "The octave situates the mother's response to her daughter's beauty into a specifically aesthetic rather than social context, for the mother says that her daughter's beauty is the kind that inspires painters and that leads to a deep happiness related to the appreciation of other forms of beauty." (2009: 260). Os padrões destes versos enfatizam a hipérbole amorosa através da qual a mãe idealiza essa beleza como prova do estado sagrado, puro e profundamente inocente da alma da criança.

<sup>236</sup> Como referido por Melissa Gregory, "Many of the sonnets in *Mother and Daughter* feature the mother in the act of managing and scolding her young child, alternately playing the roles of prosecutor, judge, and priest who chides, blames, punishes, and absolves." (2011: 41).

Pelos relatos de Webster vê-se que as breves contrariedades existentes nada mais são do que oportunidades para que mãe e filha se reconciliem e passem a ter uma relação cada vez melhor, renovada pelo amor de ambas,<sup>237</sup> como é exposto abaixo:

Then comes she lip to ear and heart to heart.  
And thus forgiven her love seems newly strong,  
And, oh my penitent, how dear thou art! (VI.12-14)

No soneto VII, Webster apresenta um acontecimento interessante e que revela a participação paterna (presença pouco registada na sequência dos sonetos). É o momento em que ela descreve as críticas do marido quanto à excessiva rigidez e disciplina maternas que ela exerceria sobre a filha:

*Her father lessons me I at times am hard,*  
Chiding a moment's fault as too grave ill,  
And let some little blot my vision fill,  
Scanning her with a narrow near regard (VII.1- 4, minhas ênfases)

Ao fim deste soneto, Webster justifica sua rigidez e atento olhar materno, simbolizados pelo uso duplo da palavra *watch* e mostra que a filha é como um tesouro inestimável para ambos.<sup>238</sup> Por esta razão, ela precisa ser protegida pelos seus pais de todo e qualquer mal:

[...] "My jewel growing dim!"  
I watch one bud that on my bosom blows,  
I watch one treasure pearl for me and him. (VII.12-14, minhas ênfases)

As dificuldades enfrentadas por Augusta Webster no exercício da maternidade levaram-na a considerar, nos sonetos VIII a XI, determinados momentos de sofrimento experimentados por mães que, por alguma razão, viram negado o privilégio de desfrutar do amor de um(a) filho(a) por mais tempo.<sup>239</sup> Seja pelo processo natural do crescimento ou por inevitáveis afastamentos, tal como exposto no soneto VIII:

And yet, methinks, sad mothers who for years,  
Watching the child pass forth that was their boast,  
Have counted all the footsteps by new fears  
Till even lost fears seem hopes whereof they're left  
And of all mother's good love sole is left —  
Is their Love, Love, or some remembered ghost? (VIII.9-14)

---

<sup>237</sup> No soneto VIII, Webster mostra que Margaret entende a natureza deste amor e dirige-se à mãe dizendo: "I cannot mind your scolding, for I know/ However bad I were you'd love the same." (VIII.3-4).

<sup>238</sup> A palavra 'watch' também aparece nos sonetos III, V, VI, VIII e XIX, numa clara demonstração que a mãe sempre observa a filha.

<sup>239</sup> Para Melissa Gregory, "Children grow up and leave, and mothers who attempt to recapture the lost past live in an enduring gloom." (2011: 44).

Ou, ainda, pela própria mortalidade infantil, como parece ser sugerido através destes tercetos do soneto IX:

OH, sadder than pale sufferers by a tomb  
That say "My dead is happier, and is more,"  
Are they who dare no "is" but tell what's o'er —  
Thus the frank childhood, those the lovable ways —  
Stirring the ashes of remembered days  
For yet some sparks to warm the livelong gloom. (IX.9-14)

O que Webster nos dá a entender, em ambas as situações, é que estas mães 'são infelizes' visto estarem ligadas por um sentimento materno a filhos que, por alguma razão, já não existem mais em suas vidas. Para as mães, estas perdas são muito similares e, para Patricia Rigg: "These 'poor mothers' are like 'outcasts', the mother says in Sonnet 9, as she realizes that even their memories cannot be salvaged from the ashes and ruin of what their children have become." (2009: 261).

Passamos mais à frente na sequência de sonetos para destacar os de número XIX e XX, onde Webster reflete sobre o inevitável avanço da idade de mãe e filha e suas consequências: "And now I watch that slow advance Time makes: (XIX.4). E, então, decide que irá tentar concentrar-se em vez nos "new glad secrets yet to teach". (XIX-14). Mas no soneto XX, ela lamenta ainda a infância da filha que ficou para trás:

There's one I miss. A little questioning maid  
That held my finger, trotting by my side,  
And smiled out of her pleased eyes open wide,  
Wondering and wiser at each word I said. (XX. 1-4)

A fase infantil de Margaret, assim descrita nas oitavas, fica para trás e transforma-se em momento de amadurecimento nos tercetos, o que parece indicar uma aproximação maior entre mãe e filha, como se fossem duas irmãs: "Dearer she is to-day, dearer and more;/ Closer to me, since sister womanhoods meet;" (XX-9-10). Contudo, mais à frente no soneto, Webster admite que, mesmo com o passar dos anos, as mães nunca esquecem certas lembranças: "I miss the approaching sound of pit-pat feet, / The eager baby voice outside my door." (XX.13-14).

Nos sonetos XXIV a XXVII, Webster torna público outro facto importante da sua maternidade que implica uma liberdade de escolha, ao alcance da mulher: uma preferência por filha(o) única(o),<sup>240</sup> tal como exposto nestas ponderações feitas no soneto XXIV:

Many to love her singly, mothers theirs,  
To give her the dear love of being their need,  
To storm her lap by turns and claim their kiss,  
To kneel around her at their bed-time prayers;  
Many to grow her comrades! Some have this.  
Yet I, I do not envy them indeed. [XXIV.9-14]  
RAMSGATE, 1886<sup>241</sup>

Ou, ainda no soneto XXV, nestas comparações contendo vários elementos naturais por ela feitas - com outras mães de mais de um(a) filho(a):

You give the rays, I the englobe full sun;  
I give the river, you the separate springs:  
My motherhood's all my child's with all it brings —  
None takes the strong entireness from her: none. (XXV.5-8)

Com este contexto em mente, em seu último soneto, Augusta Webster reforça a sua própria imagem de mãe de uma única filha e faz importantes revelações que justificam a sua decisão:

XXVII  
Since my little one lay on my breast  
I never needed such a second good,  
Nor felt a void left in my motherhood  
She filled not always to the utterest.  
The summer linnnet, by glad yearnings pressed,  
Builds room enough to house a callow brood:  
I prayed not for another child —nor could;  
My solitary bird had my heart's nest. (XXVII.1-8)

A ideia que Webster parece transmitir nestes versos é que quando se é mãe de somente um(a) filho(a), pode-se dedicar mais amor e atenção ao mesmo e oferecer-lhe também melhores condições de vida.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Para Rigg, "The last four sonnets suggest the biographical importance of the entire sequence as the mother aestheticizes the maternal in the specific context of single mother/single daughter love, her joy in her only child acting as the unifying thread of the whole sequence." (2009: 263).

<sup>241</sup> Este é o último soneto datado da sequência e Margaret estava, na altura, com aproximadamente 22 anos de idade.

<sup>242</sup> Para Kathleen Hickok, em *Representations of Women: Nineteenth-Century British Women's Poetry*, "Webster implies that a small family might be a matter of individual right and preferences, rather than a manifestation of God's will." (1984: 77). Sendo assim, Webster faz o oposto do que era usual para os casais ingleses que, por volta dos anos sessenta/setenta, tinham mais filhos por entenderem que esta era a vontade de Deus e que a tinham que

Outro ponto reforçado por Webster no soneto XXVII refere-se ao direito de as mães solteiras poderem criar os seus filhos elas mesmas, tal como exposto nestas suas palavras: “Oh! Child and mother, darling! Mother and Child! / And who but we? We, darling, paired alone?” (XX.9-10). Ela também assinala que deveria haver respeito pelo direito dessa criança a ter o elo com sua mãe fortalecido —aquela que lhe permitiu crescer e viver no amor — sobretudo numa sociedade que estigmatizava os filhos enjeitados ou provenientes de núcleos familiares não convencionais.<sup>243</sup>

O que Augusta Webster faz de diferente e de melhor em *Mother and Daughter* é reescrever o papel da mãe e da maternidade na própria história da literatura vitoriana, através da forma sequencial e interativa dos sonetos, comprovando que há outras maneiras possíveis de vivenciá-la e celebrá-la. Na opinião de Rigg: “Webster’s choice of the sonnet form to articulate her experience of motherhood enables her to transform her inner life into a rhetorical process supported by the conventions of amatory poetry.” (2009: 264). Ao estetizar a maternidade, Augusta Webster parece ter ido buscar dentro de si toda a inspiração que surge através do amor materno, as próprias características transformativas do amor maternal — que, para ela, é sobretudo moldado pela consciência aguda da sua transição / transitoriedade. Através da reflexão crítica sobre a sua própria experiência, Webster apresenta a sua versão muito particular do feminino quando no papel de mãe, uma versão muito diferente da de ‘anjo do lar’. São ações, perceções e sentimentos maternos que diferem substancialmente dos apresentados pelas outras mães, que aliás ela própria retratou em poemas como “Medea in Athens” e “A Castaway”, analisados em outras partes deste trabalho.

Com o singular subtítulo de *An Uncompleted Sonnet Sequence*, a obra *Mother and Daughter*, acaba por deixar no ar uma dúvida: se, em algum momento, Webster desejou vê-los publicados. Nas variadas análises de sua vasta obra feitas por diversos críticos não há nenhuma indicação pessoal dela que aponte para qualquer ação neste sentido. Até mesmo Patricia Rigg, a sua mais persistente pesquisadora, cujas análises englobam todas as fases e aspectos da obra, afirma: “she is an author without collected papers, with no manuscripts extant, and with relatively few personal letters scattered in various archives.” (2009: 15). A certeza que existe é que esta obra vem sendo apresentada nas antologias poéticas como exemplo de uma bem-sucedida apropriação da sequência de sonetos, no contexto daquela produzida por mulheres na literatura do século XIX. E que, à semelhança de Barrett

---

cumprir. Ao contrário da ideologia do momento, ela se permite respeitar seu próprio desejo de ter uma única filha. Outra autora vitoriana que teve somente um filho foi Elizabeth Barrett Browning.

<sup>243</sup> Poetas como Tennyson e Elizabeth Barrett Browning, respetivamente nas obras *The Princess* e *Aurora Leigh*, respetivamente, também apresentaram personagens femininas (Lady Blanche and Marion Erle) que tiveram a coragem de criar os seus filhos sem a presença e ajuda de um pai.

Browning, Webster teria finalmente alcançado o importante reconhecimento como autora dessa forma literária.

#### 4.2.2 A mulher como ativista ou figura pública – assertividade e independência

Neste contexto particular da mulher como ativista ou figura pública, Augusta Webster explora várias situações diferentes onde a mulher assume, apesar de todas as limitações e ou preconceitos, a sua voz própria e faz a sua asserção por maior autoridade e independência. Analisaremos, em particular, os poemas onde se verifica o poder manifestamente transgressivo e subversivo de algumas destas figuras femininas – históricas, religiosas ou mitológicas – que ousaram desafiar a hierarquia do poder patriarcal e ameaçar a integridade das instituições eclesiásticas. Assim, procuraremos de seguida verificar quais as principais premissas e estratégias críticas de Webster na representação que ela faz destas figuras nos seus poemas “Jeanne D’Arc” (*Dramatic Studies*, 1866), “Pilate” (*A Woman Sold and Other Poems*, 1867), “Medea in Athens”, “Circe” e “A Castaway” (*Portraits*, 1870).

No monólogo dramático intitulado “Jeanne D’Arc”, o primeiro que analisaremos, Augusta Webster recua bastante no tempo (à época medieval), e faz um estudo de caso ambicioso da visionária combatente francesa, em seus últimos e críticos momentos de vida, passados em um cárcere.<sup>244</sup> Nesta obra, cujo tema já tinha sido abordado anteriormente por Felicia Hermans, Webster retrata Jeanne como uma mulher frágil e muito humana, mas de fé inabalável, a qual, depois de muito lutar pelo seu país, acabaria como vítima mortal de uma trama política, como pode ser apreciado nestas palavras iniciais da heroína medieval: “The soul of France is in me, rescue me!” (3).

A narração do poema, feita através do discurso desta falante, desenvolve-se à medida que Webster acentua algumas características invulgares da personalidade e do comportamento de Jeanne, as quais seriam pouco aceitáveis para uma mulher do período vitoriano: em particular, a sua liderança e coragem numa esfera marcadamente pública (e militarizada), a sua intensa capacidade intelectual e reconhecida habilidade para comandar subalternos do sexo masculino, como pode ser avaliado através deste excerto:

Then I shall feel in me threefold strength,  
And go forth eager in the morn, athirst

---

<sup>244</sup> Joana D’Arc (1412-1431) foi uma jovem camponesa, considerada uma heroína na França pelo seu papel durante a fase Lancastriana que culminou com o acontecimento histórico denominado por Guerra dos Cem Anos (com a Inglaterra). Ela alegava ter visões do Arcanjo Miguel e das Santas Margarida e Catarina (ambas mencionadas no poema), que a instruíam a apoiar o rei Carlos VII e a recuperar a França do domínio inglês. É o próprio rei quem manda Joana ao cerco de Orleans, facto que culminaria com a sua coroação em Rheims (mencionada no poema). Joana D’Arc, contudo, foi capturada em Compiègne pelas tropas da Borgonha, que tinham os ingleses como aliados (mencionado no poema). Ela acabou, assim, por ser presa, julgada e condenada à morte por prática de bruxaria pelo Bispo inglês de Beauvais, aos 19 anos. Em 1920, Joana D’Arc seria finalmente canonizada pela Igreja Católica.

For the madness of the battle and the flush  
Of conquest and the pride of leadership,  
Go forth, as I am wont, to victory. (59-63)

No entanto, e segundo Rigg: “Webster defines Jeanne as woman, whose courage is related specifically to the sacrifice she makes in her transformation from the natural condition of girl /woman to the unnatural one of soldier/saint.” (2009: 79). Deste modo, a incursão na esfera masculina e o processo de amadurecimento de Jeanne provocam em si mesma uma sobrecarga de ansiedades, que são retratadas ao longo de todo o poema, fazendo-a questionar todas as etapas de sua existência.

O seu discurso revela os momentos marcantes de um contexto de crise extremo, evoluindo para um clímax dramático, uma vez que Jeanne D’Arc se encontra à espera que seu algoz venha cumprir o que será o seu desafortunado destino. Aqui, Webster explora o poder consciente de uma jovem mulher que enfrenta a iminência da morte, numa perspectiva muito similar à utilizada com Pompilia, a personagem de Robert Browning em *The Ring and the Book*. Conforme referido por Patricia Rigg, no artigo “Augusta Webster, Dramatic Forms, and the Religious Aesthetic of Robert Browning’s *The Ring and the Book*”,

Jeanne and Pompilia begin their performances by developing images of themselves as abandoned, frightened young women, Jeanne left by her troops alone outside the city gates and Pompilia unable to understand the concept of the marriage she has been forced to undergo. They express their fear of death and they convey a sense of unfinished business—for Jeanne this is linked to her undefined female sexuality and for Pompilia this is linked to her soon-to-be-determined life as mother. (2015: 08).

Jeanne, sozinha e enjeitada, sofre com a acusação injusta de heregia e a proximidade da sua própria execução, e Pompilia, já em sofrimento mortal, tem ainda a dor de ter que deixar para trás seu filho.

Como uma figura mítica em busca de transformação e libertação, dela mesma e da França, Jeanne relembra o momento quando, através de revelações divinas, lhe é dada a gloriosa missão de salvar a sua nação:

I woke, as I have often waked at night  
From troubled fancies, and I saw those Holy  
Who lead me, and my heart leaped with the thought  
That I should raise the fortunes of our France (70-73)

Augusta Webster escolhe para Jeanne um discurso atormentado, inserido nos relatos dos sonhos premonitórios desta mulher — ‘diferente’ e visionária — que ousou desafiar os poderes eclesiásticos e governamentais da França, e assim faz uma crítica social e política à submissão e

marginalização femininas, num dos momentos mais marcantes em que a história política e religiosa, francesa e inglesa, se intersejam. Para Guimarães,

In choosing a female speaker who is a recognised historical figure in both Britain and France, someone who is simultaneously a woman and a saint, a victim and a warrior, Webster proposes not only to recover this living legend by retelling her story but also to finally give her a 'voice' of her own, to re-humanise her in her approximation to the contemporary world. (2017: 09).

No contexto histórico mundial, Jeanne D'Arc é considerada um assunto fascinante – um símbolo do ativismo, do empenho máximo do corpo e da alma em prol de uma causa. Porém, Webster opta por apresentá-la através de uma perspectiva mais politicizada, mais questionadora e subversiva; dentro de uma cela sombria, enquanto espera pelo carrasco que a levará para a fogueira, ela exclama:

In prison and condemned! Ah me! The dreams,  
They did not mock me. This then is the truth,  
The prison and the chains – Christ! And the death! (138-139).

Compreendemos que é apenas depois de passados todos seus delírios iniciais que Jeanne finalmente se apercebe do local onde se encontra e da sua situação. À primeira vista, Jeanne parece estar totalmente alheia às circunstâncias que a rodeiam. Sob forte influência de alucinações e pesadelos, ela tem recordações de outro importante momento da sua vida: o êxtase sentido ao ser escolhida para a complexa missão de salvar o seu país, mesmo tendo que deixar para trás a sua idílica vida:

The vision grows. Oh look! they show me all  
*My true career!* – I see it – Yes, my home  
In the far village. Those were dreamy days,  
And pleasant till *the visions made me know*  
*My higher destiny and I grew restless*  
*In the oppressive quiet.* (90-95, minha ênfase)

De maneira nostálgica, ela lamenta ao de leve a renúncia de uma vida normal como a de outras mulheres da sua condição: um casamento e uma vida familiar em vez do poder militar e da vida de guerreira, tal como descrito nas próximas palavras:

Never to cherish thoughts of happy love  
Such as some women know in happy homes,  
Laying their heads upon a husband's breast,  
Or singing, as the merry wheel whirrs round  
Sweet cradle songs to lull their babes to sleep? (148 -152)

Nestes dois excertos, Webster retrata Jeanne, a lendária heroína medieval francesa, refletindo sobre o seu sacrifício pessoal, aquilo a que teve de abdicar, o desejo matrimonial e maternal, para guerrear em nome de Deus.

Jeanne D'Arc, tanto quanto Sister Annunciata, é uma mulher em conflito com as suas crenças acerca da fé e as suas perspetivas femininas. Embora as falantes tenham sido retratadas em diferentes contextos históricos, sociais e económicos, ambas partilham uma vocação para a espiritualidade situada acima dos seus interesses pessoais. Jeanne obedece a Deus; Annunciata, às diretrizes da família que a quer seguidora de Cristo. E, em ambas, se dá uma transformação do desejo feminino em poder político de cariz masculino, como refere Rigg: "Both poems dramatize the danger of subverting natural female desire, danger that is manifested in the transformation of that desire into political power." (2009: 77).

A Jeanne que nos é apresentada por Webster se iguala, no entanto, a qualquer outra mulher com sentimentos e desejos. De maneira intensa e melancólica, ela expressa um súbito arrependimento por ter pegado em armas, usurpando a esfera do masculino, ao invés de ceder à pacata e feliz vida familiar, como é revelado nestas palavras:

Ah! I like other women might have lived  
A home-sweet life in happy lowly peace,  
And France had not been free but I content,  
A simple woman only taking thought  
For the kind drudgery of household cares. (158-162)

Através desta reflexão, a santa francesa lamenta o preço que tem a pagar por ter assumido um papel de dirigente no campo de batalha e decidido servir ao seu país como missionária e mártir. Verifica-se, assim, uma profunda contradição na sua identidade e na sua natureza.

Isto porque Jeanne também recorda os momentos de vitória militar e quando ela é severamente rendida/ferida em batalha, quase perdendo a sua vida: "Open, the foe is on me. Help! Oh now/ I feel I am a woman and 'mong foes! / Oh save me!" (12-14). Finalmente, ela se dá conta de que há algo por detrás de sua condenação; pois o que julgava ser a sua salvação, é na verdade uma injusta condenação: "A trial call they this?" (131), e uma morte cruel na fogueira, o método comum de execução para pessoas consideradas hereges naquela época: "Meseemed my living limbs were to be given/ To scorch and writhe and shrivel in the fire" (46-47). Mais uma vez, Jeanne clama por apoio e salvação espiritual às suas santas e aos céus: Oh! Mary-Mother, blessed among women, / For thy life's sorrow's sake deliver me" (87-88). Rigg tem a seguinte opinião sobre mais esta súplica de Jeanne:

Jeanne evokes the 'mystic influence' of this saintly community of women so that they may act as spiritual guardians, quelling her fear of the shameful death of the heretic. Therefore, a Victorian Jeanne D'Arc emerges during her performance, a woman with a social conscience not always consistent with the legendary figure. (2009: 78).

A heroína sacrificial se iguala à representação supostamente ideal da mulher vitoriana que, sob severas restrições impostas pela sociedade inglesa do século XIX, acaba por ficar limitada em suas ações e na total dependência do poder patriarcal. De acordo com Rigg, "Jeanne was only seventeen when she was burned at the stake. She was a girl soldier at the point of transition to womanhood, and in her monodrama, Webster conveys Jeanne's poignant last thought of what she has missed in her young life." (2009: 78).

É importante referir que, também no século XIX, num momento anterior a Webster, tinha havido uma outra representação poética de Jeanne D'Arc. Desta vez, pelas mãos de Felicia Hemans (1793-1835), que em 1828 escreveu o poema "Joan of Arc, in Rheims", obra em que a jovem heroína é descrita como a personificação da vitória da França sobre a Inglaterra, chega a ser aclamada por todo o povo francês e tem um lugar de destaque na coroação do rei Carlos VII.<sup>245</sup> Mas a jovem nacionalista na versão de Webster — considerada herética e incômoda para muitos — depois de tornar a França vitoriosa frente aos inimigos ingleses e coroar o seu rei, emite a desiludida indagação:

Was it for this that I was chosen out,  
From my first infancy — market out to be  
Strange 'mind my kindred and alone in heart? (145-147)

O posicionamento crítico de Jeanne se faz notar nestas palavras em que questiona a razão de ser todo esse sacrifício e, indiretamente, a falsa justificação de que sua indicação para liderar as tropas francesas foi uma obra de Deus.

O que Augusta Webster faz com Jeanne D'Arc em *Dramatic Studies* é sugerir que o seu julgamento por heresia terá sido politicamente motivado. Ela também representa Jeanne como um símbolo feminino sacrificado através de um discurso de mulher 'diferente' e visionária, mostrando o quanto ela foi uma vítima incompreendida e injustiçada do poder político e religioso europeu. Isobel Armstrong, em sua obra, *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*, refere-se de forma reveladora à importância do papel do poeta nestes contextos:

Poets work openly, directly and powerfully on a huge populace. They can influence the associations of unnumbered minds; they can command the sympathies of unnumbered

---

<sup>245</sup> Diferentemente de Augusta Webster, Felicia Hemans dá uma significativa ênfase ao momento da aparição pública de Jeanne nas celebrações ao rei, proporcionando à mártir francesa um maior e mais glorioso destaque.

hearts; they disseminate principles; they can give those principles power over men's imagination; [...]. (1993: 113).

Armstrong nos faz pensar que a poesia escrita por autoras como Webster aborda não somente as questões de arte, mas também as de moralidade e política, em poemas onde a mulher não possui apenas o perfil pré-determinado de cumpridora das funções de mãe e esposa, mas é retratada como parte atuante e participativa de uma sociedade. Ainda para Armstrong: “[...] and as one moves later into the century there are, if possible, fiercer expressions of protest in the work of poets such as Augusta Webster and Mathilde Blind.” (1993: 319). Com base nestas palavras, constatamos que ambas as autoras criaram vozes femininas com perspectivas feministas, fazendo-nos reconhecer a diversidade de talentos que constitui a escrita vitoriana produzida por mulheres.<sup>246</sup>

O próximo poema de Webster a ser analisado nesta secção é “Pilate”, pertencente à coletânea *A Woman Sold and Other Poems* (1867) e abordando uma figura masculina problemática. Charlotte Brontë também tinha escrito um poema sobre o mesmo tema, publicado em 1846, cujo título é “Pilate’s Wife’s Dream”. Patricia Rigg aponta a seguinte diferença entre a obra de Webster e a de Brontë: “Brontë’s Procla is overwhelmed by her dream and by the implications of Pilate’s judgment of Jesus, not only for Pilate but for humankind. However, in setting the discussion between Claudia Procula (Procla) and Pilate after the crucifixion, Webster emphasizes the fact that Procla’s worst fears have been realized.” (2009: 122). Esta composição faz parte do conjunto de quatro poemas sob o título de “Anno Domini”, sobre temas religiosos, debatidos através das personagens bíblicas Bartolomeu, Judas, Pilatos e Cléopas. Estas figuras bíblicas debatem em suas falas as questões de fé, ceticismo e mostram divergências de opiniões e pontos de vista.<sup>247</sup> Em “Pilate”, interessa-nos analisar as poucas, porém mediadoras e impactantes frases de Procla, mulher de Pilatos. Nos diálogos entre ambos, Procla ousa intervir a favor de Jesus, o que constituía uma atitude impensável para uma esposa, quer ela fosse romana quer vitoriana, pois segundo analisa Rigg, “Like many Victorian men, when Pilate uses Procla’s gender to presuppose her limited capacity for reasoning, he feels on safe ground, for he can dismiss on principle any perspective she might offer on issues of state.” (2009: 112).

---

<sup>246</sup> Sobre Mathilde Blind, Judith Willson, na obra *Out of my Borrowed Books*, faz a seguinte análise: “[...] in her most ambitious poems, *The Heather on Fire* (1886) and *The Ascent of Man* (1889), she fuses that individualism with an aspiration that recalls Aurora Leigh’s ambition, both hubristic and self-effacing, to claim the poet’s traditional role as the singer of the age’s myths, revealing the pattern of individual fates in the long perspectives of history. It is a dual inheritance that makes these awkward, unshapely poems such profoundly feminist narratives.” (2006: 104).

<sup>247</sup> Segundo Rigg, ““Anno Domini 33” enters into the discourse of Browning’s “Easter-Day,” which begins with the statement that might be said to define mid-Victorian religious sensibilities: “How very hard it is to be / a Christian.” (2009: 109). Porém, tendo sido Webster uma escritora prática e focada nas dificuldades e contrariedades da vida, sobretudo das mulheres, ela não somente enfatiza nestes poemas as dificuldades de se ser cristão, como também sugere que, por sermos criaturas dotadas de uma razão, somos passíveis da descrença.

O poema começa com Pilatos a exclamar para Procla, “*Foolishness! foolishness!*” (1), em resposta ao sonho profético que ela lhe conta acerca da divindade cristã, na ocasião do julgamento que levou Jesus à morte. Mas Procla, de forma diferente de algumas esposas retratadas por Webster, que nada dizem ou fazem, é uma mulher intuitiva e demonstra, em “Pilates”, plenas condições de apresentar as suas perspectivas. Não tendo nada em comum com a figura de *Angel in the House*, Procla demonstra ser uma *wise woman*, na verdade.

Procla, mulher visionária e fora do comum, inicia a sua fala mostrando as divergências entre o seu ponto de vista e o do marido: “A woman thinks a judge is to be just, / And a man thinks a judge is to resolve” (15-16, minha ênfase). Mais adiante, Procla mostra a sua determinação em confrontá-lo: “What policy were spoiled if he were just?” (17). Esta frase de Procla funciona como uma tentativa de alertar o marido da necessidade de ele agir com justiça e não com indiferença. Vê-se, aqui, a postura crítica de Webster ao atribuir a esta mulher uma voz argumentativa e também a capacidade de pensar.

248

Pilatos tenta justificar perante Procla a sua decisão de condenar Jesus, ao insinuar que, por ser detentor do poder, tem autoridade para agir como bem lhe convier: “a ruler as I am, / Must look beyond the moment, must allay Justice with prudence”. (19). Rigg faz a seguinte análise sobre esta resposta: “Men and women see the world differently, he implies, and she has no business trying to see his world in terms different from his own.” (2009: 112). Tal como um marido vitoriano, Pilatos faz uso da diferença de gêneros para subestimar e limitar a capacidade argumentativa de Procla acerca das questões do Estado, como pode ser comprovado nestas suas palavras: “You’d blame me then / In sadder fashion, Procla. Aye, I know / You women do it” (54-56). O que Pilatos faz, na realidade, é insinuar que as esposas não devem emitir julgamentos sobre as responsabilidades dos maridos. Este seu discurso amargo e algo recriminatório faz Procla reagir, numa atitude discordante: “Alas! Have I deserved this bitterness? (58-59). Para Rigg: “Pilate is an anachronism, a Victorian husband speaking to justify his complicity in the death of Christ both to his wife Procla and to himself.” (2009: 112). Para Webster, Pilatos não é somente um importante representante do poder público, mas também um exemplo de outra relevante situação exposta na sua escrita poética: a capacidade humana de sentir arrependimento ou mostrar indecisão. Rigg corrobora Webster quando afirma, mais adiante: “[...] now Pilate can only sympathize with the man he did not save.” (2009: 113).

---

<sup>248</sup> Outra personagem que possui um discurso igualmente coerente e politizado é Xantippe, a mulher de Sócrates, do poema homônimo, de Amy Levy, pertencente a coletânea *Xantippe and Other Verse* (1881). Para T.D. Olverson, na obra *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, “In many ways Levy can be seen to share Webster’s poetical techniques and political aims.” (2010: 24). Com esta afirmação de Olverson se tem a confirmação da influência de Webster sobre Levy.

De forma diferente do perfil hesitante de Pilatos, Webster retrata Procla como uma mulher segura e que sabe das coisas, conforme pode ser avaliado por estas palavras dela: “I know it. Yet, if Jesus were divine —” (84).<sup>249</sup> Ao falar assim, Procla também se revela uma mulher intuitiva, além de demonstrar estar atenta ao desenrolar dos acontecimentos, como é demonstrado nestas palavras: “I have heard/ He used to say the sacrifice to him/ Was sorrow for ill-doing.” (92-94). Pilatos, ao ouvir tal frase da mulher, demonstra espanto: “Said he that?” (95). Estas palavras sugerem um temor maior por parte dele, tal como é sugerido por Rigg quando esta se refere à natureza moral dele: “Pilate’s principled nature is clear in his reluctant admission that he shares his wife’s sense that he has sidestepped his obligations to Christ, to his people, and to himself.” (2009: 112).

Procla, mesmo não sendo aparentemente religiosa, tenta mais uma vez conscientizar o seu incrédulo marido da grande injustiça por ele cometida: “Oh husband, if this Jesus were the man / Or god who was to show it!” (183-184). As suas palavras proféticas parecem revelar um profundo lamento, pelo sofrimento que foi causado por Pilatos ao mundo cristão, tal como é confirmado por Rigg: “[...] in setting the discussion between Procla and Pilate after the crucifixion, Webster emphasizes the fact that Procla’s worst fears have been realized.” (2009: 113).

No fim do poema, fica evidente que resta a Pilatos a possibilidade de avaliar as consequências do seu ato. Ele tenta aparentar tranquilidade quanto à sua histórica decisão, porém o que se observa em seu discurso é uma forte inquietação e arrependimento por mandar Jesus para a cruz, como é revelado em suas palavras: “[...] you know I tried to save him and I failed. No more of this” (131-132). Vê-se, nestas palavras autoritárias, uma vontade de Pilatos em querer evitar mais discussões causadas pelos fortes argumentos e pensamentos intuitivos de Procla, os quais acabam por deixar nele um profundo sentimento de culpa. Angela Leighton, em *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*, emite a seguinte opinião sobre o Procurador romano: “Here, it is not Pilate, the hand-washing coward, who speaks, but Pilate, the secular politician, the representative of older, classical values of judicious expediency and wordly wisdom.” (1992: 179).

Em suas últimas palavras direcionadas a Procla, Pilatos age como quem tenta se isentar da culpa ou se livrar do fantasma de Jesus crucificado. Por sentir-se responsável pela morte do Messias, ele impõe a sua autoridade masculina ordenando que ela o deixe trabalhar, limitando-a apenas à sua esfera doméstica:

---

<sup>249</sup> Judith Willson faz a seguinte análise sobre a capacidade intelectual de outra mulher: trata-se da personagem Xantippe, de Amy Levy. Em comparação com Procla, de Augusta Webster: “Levy’s Xantippe, belittled her ‘high thoughts’, her yearning ‘for knowledge, for a tongue / That should proclaim the stately mysteries / Of this fair world, and of the holy Gods’” [...]. (2006: 175). O que Willson parece referir é que Procla tem um desempenho mais assertivo, mais participativo nos diálogos com o marido. Enquanto Xantippe, mais reprimida (talvez por força das circunstâncias), retém mais para si seus pensamentos e não faz muitas intervenções.

And now, dear Procla, leave me, I have work,  
Letters and long reports to write for Rome.  
Go to your tapestries — a fitter use,  
And fairer, for your wits than these sad thoughts. (188-191)

Na avaliação de Leighton, “For Webster, Pilate is not only the upholder of just such ‘public’ responsibilities, but he is also the representative of another value in her poetry: the value of doubt.” (1992: 179). Para Webster, Pilatos está em crise e sente-se culpado. Ela também deixa claro que tanto Procla quanto Pilatos têm a certeza e a consciência de que o gesto de lavar as mãos e virar as costas à Jesus não foi uma decisão, mas sim uma omissão.

Concluindo, aquilo que Augusta Webster faz em “Pilate” é focar-se na poderosa intuição feminina de Procla e no forte sentimento de culpa de Pilatos. A autora também mostra que as suas personagens, assim como ela mesma, são fiéis aos factos, às verdades sociais e económicas da ‘vida real’ e que os seus questionamentos têm fundamento. Marysa Demoor em “Power in Petticoasts: Augusta Webster’s Poetry, Political Pamphlets, and Poetry Reviews”, alega que: “She believes in Truth, in *the* Truth.” (1997: 138, ênfase da autora). Augusta Webster defende que a maioria dos seus falantes e de suas personagens femininas vivem a realidade do dia a dia, com potencialidades e condições de agirem e pensarem como qualquer outra pessoa. Para Leighton: “Webster bypasses the self and looks to the truth in society outside.” (1992: 173).

As próximas vozes femininas apresentadas por Augusta Webster, com algum poder e autonomia, e capazes de agir de forma contestatária e por vezes subversiva, são as que ela resgatou dos seus estudos clássicos e (re)escreveu nos poemas “Medea in Athens” e “Circe”, ambos pertencentes à coletânea *Portraits* (1870).<sup>250</sup> Sobre esta questão, temos o contributo de Paula Guimarães em ‘Retrieving Fin-de-Siècle Women Poets: The Transformative Myths, Fragments and Voices of Webster, Blind and Levy’: “And this knowledge of classic culture would also be reflected in her best poetry, where Webster deliberately resuscitates certain female myths to (psycho)analyse and problematize the universal condition of women.” (2017: 6). Em *Portraits*, cada um dos poemas dramáticos é uma verdadeira representação pictórica de vidas e falas individuais, silenciadas por

---

<sup>250</sup> Como avaliado em outras partes deste trabalho, o poema “Medea in Athens” foi publicado dois anos depois de Augusta Webster traduzir a obra *The Medea of Euripides* (1868). Outra versão de Medeia aparece na obra *A Minor Poet and Other Verse* (1884), de Amy Levy. Para além de Webster e Levy, os poetas vitorianos Matthew Arnold e Lord Tennyson também reescreveram mitos clássicos. Arnold retratou Circe na obra “The Strayed Reveller” (1849), e Tennyson produziu as obras “Ulysses” (1842), e “The Lotos -Eaters.” (1833).

décadas pelo sistema patriarcal e que se encontram em luta com suas próprias escolhas dentro de um contexto social e político mais cerceado.<sup>251</sup>

Embora Medeia e Circe sejam figuras míticas que surgem nos textos clássicos, Augusta Webster faz delas poderosas e representativas vozes femininas da literatura do século XIX. Para além disso, Webster torna-as politicamente importantes para a Inglaterra vitoriana por serem transgressivas, contestadoras e perigosas para a cultura patriarcal, como referido por Olverson: “A tenacious campaigner for women’s rights and educational opportunities, Webster’s Hellenic poetics can be seen as particularly bold interventions in the discourse of Hellenism, as her poems reflect her political concerns.” (2010: 24). Ao atribuir-lhes vozes desafiadoras que refletem suas próprias inquietações políticas, Augusta Webster também tenta em simultâneo humanizar estas mulheres.

Através de Medeia e Circe, Webster apresenta diferentes avaliações e interpretações para o papel representado pela mulher e abre novos territórios para a imaginação feminista.<sup>252</sup> Segundo Christine Sutphin em “The Representation of Women’s Heterosexual Desire in Augusta Webster’s “Circe” and “Medea in Athens””:

Within the conventions of Victorian literature, Webster leaves no doubt that Medea and Circe are sexual women. Moreover, they are women whose *occult powers* are linked to their sexuality in ways that other writers, such as Tennyson in his creation of Vivien, represented as entirely evil and dangerous. [5]. Webster’s Medea and Circe are presented sympathetically without any attempt to erase their desires for sex and knowledge - and, in Medea’s case, revenge. (1998: 374).

Para Sutphin, as versões de Circe e de Medeia, idealizadas por Augusta Webster, combatem o poder masculino e contribuem para o debate político sobre a sexualidade feminina e questões de género, por serem: “[...] the only monologues in *Portraits* that openly express female sexual desire.” (1998: 374).

Tanto Medeia quanto Circe são reconhecidas como mulheres de comportamento muito invulgar. Medeia é lembrada pelo forte sentimento de revanche contra Jason e por praticar o infanticídio dos seus dois filhos homens em busca do resgate de sua autoridade como esposa e mãe traídas.<sup>253</sup> Na obra de Augusta Webster, Medeia diferencia-se do modelo clássico, sobretudo por ser influenciada pela complexidade de seus sentimentos de vingança por Jason. Segundo Rigg, “Webster’s

---

<sup>251</sup> Guimarães tem a seguinte opinião sobre esta obra de Augusta Webster: “The poet’s intention was apparently to make them part of a ‘series’, though some seem to function as a sort of ‘resuscitation’ or reframing of classical or mythological figures.” (*Ibid.*, p.11).

<sup>252</sup> Para Olverson: “Revised and re-envisioned, these female characters could in fact symbolize women’s empowerment, their ability to fight back and to communicate their grievances against patriarchal oppression”. (2010: 21).

<sup>253</sup> O poema “The Runaway Slave at Pilgrim’s Point” (1845), de Elizabeth Barrett Browning é outra obra vitoriana que retrata o infanticídio, porém este extremo acto foi motivado por outro delito. Construído na forma de um monólogo dramático complexo, o poema dá voz a uma escrava negra violada pelo seu dono. Com o propósito de impedir a perpetuação do preconceito, ela toma a grave atitude de matar seu filho recém-nascido. Dada a personalidade contestadora de Barrett Browning, não é surpresa a criação de uma obra que aborde a essa situação transgressiva.

Medea reflects the poet's interest in the aesthetics of the inner life, in this case, the self-examining, psychoanalytic process of the consequence of her refusal to accept Jason's betrayal, [...]" (2009: 123). O que confere a ela, ainda na opinião de Rigg, "a modern thought." (2009:123).

Por seu turno, Circe destaca-se pelo poder mágico que ela tem de transformar homens em animais. Como forma de se insurgir contra uma realidade que não lhe agrada e que quer modificar, ela usa seus poderes para encontrar o homem ideal, como avaliado por Glennis Byron: "In focusing upon Circe's boredom, her longing for something to break 'the sickly-sweet monotony' (32) of her restricted life on the island, for example, Webster can be seen to be obliquely commenting upon middle-class Victorian woman's existence." (2003: 58). Tanto Medeia quanto Circe são figuras femininas fortes e, por terem tido a ousadia de praticar atrocidades contra figuras masculinas, elas constituem uma afronta e uma ameaça à moral e aos costumes da sociedade vitoriana.

Augusta Webster apresenta-nos Medeia anos após ela ter assassinado seus filhos e, entretanto, ter casado com outro homem, *Ægeu*. O poema inicia com a fala dela no momento em que recebe a notícia da morte de Jason, seu primeiro marido e pai dos filhos que ela matou: "DEAD, is he? Yes, our strange guest said dead —" (1). Medeia aparenta reagir de forma calma e diz: "The news seemed neither good nor ill to me." (12). Apesar de ela demonstrar indiferença face à revelação, logo a seguir admite ainda sentir algo por ele: "Can he be dead? It were so strange a world / With him not in it." (32-33). Com esta afirmação, Medeia deixa claro que Jason partiu do mundo material, mas permanece vivo dentro dela. Rigg apresenta uma análise objetiva da Medeia recriada por Webster:

Webster has resuscitated Medea to expand on Euripides in emphasizing her woman's pain caused first by the deaths of her sons and now by the death of the man she still loves; however, she has also resuscitated Medea to recast her strength and passion as the struggle of a nineteenth-century woman against a binding and restrictive love. (2009: 125).

Diferente da Medeia de Euripides, que encerra no palco sua tragédia pessoal de forma triunfal, a Medeia do século dezanove, recriada por Webster, vive internamente o dilema do abandono por Jason e do assassinato dos filhos.<sup>254</sup>

Para Medeia, a notícia da morte de Jason parece não romper a ligação que ela tem com ele e muito menos atenuar o seu desejo por vingança. Natalie Houston em "Order and Interpretation in Augusta Webster's *Portraits*", interpreta da seguinte maneira a reação de Medeia: "Medea remains passionately connected to Jason, whether through hate or love, which she declares to be the same thing". (2007: 08). Para Medeia, a morte de Jason pode, em parte, ter sido boa porque ele morreu

---

<sup>254</sup>Segundo Shanyn Fiske em, 'Augusta Webster and the Social History of Myth': "Webster's Medea draws readers into a conflicted psyche searching for stability". (2011: 481).

primeiro que ela. Por outro lado, ela se revolta por ficar impossibilitada de perpetuar seu sentimento de vingança. São os paradoxais sentimentos de regozijo, impotência ou rancor que Webster destaca nas falas desta personagem que permanece presa ao seu passado. É também a maneira de Augusta Webster abordar as escolhas individuais femininas, bem como as respectivas consequências advindas.

A Medeia retratada por Webster quer vingar-se ainda mais de Jason. Casar-se com outro homem foi uma das formas que ela encontrou para concretizar essa vingança mais intensamente:

Yea, my new marriage hope has been achieved;  
For he *did* count me happy, picture me  
Happy with *Æ*Egeus; he *did* dream of me  
As all to *Æ*Egeus that I was to him,  
And to him nothing; (147- 151, ênfase da autora)

Fazer Jason perder seu amor para outro homem e, sobretudo, matar os seus varões para que ele não mais tivesse descendentes masculinos, parece não terem sido punições suficientes, pensa Medeia. Ela revela querer fazê-lo sofrer mais ao dizer: “[...] I an envied wife, / And he alone and childless. Jason, Jason, / Come back to earth; live, live for my revenge.” (153-155). Não há mais Jason como marido, não há mais os filhos de ambos. Porém, Medeia continua a querer castigá-lo. Jason já havia morrido há muitos anos e ela ainda queria que ele fosse vivo, não para usufruírem juntos da vida, mas para ele sentir na pele a vingança dela.

No fundo, Medeia demonstra sentir ainda uma grande mágoa por Jason a ter seduzido em vão, no passado, quando era uma simples rapariga e aprendiz de feiticeira, como revelado nestas próximas palavras:

Oh smooth adder  
Who with fanged kisses chang'dst my natural blood  
To venom in me, say, didst thou not find  
A grave and simple girl in a still home,  
Learning my spells for pleasant services  
Or to make sick beds easier? [188 - 193]

Ao reconhecer a transformação que o ciúme provocou nela, Medeia sente mais rancor por Jason tê-la traído e prejudicado sua vida, a ponto de induzi-la a vingar-se dele, deliberadamente interrompendo sua linhagem.

A mente transtornada de Medeia revive em várias estrofes do poema os momentos em que ela apoiou Jason, inclusive salvando-o da ira do seu irmão, como exposto nestas palavras: “Whose voice

when I turned, / Desperate to save thee, on my young brother, / My so loved brother". (210-212). Este ato mostra o quanto Medeia estava comprometida pelas causas dele: O uso da frase *Desperate to save thee* demonstra a determinação de Medeia em salvar Jason. Há também no poema passagens narrativas onde Jason demonstra o seu reconhecimento por ela o ter incentivado e contribuído para que se tornasse um governante, como esta:

Medea, with her skills, her presciences,  
man's wisdom, woman's craft, her rage of love  
That gave her to serve me strength next divine,  
Medea would have made me what I would; (81-84, minha ênfase)

Contudo, nenhum desses feitos gloriosos de Medeia, enumerados acima, pode mudar a realidade trágica em que ela se encontra e que foi provocada por todo o mal causado por Jason. Na sua opinião, e também segundo Rigg, "she has done little to him in comparison to what he has done to her." (2009: 126). Medeia, inconscientemente, enfrenta a fonte dos seus temores: aquele que ao agir de form extrema com ela, forçou-a a chegar aos extremos: "Oh, soul of my crimes, / how shall I pardon thee *for what I am?*" (218-219).

Na realidade, Medeia não consegue perdoar o homem que a seduziu, que a traiu com outra mulher e, por fim, a manipulou de forma tão intensa a ponto de ela sacrificar tudo por ele.<sup>255</sup> Mas mesmo depois de todo o mal que Jason lhe causou, ela ainda expressa sua vontade de ter morrido ao lado dele, como exposto neste excerto: "Tush, I should have died too: / we should have gone together, hand in hand, and made dusk Hades glorious each to each." (165-167).

O que Webster demonstra em "Medea in Athens" é que, tanto para Medeia quanto para Jason, nada mais importa. Ele não existe mais e quanto a ela, que não consegue esquecê-lo, muito menos perdoá-lo, só lhe resta tentar conviver com as perdas do passado e suportar a violenta realidade de ser uma mulher desprezada por ter levado um acto de vingança ao seu mais completo rigor, ao invés de usufruir da imagem convencional de esposa realizada e feliz.

No monólogo dramático intitulado "Circe", Augusta Webster reforça ainda mais sua tendência feminista no combate à cultura masculina dominante. Para Marysa Demoor, [...] "she has attempted what would now be labelled as a post-modern, feminist revision of the tale of Ulysses." (1997: 134). Em "Circe", Webster ataca a dignidade masculina no seu cerne ao atribuir a uma mulher poderes mágicos que a tornam capaz de transformar homens em porcos selvagens após os atrair, seduzir e,

---

<sup>255</sup> Para Bing Shao em *Webster's Mystical Women*: "She fights for Jason's cause as a faithful comrade-in-arms: she turns against her father, her brother, and her country, sacrificing almost everything." (2013: 171).

sobretudo, constatar que eles não preenchem suas expectativas. Para Rigg, “Circe is unique among the speakers of *Portraits* because she speaks from a position of power; she has the ability to lure men to her and she has the potential to realize fulfillment of the desire she expresses here.” (2009: 127). É também através de Circe que Augusta Webster aborda a questão da bondade ou da maldade femininas e o comportamento da mulher diante de uma situação real que a estimula a agir de modo certo ou errado na vida.

Augusta Webster retrata Circe como uma mulher descontente que vive sozinha numa ilha, enquanto o barco que transporta Ulisses e sua tripulação de marinheiros se aproxima. Nesta releitura que Webster faz da jovem feiticeira, a ilha funciona como um reduto longe de tudo, que lhe permite questionar sua existência, como é referido nestas palavras: “What fate is mine, who, far apart from pains / and fears and turmoils of the cross-grained world.” (58-59). Segundo Rigg, “Circe might be seen as a symbol of the growing number of Victorian women who were demanding similar rights in more social and political ways.” (2009: 127). Sendo assim, a ilha é um lugar que mantém Circe afastada do mal e do que lhe faz sofrer, como as injustiças contra a mulher que são causadas pelo mundo masculino soberano e liberto.

Na esperança que aconteça alguma novidade na ilha, Circe contempla o mar e pede que lhe traga algo grandioso, como uma tempestade: “There will be storm at last, storm, glorious storm.” (10). Conforme é avaliado por Leighton, “Circe dreams of a liberating storm of feeling to break her life’s trance, her ‘honey-pap’ existence.” (1992: 195). Para Circe, a tempestade é um fenômeno natural que poderá transformar tanto o solitário cenário em que vive quanto sua insatisfação pessoal. Isto faz com que ela deseje algo renovador, que transforme por completo sua existência, como revelado neste excerto:

Give me *some change* [...]  
*Something outside me stirring*, let the storm  
Break up the sluggish beauty, let it fall  
Beaten below the feet of passionate winds,  
And the to-morrow waken jubilant  
In *a new birth*, let me see subtle joy  
Of anguish and of hopes, of *change and growth*. (48, 52-57, minha ênfase)

Na expectativa de satisfazer seus mais íntimos anseios e à beira de uma possível depressão motivada pela frustração de não ter alguém a altura de seus desejos, Circe clama e espera pela

companhia rude dos marinheiros do barco de Ulisses. Muito embora saiba que o preço a pagar é a destruição do seu refúgio, como se nota neste excerto:

Oh welcome, welcome, though it rend my bowers,  
Scattering my blossomed roses like the dust,  
Splitting the shrieking branches, tossing down  
My riotous vines with their young half-tinged grapes (11-14)

Apesar das imagens que insistentemente sugerem uma forma de violação do íntimo feminino, Circe tem a noção de querer o melhor para si. Ela sabe reconhecer o que é de qualidade e quer usufruir o que melhor a vida pode lhe oferecer. Desta maneira, está perpetuamente a exigir mais, tal como desejar que o barco que se aproxima lhe traga mudanças significativas: “What matter? Let it come and bring me change, / Breaking the sickly sweet monotony.” (31-32). Não se sentindo satisfeita com o que tem, e incomodada com a monotonia que a cerca, ela desabafo: “I am too weary of this long bright calm; / Always the same blue sky, always the sea / The same blue perfect likeness of the sky, / One rose to match the other has waned,” (33-36). Ainda insatisfeita, Circe enfatiza querer experimentar mais transformações e fortes emoções, enquanto espera pelo barco carregado com marinheiros: “Give me some change. Must life be only sweet,” (48). Através destas palavras, Circe demonstra esperar mais mudanças desafiadoras, num apelo semelhante ao clamor sincero por ‘change’ feito pela heroína Jane Eyre, no romance com o mesmo nome, como compensação pelas longas privações sofridas na escola de Lowood.<sup>256</sup>

Circe, uma mulher dotada de senso crítico, busca por transformações concretas e visíveis que a resgatem da atual vida solitária e amarga, para uma existência feliz como uma pessoa real. Porém, ela sente-se incapaz de realizá-las, como é reconhecido neste seu desabafo frustrado: “Oh me, I am a woman, not a god;” (65). Ao reconhecer suas limitações e obstáculos, nomeadamente a incapacidade de mudar a essência de si própria ou da sua realidade, Circe usa sua força interior e seus poderes para modificar por completo a vida dos homens que chegam à ilha. Segundo Guimarães, “She thus faces the major paradox of being able to ‘transform’ others but unable to operate her own deliverance or ‘rebirth’ as a woman”. (2017: 12).

Circe sabe que há certas coisas na vida que estão fora do seu alcance modificá-las, tal como alterar a natureza masculina. E que nem mesmo seus supostos poderes, ou algo destruidor e transformador como uma tempestade, é capaz de fazê-lo. Para Laurence Lerner, em *Reading Women's*

---

<sup>256</sup> Ver Charlotte Brontë, *Jane Eyre* [1847], *The World's Classics*, Oxford University Press (ed. Margaret Smith), 1988, vol. I, Cap. VI, pp.52-53.

*Poetry*, “Webster was not very interested in goddesses, and her Circe is very human, longing for a lover.” (2009: 100), como é referido neste excerto:

Oh love, oh love, oh love, art not yet come  
Out of the waiting shadows into life?  
Art not yet come after so many years  
That I have longed for thee? Come! I am here. (85-88)

Desta maneira, vê-se a intenção de Webster em fazer de Circe uma mulher com uma natureza surpreendentemente mais feminina – alguém impacientemente à espera do amor verdadeiro.

Mas, após receber os marinheiros como verdadeiros reis, o estado de insatisfação de Circe só aumenta, à medida que vai avaliando quem eles realmente são, como é revelado neste excerto:

Is it all a dream?  
Will there be *only these, these bestial things*  
Who wallow in their styes, or mop and mow  
Among the trees, or munch in pens and byres,  
Or snarl and filch behind their wattled coops;  
*These things who had believed that they were men?* (92-97, minha ênfase)

Há uma ironia websteriana nesta última frase de Circe, ao constatar que os homens que ela transformou em porcos, na realidade nunca foram homens de verdade, no sentido exato da palavra, como ela afirma a seguir: “Then the next day the beast in them will wake,” (159). Segundo Leighton, “they are also still the kinds of men they always were: bestial.” (1992: 196). Webster alude, deste modo, aos receios femininos ancestrais de confrontação com esta natureza masculina mais animal ou bestial, a qual sugere o perigo da violação e a eventual aniquilação da integridade feminina.

No seu teste poderoso e decisivo, Circe oferece aos marinheiros recém-chegados na ilha uma bebida em uma taça encantada. Porém, ela constata não haver quaisquer mudanças neles: “Change? there was no change;/ Only disguise gone from them unawares” (188-189). Circe não consegue nem melhorá-los, para assim usufruir dos benefícios dessa mudança, nem transformá-los em algo que eles não são. Segundo Leighton, “By drinking from it the men become simply themselves.” (1992; 196). Para Leighton, o poema de Webster mostra o poder que Circe tem de mostrar a verdadeira imagem masculina, refletida (qual espelho) na sua taça da verdade. O seu é, assim, um poder cruel e inexorável.

Circe é, apesar de tudo, uma bruxa; porém, neste excerto afirma não fazer o mal, apenas revelar através da sua poção mágica a verdadeira natureza masculina: “Too cruel? Did I choose them

what they are? Or change them from themselves by poisonous charms?" (184-185). Circe sabe manipular poções transformadoras, porém estas não alteram a verdadeira natureza das pessoas nem a realidade última das coisas. Circe reconhece, assim, que as mudanças trazidas pela tempestade ou pela poção em nada alterarão a verdadeira natureza daqueles homens e que ela própria também não é capaz de melhorá-los, para assim poder usufruir dessa metamorfose. Circe lamenta o facto de apenas transformar os homens naquilo que eles são de verdade. O que a Circe de Webster realmente deseja é alguém que preencha suas expectativas femininas, como compensação pela sua longa solidão e desejo frustrado. Ao escolher representar esta feiticeira mítica como alguém profundamente ciente de seus desejos e frustrações mundanos, Augusta Webster aproxima-a deliberadamente das mulheres suas contemporâneas.

Mas é na obra "A Castaway", e através da sua competente falante, que o vigor e a franqueza de Augusta Webster no delineamento da mulher de pendor feminista parecem atingir seu mais elevado teor.<sup>257</sup> Nele, a respeitável escritora e ativista dos direitos das mulheres traz, de maneira memorável para a poesia vitoriana, a prostituta Eulalie. Alguém que não é uma 'pobre mulher qualquer' como tantas outras que, depois de serem seduzidas e abandonadas, são destituídas de qualquer direito a se reerguerem. No seu lugar, Webster apresenta uma mulher altiva e que fala da prostituição sem rodeios ou máscaras.<sup>258</sup>

No poema "A Castaway", Eulalie narra variadas situações (algumas do seu passado, registadas em um antigo diário) e expõe diversos factos que mostram a realidade da vida transgressiva enfrentada pelas profissionais do sexo. Estas mulheres levavam uma vida fadada à discriminação e ao descrédito social. Eram condenadas por pessoas que, de alguma maneira, tiravam algum proveito com aquela situação, como os homens que utilizavam seus serviços ou as esposas destes, por serem sexualmente recatadas. Neste excerto que se segue, Eulalie revela que estas mulheres preferiam fechar os olhos para a existência das prostitutas.

A dapper little madam dimple cheeked  
And dimple brained, who makes him a good wife —  
No doubt she'd never own but just to him,  
And in a whisper, she can even suspect

---

<sup>257</sup> Para Christine Sutphin, em "Human Tigresses, Fractious Angels, and Nursery Saints", "When Webster chose a prostitute persona and went beyond the 'take warning by my fall' narrative, she created a teacher of an unusual kind." (2000: 527). Vale referir que o poema "A Castaway" tem sido avaliado pela crítica literária atual como sendo um forte contributo para trazer Augusta Webster de volta ao cânone da literatura inglesa.

<sup>258</sup> Sobre essa questão temos o contributo de Glennis Byron que afirma: "Giving a voice to a prostitute or fallen woman was quite an unusual strategic intervention in the carefully managed debate over one of the predominant social issues of the age. Novelists who contributed to this debate usually focused on, and spoke out in defense of, the fallen woman. In poetry, however, the focus was frequently upon the more challenging figure of the prostitute." (2003: 65).

That we exist, [...]. (611 – 615)

As expressões irônicas “dimple brained” e “good wife”, apesar de demonstrarem uma certa incapacidade de Eulalie em imaginar-se como uma esposa e mãe convencionais, revelam sua habilidade e firmeza em julgar a hipocrisia das esposas vitorianas. Christine Sutphin faz a seguinte análise sobre isso:

When she tries to imagine herself as a conventional submissive wife and mother, she ends up explicitly critiquing both respectable and disreputable heterosexual relations, and implicitly, showing the ultimate vulnerability of domestic women. (2000: 525).

Como afirma Angela Leighton, em “‘Because men made the laws’: The Fallen Woman and the Woman Poet”, “Augusta Webster gives us the professional. As a result, she can point to the real unmentionable of Victorian prostitution: the male client.” (Leighton citada em Bristow, 1995: 237). Ao criar e dar voz a uma mulher com este perfil, Webster ousou sobretudo expor os homens vitorianos que, conforme temos analisado ao longo deste trabalho, forneciam amplas razões para a prática da prostituição na Inglaterra oitocentista. Leighton tem a seguinte opinião informada sobre quem eram, de facto, estes homens – simplesmente, os maridos das outras mulheres, e não figuras romanescas: “By writing about the professional courtesan, Webster dares to mention the men who in reality provide the rationale of prostitution. These are not the figures of literary romance, dark seducers or passionate rakes. These are, quite simply, other women’s husbands, for whom the illicit is routine.” (1995: 239).

No extenso poema “A Castaway”, Augusta Webster faz a exímia representação monológica de Eulalie, uma cortesã bem-sucedida. A falante é uma bela mulher que, acima de tudo, é boa conhecedora da sua utilidade para a sociedade vitoriana. O seu eloquente monólogo é uma revelação surpreendente e despudorada de como ela é vista por aqueles que procuram seus serviços, e pode ser avaliada nestas suas firmes palavras: “My present lover or my next to come, / Value me at my worth, fill your purse full, / For I am modest; yes, and honour me”. (53- 55). Assim, Webster mostra para a sociedade que a cortesã, requisitada por muitos homens de posses, sabe que dispõe de uma imagem mais ‘valorizada’ do que aquela usualmente atribuída às prostitutas comuns, mas que isso não a torna diferente destas na essência. Neste sentido, Angela Leighton afirma: “In a narrative that is strikingly free of myths and metaphors, *the Castaway judges the ways of the world.*” (Leighton citada em Bristow, 1995: 237, minha ênfase). Leighton considera que Webster fez um uso hábil da situação transgressiva da *fallen woman* para julgar ou criticar o falso moralismo da sociedade vitoriana, que tanto recriminava como também se beneficiava da prostituição feminina.

Por outro lado, para Leighton, a obra “A Castaway” é sobretudo uma crítica severa de Augusta Webster, pela voz da própria Eulalie, aos valores vitorianos mais prezados e defendidos, que incidiam sobre o matrimónio, a educação e o trabalho. Isto numa época em que a prostituição, ao mesmo tempo que era considerada um dos maiores problemas sociais de Londres, era também um meio de vida para muitas mulheres, de baixo ou alto estrato – como é revelado nestas outras palavras de Eulalie:

And, for me,  
I say let no one be above her trade;  
I own my kindredship with any drab  
Who sells herself as I [...] (66 – 69)

Através da forma comparativa do verso usado por Eulalie “Who sells herself as I”, vemos que Augusta Webster apresenta a prostituição de forma aberta e que suas causas são, sobretudo, sociais, assim como seus efeitos: privações, educação precária, desequilíbrio entre o número de mulheres para homens e escassez de trabalho remunerado.<sup>259</sup>

Ao dramatizar a mulher numa situação de prostituta da classe alta – ainda assim uma *fallen woman* – a escritora que ao longo de sua vida lutou pelo sufrágio feminino, bem como pela educação das mulheres, atinge no poema “A Castaway” o extremo de sua provocação e ironia ao fazer severas contestações sociais, como mais esta a seguir, quando Eulalie afirma que, entre irmãos e irmãs, a educação era privilégio somente dos rapazes:

Did he think  
How once I was his sister, prizing him  
As sisters do, content to learn for him  
The lesson girls with brothers all must learn,  
To do without? (484 – 487)

Nestas palavras, Eulalie reforça o facto de que a mulher vitoriana sempre foi, ao longo de sua infância e juventude, impedida de prosseguir estudos e preparada apenas para cuidar da família, e sobretudo casar.<sup>260</sup> Nos versos, ‘The lesson girls with brothers all must learn, / To do without’, ela alude ao seu próprio exemplo, reforçando a existencia de uma sociedade que favorecia sempre a educação masculina. Neste outro excerto ela usa a ironia para especificar o que era exigido para as mulheres no escasso mercado de trabalho:

---

<sup>259</sup> Segundo refere Leighton, “A Castaway presents the fact of prostitution bare of any myth or magic. Its causes are unremittingly social, and so are its effects – penury, poor education, an imbalance of the numbers of women against those of men, and a shortage of work for both sexes.” (1995: 238).

<sup>260</sup> Isobel Armstrong em “‘A Music of thine own’: Women’s Poetry”, afirma que: “[...] in Victorian terminology to be ‘happy’ was to be married. And when the euphemistic terms are reversed, to be ‘unhappy’ is to be a spinster.” (1993: 337).

[...] and then their trades  
Need skill, apprenticeship. And who so bold  
As hire me for their humble drudgery?  
Not even for scullery slut; not even, I think,  
For governess although they'd get me cheap (268 – 272)

Nesta fala irônica, respaldada pela frase ‘need skill, apprenticeship’, Eulalie questiona as poucas opções laborais existentes para a maioria das mulheres. O que sobrava para aquelas que não tinham formação, ou não conseguiam garantir um futuro melhor e com mais segurança financeira proporcionado por um marido, era suportar longas e exaustivas horas de trabalho, sobretudo nas fábricas, com baixíssima remuneração, ou levar adiante o obscuro ofício da prostituição, a fim de sobreviverem.<sup>261</sup>

Patricia Rigg faz a seguinte observação à propósito: “In “A Castaway”, Eulalie rejects the life “the happiest girl” embraces, choosing instead the oldest form of female social transgression and the profession that, by 1870 in London, flourished.” (2009: 132). O que vemos neste poema é que, ao colocar numa mesma coletânea poética duas personagens femininas com vidas tão diferentes – de um lado, a jovem feliz e pueril e de outro, a prostituta com discurso politizado e que ‘dá a volta por cima’ – Augusta Webster traz para o centro da discussão as circunstâncias sociais e culturais que delineavam a moral dos vitorianos, como é revelado neste outro excerto:

Although she hide her skeleton in rags  
And I set fashions and wear coweb lace:  
The difference lies but in my choicer ware,  
That I sell beauty and she ugliness;  
Our traffic's one — I'm no sweet slaver-tongue (72 – 76)

Ao declarar ‘That I sell beauty [...]’, a cortesã afirma ter alcançado o mundo comercial, um lugar dominado por homens. Logo no início do poema, ela revela como conseguiu chegar neste predominante reduto masculino: “Then, for ambition, (was there ever life / That could forego that?) To improve my mind /And know French better and sing harder songs;” (15–17). Nestes versos reveladores, Eulalie assume ser uma mulher ambiciosa e conhecedora das potenciais vantagens financeiras proporcionadas por sua profissão, tendo em conta seus atributos.

---

<sup>261</sup> Segundo avalia Janeth Howarth, em “Gender, domesticity, and sexual politics”: “Modern studies make it clear that the typical mid-Victorian prostitute was not, in fact, the maidservant seduced and ruined by her master but the young working-class woman eking out a living in hard times, commonly with the expectation of marriage later in life.” (2000: 185).

No poema “A Castaway”, Augusta Webster mostra ainda que a respeitável sociedade vitoriana também tirava proveito próprio da prostituição, como pode ser constatado nestas palavras sarcásticas de Eulalie: “Oh, they could keep their husbands if they cared, / But ‘tis an easier life to let them go, / And whimper at it for morality.” (110 – 112). No melhor entendimento da cortesã, ela também não é a única pessoa a viver na hipocrisia, como indiretamente revela neste outro excerto: “Fie, poor fantastic fool, / Why do I play the hypocrite alone, / Who am no hypocrite with others by?” (59 – 61).

Na pele de uma *fallen woman* assumida, o discurso arrebatador e politizado de Eulalie parece incomodar a consciência dos vitorianos pela forma como ela dá a entender que reconhece e aceita a própria vida que leva, como é claramente exposto a seguir: “Oh I’ll endorse / The shamefullest revilings mouthed at me, / Cry “True! Oh perfect picture! Yes, that’s I!” (138 – 140).<sup>262</sup> Isto embora, mais adiante no seu discurso, a cortesã de luxo revele que inicialmente tinha acalentado outras expectativas mais respeitáveis: “A dull home but a peaceful, where I felt / My pupils would be dear young sisters soon, / And felt their mother take me to her heart,” (351 – 353). Numa eventual tentativa de justificar a sua rejeição destas opções mais convencionais, Eulalie expõe a realidade profundamente limitadora das mesmas, para a maioria das jovens vitorianas, as quais eram iludidas com falsas perspectivas: “No wishes and no cares, almost no hopes, / Only the young girls’s hazed and golden dreams / That veil the Future from her.” (21 – 23). E, no seu íntimo, ela depara-se com uma interrogação crucial: “Did I so live content in such a life, / seeing no larger scope, nor asking it,” (9 - 10). Rejeitando a vida fútil e sem sentido das suas congêneres, Eulalie assume as consequências de ser quem realmente é ao praticar a mais antiga das formas de transgressão social feminina. A prática de algo altamente censurado era seu modo de se insurgir contra a sociedade e chamar sua atenção às injustiças de um universo machista.

Sendo intrinsecamente diferente de muitas destas mulheres vitorianas, Eulalie, a prostituta de discurso politizado que é imaginada por Webster, é bem mais consciente do que iludida. Ela revela ter pensado em outras saídas ou ocupações, mas que de forma deliberada não fez uso delas. É, deste modo, importante salientar que Eulalie acabou por fazer sua própria escolha, tornando-se uma ‘mulher marginal’ diferente, como ela mesma revela nestas palavras: “Let me make much of it: is it not this, / This beauty, my own curse at once and tool / To snare men’s soul, [...]” (39-41). Vê-se que sua marginalização não se deu por motivo civil ou por ter descumprido alguma norma, como fez Medeia ao

---

<sup>262</sup> Para Christine Sutphin, “Prostitutes in Victorian literature rarely have a voice in any significant sense, and that is one reason why *A Castaway*, published in the collection *Portraits* in 1870, is so remarkable.” (2000: 514).

matar seus filhos. Estas palavras ditas por Eulalie mostram uma certa situação de poder e sua fala revela uma pessoa que foi criada pela própria sociedade que ela tanto critica.

Ao longo do poema, Eulalie apresenta uma postura questionadora sobre a imagem idealizada da mulher na sociedade, e suas ocupações fúteis, como pode ser notado a seguir:

Who wants his wife to know weeds' Latin names?  
Who ever chose a girl for saying dates?  
Or asked if she had learned to trace a map?  
Well, well, the silly rules the silly world  
Makes about women! (374-378)

Através destas palavras, vê-se que ela também demonstra uma atitude defensiva, como forma de se proteger daqueles que na realidade poderiam tê-la apoiado. Mais adiante, de forma sarcástica, Eulalie critica aqueles que regem os padrões, detêm o poder e controlam as leis na sociedade vitoriana: “Well, well, I know the wise ones talk and talk: / “Here’s cause, here’s cure:” “No, here it is, and here:” / And find society to blame, or law,” (289 – 291). Para Marysa Demoor, os alvos mais concretos da sua análise crítica são os homens, incluindo aqueles que lhe são mais próximos: “Her anger, resentment, and blame are directed against the Other; men in general, her lover and her brother more specifically.” (1997: 135). Por outro lado, quanto mais Eulalie reage aos duplos padrões morais vitorianos, mais ela parece viver conforme sua consciência, numa existência fundamentada pelo orgulho e definida pela integridade que ela julga ter, como exposto nesta sua outra fala: “I have looked coolly on my what and why, / *And I accept myself.*” (132 – 137, minha ênfase). Por esta razão, para críticos como Patricia Rigg, “She is an intelligent, ambitious wordly woman trapped in a society that will not allow her to exploit these characteristics”. (2009: 134).

Através das personagens femininas carismáticas que foram apresentadas neste subcapítulo, constatamos que Augusta Webster deu protagonismo a diversificados tipos de mulheres – históricas, míticas ou transgressivas – que tinham em comum a procura por espaço e voz próprios numa sociedade dominada pelo homem. Na grande maioria das obras que foram analisadas, buscamos demonstrar como Webster insiste quer na formação educacional quer na participação político-social femininas como o principal referencial para a emancipação das mulheres. Os versos destes poemas narram detalhadamente o descontentamento com a vida que levavam e as inquietações destas complexas mulheres, e demonstram uma incessante busca por mais autonomia e direitos.

### 4.2.3 A mulher como figura marginal/marginalizada

Nesta parte do trabalho, faremos uma análise textual da obra poética de Augusta Webster onde a mulher é retratada, direta ou indiretamente, como uma figura marginal ou como alguém que se vê literalmente colocada à margem da sociedade por alguma razão específica. Nestes casos, a mulher perde a sua reputação ou a sua própria identidade por força das circunstâncias em que vive, sendo propositadamente marginalizada ou excluída pelo sistema, como é o caso extremo da ‘fallen woman’, mas não só.

O quadro particular de exclusão e sofrimento, que colocava suas respectivas vítimas à margem ou na periferia social e, nos casos mais extremos – como os das ‘fallen women’, mulheres discriminadas ou totalmente excluídas da convivência social, era frequentemente configurado como consequência de algum ato falho. Tais situações de marginalização podiam variar entre a degradação física, a ruptura de alguma regra moral, a quebra de decoro social ou um ‘pecado’ moralmente irreversível, como a prostituição ou o adultério. Esta última situação já tinha sido exposta em autores como Tennyson e Browning, nomeadamente nas obras *Idylls of the King* (1859) e “A Forgiveness” (1876), respetivamente.<sup>263</sup> Vale ressaltar, contudo, que a obra poética de Augusta Webster, ao contrário da destes, não retrata casos específicos de mulheres adúlteras ou elas próprias vítimas do adultério. Porém, aborda o caso mais emblemático de uma ‘fallen woman’: Eulalie, a prostituta de luxo, personagem do poema “A Castaway”.

Dentro desta perspetiva da ausência de um reconhecimento social, iremos abordar em um primeiro momento, através de excertos selecionados, a restrição e a discriminação imposta a estas mulheres, quando diretamente causadas pela falta do preceito vitoriano de beleza física. Tais situações são, inicialmente, expostas no poema “By the Looking-Glass” (*Dramatic Studies*, 1866), limitando gravemente as oportunidades da jovem personagem contrair matrimónio. Logo depois, esta marginalização aparece na obra “Faded” (adicionada à última edição de *Portraits*, lançada em 1893), na forma de fracasso moral e isolamento social impostos a uma madura mulher, desta vez ocasionados pela falta do casamento e progressiva perda da juventude. Tanto em “By the Looking-Glass” quanto em “Faded”, Webster apresenta mulheres que, ‘ameaçadas’ pela ausência da beleza ou da juventude, sentem-se inferiores perante os padrões estéticos da época e vêem como ‘fracassadas’ as suas pretensões de contraírem matrimónio ou de serem bem-sucedidas em suas vidas.

---

<sup>263</sup> Em *Idylls of the King*, Tennyson aborda, entre outras coisas, a relação adúltera entre a rainha Guenevere e Lancelote e, em “A Forgiveness”, Browning apresenta um adultério que é seguido por vingança.

Em um segundo momento, iremos analisar, por meio de determinados excertos, dois dos casos mais extremos de marginalização feminina retratados nos poemas “Medea in Athens” e “A Castaway”, ambos publicados em *Portraits* (1870). Em “Medea in Athens”, a personagem Medeia perde seu estatuto vitoriano de mulher e esposa respeitáveis ao assassinar seus próprios filhos e ao não mostrar arrependimento.<sup>264</sup> Em “A Castaway”, a prostituta de luxo Eulalie mostra detalhadamente de que forma ocorre sua estigmatização e posterior exclusão da sociedade. Em todas estas quatro obras, Augusta Webster descreve com riqueza de detalhes os sentimentos de marginalização vividos pelas personagens, alternados entre momentos de humilhação, subvalorização, indiferença, repressão ou desprezo.

Através dos poemas relacionados acima, pretendemos avaliar alguns dos problemas psicológicos que estavam por detrás dessas vozes femininas dramáticas, principalmente quando a sociedade não as amparava, submetendo a maioria delas a algum tipo de julgamento ou condenação. Para além disso, tentaremos mostrar de que maneira as mulheres retratadas por Webster, mesmo as que se tornaram mais amarguradas, reagem à vida marginal e marginalizada que lhes é imposta e por vezes tentam restaurar sua dignidade, maculada por um conjunto de circunstâncias adversas. E que, mesmo vivenciando momentos atormentadores, elas vão à procura de uma posição de autonomia e certa autoridade, tornando-se figuras mais atuantes e mais lúcidas.

No poema “By the Looking-Glass” (1866), Augusta Webster apresenta-nos uma humilde jovem no seu regresso a casa após um baile, local onde ela teve sua simplicidade exposta e avaliada. Por não possuir o padrão de beleza feminina que tanto é valorizado pela sua sociedade, ela sente-se diminuída e até ridicularizada pelos que lá estavam. Sentindo-se, deste modo, inferiorizada em relação a outras mulheres, ela expressa através de um monólogo toda a sua dor e indignação. Patricia Rigg tem a seguinte opinião sobre este momento de dolorosa introspeção: “[...] she embarks on a cathartic “staging” of social criticism, reasoning that because she is not pretty, she cannot “purchase the look and the smile” from those who only prize outward beauty.” (2009: 95).

Através do excerto a seguir, vê-se o quanto ela se ressentia com a importância dada pela sociedade à beleza física das mulheres em detrimento da idoneidade do caráter ou dos aspectos positivos da personalidade:

How sick I grow of the glitter and din,

---

<sup>264</sup>Shany Fiske tem a seguinte opinião sobre essa mulher mitológica: “In the mid nineteenth century, her appearance corresponded to the Victorian sensation culture and heightened anxieties about the violent, manipulative, and socially deviant women that some feared could result from the breakdown of traditional, domestic ideals.” (2011: 481).

Of the lips that smile and the voices that prate  
To a ballroom tune for the fashion's sake:  
Light and laughters without, but what within? (2-5)

Nestes versos, percebe-se claramente o sentimento de desconforto perante a superficialidade do evento e a grande diferença de aparências e estados de espírito. Mais adiante, ela reconhece não possuir feições bonitas e o quanto é por isso discriminada por todos: “For I knew that all who looked at me thought / “how ugly she is! One sees it more now / With the other young faces so bright.” (62-64). Patricia Rigg tem a seguinte opinião sobre essa passagem: “[...]the speaker's perception of herself as social outcast becomes evident [...]”. (2009: 95).

Através das palavras incômodas da personagem de “By the Looking- Glass”, vê-se que a beleza física era um parâmetro usado pelo homem vitoriano, em particular, para definir o valor e mérito sociais do feminino. Rigg afirma que: “The speaker's suffering is real and intense, for she has accepted all cultural preferences for beauty, and, in her own eyes, she has no way to satisfy these preferences”. (2009: 96). Desta forma, a mulher que Webster retrata nesta obra tem a noção que, por lhe faltar beleza e atributos físicos adequados, se encontra à priori à margem da sua sociedade.

A tensão dramática surge quando a personagem tenta encontrar um equilíbrio psicológico por não querer acreditar que, para a sociedade vitoriana, uma mulher que tenha beleza física ou que tenha um dote elevado, é mais valorizada do que aquela que não possui algum destes benefícios.<sup>265</sup> Esta situação é acentuada neste relato a seguir, o qual mostra o quão consciente a falante está da sua inferior aparência:

The other night  
I heard one say “Why, she is not so plain.  
See, the mouth is shapely, the nose not ill.”  
If I could but believe his judgement right!  
But I try to dupe my eyesight in vain,  
For I, who have partly a painter's skill,  
I cannot put knowledge by. (26-32)

Na sua perspicaz honestidade, a personagem de “By the Looking-Glass” considera mesmo que o homem que a chamou de ‘not so plain’ fez um julgamento equivocado. Portanto, a sugestiva utilização poética que ela faz dos termos ‘plain’ e ‘vain’ confirmam sua análise. Conseqüentemente, o

---

<sup>265</sup> Esta situação foi exposta por Augusta Webster no poema “Sister Annunciatta - An Anniversary”, analisado em outras partes deste trabalho. Nele, a família da personagem Eva, por ter poucos recursos financeiros, escolhe enviá-la para um Convento e casar somente as outras filhas.

que ela expressa é sua crítica irônica ao sistema patriarcal que, de maneira sutil, mas injusta, utiliza a aparência pessoal de uma mulher como fator determinante na vida dela.<sup>266</sup>

Como tem sido avaliado ao longo deste trabalho, as políticas de gênero do período vitoriano condenavam a mulher de diversas maneiras na esfera do social. Uma dessas situações era quando ela tinha que ter beleza e educação, além de demonstrar simpatia suficiente ao ponto de conquistar os homens que estavam a sua volta. Sendo assim, os casamentos tornavam-se potenciais alianças feitas entre famílias mais afortunadas. Paula Bartley, na obra *The Changing Role of Women 1815-1914*, afirma que: “Young middle-class girls, especially of the upper class were regarded as expensive goods and chattels to be displayed and ‘sold’ to the highest ‘bidder’”. (1996: 9). Para as mulheres de classes inferiores, o casamento, ou um companheiro permanente, também era um sinal de respeitabilidade. Pelo contrário, as mulheres da classe média que fossem destituídas das qualidades exigidas pelos padrões sociais ou ficavam com suas vidas condicionadas ou eram rejeitadas, tornando-se *spinsters* ou solteironas (condição feminina já abordada em outras partes deste trabalho).

O que a personagem de “By the Looking-Glass” dá a entender através deste monólogo é que ela tenta encontrar algum atributo físico que a torne mais atraente aos seus próprios olhos e aos de terceiros. Algo que a faça ser notada e admirada por pretendentes interessados em assumir compromisso de casamento e assim fazê-la ‘escapar’ da situação de marginalização ao dar-lhe um estatuto social condigno.<sup>267</sup> Paula Bartley descreve o destino das mulheres que não se casavam:

Unmarried women were marginalised in Victorian and Edwardian England and often faced an isolated and somewhat lonely existence in the household of a relative where they were expected to help with the management of the household. (1996: 9).

Ao fim do poema, a personagem reconhece que precisa superar a perturbadora situação de sua fraca autoestima. Para o seu próprio bem ela decide, no excerto a seguir, se sobrepôr às exigências sociais que enaltecem uma beleza física que ela não tem e que acabam por menosprezar seus méritos individuais: “Yes, I will sleep, for my wild thoughts stray / Weakly, selfishly — yes let them pass, / Let self and this sadness of self leave me free, / Lost in the Peace of the night.” (213-216). Finalmente, envolvida numa atmosfera de paz e decidida a tirar algum proveito de toda essa situação

---

<sup>266</sup> Para Rigg: “In adopting the language of the marketplace, she astutely situates herself outside of and superior to her social circle and the others who can be bought.” (2009: 95).

<sup>267</sup> O casamento constituía uma das melhores hipóteses de as mulheres alcançarem uma posição respeitável na sociedade vitoriana, mesmo levando em consideração determinados aspectos como: os elevados riscos de morte causados por uma gravidez, a incompatibilidade religiosa ou a perda de posse de seus bens e rendimentos para o marido. Talvez por estas últimas razões, Christina Rossetti tenha desconsiderado alguns pretendentes, preferindo manter-se solteira, porém mantendo a posse e controle dos rendimentos auferidos com sua produção literária. Esta situação tornou-lhe possível contribuir e ajudar nos cuidados e recuperação de mulheres marginalizadas e redimidas, recolhidas em casas de recuperação. Num caso oposto àquelas que optavam por não casar, citamos o de Elizabeth Barrett e Robert Browning, cuja união ocorreu com ela numa idade superior à dele e às escondidas, visto seu pai haver proibido todos os seus filhos de casarem. Mas de modo geral, as mulheres ou se casavam ou permaneciam solteiras, cuidando dos pais ou trabalhando em casas burguesas como amas, governantas ou preceptoras.

de exclusão, esta jovem avalia que o facto de não se encaixar nos exigentes padrões vitorianos de beleza física não é de todo mau, mesmo tendo isso contribuído para reduzir suas oportunidades de ter pretendentes. Afinal, tudo o que aconteceu poderá ser uma oportunidade de manter o controle de sua vida nas suas próprias mãos.

Em “Faded”, Augusta Webster também retrata magistralmente o ostracismo social motivado pela perda da beleza física, porém com uma situação adicional: a perda da juventude e suas consequências sociais e pessoais para o feminino. Segundo Rigg,

In both “By the Looking- Glass” and “Faded”, Webster points to social values that unfairly foster links between womanly success and womanly beauty. In both cases the speakers are limited in their perceptions of themselves, and in both cases these perceptions are formulated through their complicity in maintaining patriarchal social values. (2009: 135).

O que Rigg parece referir é que, em ambas as obras, Augusta Webster critica o condicionamento entre juventude e beleza femininas para haver aceitação e valorização da mulher pela sociedade, limitando de forma excessiva as suas possibilidades, como exposto neste excerto:

Men jeer us clinging, clinging pitiably,  
To that themselves account whole all for us:  
Aye, but what man of them could bear, as we must,  
To live life's worth a stinted dozen years. (46-49)

Augusta Webster mostra em “Faded” o fracasso social da personagem feminina através de reflexões sobre a passagem dos anos, como nestas palavras, quando ela se dá conta que envelheceu: “Well, well, what’s that to fret for? Yet, indeed, ‘Tis pity for a woman to be old.” (37-38). Ao longo do poema, a personagem avalia também que, por ter perdido sua beleza e juventude, não existe mais a oportunidade de ser amada por alguém. Muito menos tem ela algum valor para a sociedade em geral, como revelado nestas palavras:

But we in our utter loss, outlawed from life,  
*Irretrievable bankrupts of our very selves,*  
*We must give ruin welcome, blaze our fact*  
Of nothingness — “good friends, perceive I am old;  
Pray laugh and leave me.” (66-70, minha ênfase)

O discurso da mulher marginalizada de “Faded” parece ser um de profundo sentimento de culpabilidade por ela não ter desfrutado das oportunidades da vida que poderiam ter-lhe trazido felicidade e que agora ficaram no passado, como exposto neste excerto: “Ah face, young face, sweet with unpassionate joy, / Possessful joy of having all to hope — / Rich, measureless, nameless,

formless, all to hope —”.(1-3). A repetição da expressão *all to hope* passa a ideia de que, junto com o frescor da juventude, havia toda uma expectativa de alcançar satisfação e plenitude na vida. Rigg faz a seguinte avaliação: “[...] the faded woman has somehow mismanaged her opportunity for happiness, and in this case, the speaker, once youthfully beautiful, must live with the bitter disappointment for which she feels greatly responsible.” (2009: 135). O que Rigg parece concluir é que para as mulheres que avançaram na idade sem ter casado ou conservado beleza física, restava a aceitação do estigma de ‘mulher à margem da sociedade’ e demais consequências.

Embora a personagem retratada em “Faded” seja uma senhora de aparência física e conduta consideradas adequadas, o que ficou entre sua antiga imagem juvenil e o seu atual aspecto físico são as marcas deixadas pela passagem do tempo. São elas que fazem agora a distinção entre a alegre e sonhadora jovem do passado, para a amargurada mulher que atingiu a maturidade na infeliz condição de solteira, situação abordada no início deste trabalho, ao analisarmos os aspectos relacionados com o feminino no período vitoriano.

Concluimos esta análise textual onde a mulher, retratada na poesia de Augusta Webster, vê-se hostilizada e à margem da sociedade, verificando duas pontuais e extremas situações ocorridas na vida das personagens Medeia e Eulalie, respetivamente: a primeira por ter cometido assassinato e a segunda por viver da prostituição. Estas situações extremas ocorrem nos poemas “Medea in Athens” e “A Castaway”, respetivamente. No poema “Medea”, a personagem homónima comete o grave delito de matar os filhos que teve com o marido, no intuito de vingar-se dele. Em “A Castaway”, a personagem Eulalie, apesar de ter beleza e riqueza, não tem o respeito da sociedade.

No poema “Medea in Athens”, Augusta Webster faz um retrato de uma mãe que assassina seus filhos — um perfil maternal que foge totalmente do idealizado pela cultura vitoriana e que vai além do criado por Eurípedes por ser, segundo Rigg, “[...] also a portrait of a Victorian woman indulging in a few precious moments of recognition of the darker elements of the female”. (2009: 124). Ao vitimar propositadamente seus filhos, Medeia comprova ser a negação da maternidade.

A Medeia retratada por Augusta Webster desvirtuou a sua natureza feminina ao assassinar seus filhos (no ponto de vista humano e da religião cristã). Desta maneira, para os vitorianos é chocante associar Medeia a uma mulher casada. Mais grave ainda é vincular Medeia a uma mãe, cujo maior contributo para a sociedade é a perpetuação da espécie humana. Como refere Christine Sutphin:

In Webster’s poem, then, she may be read as a warning to men who take an instrumentalist view of wives and children. Medea is a threatening figure for Victorian society because she suggests that the only way to intervene is to destroy — and to destroy that which is nearest

and dearest. Perhaps the greatest underlying fear of patriarchies is that mothers will refuse to mother. The goddess can appear only in her mild manifestations: the Angel in the House, the preserver, not Medea the destroyer. (1998: 387, minha ênfase).

A Medeia que Webster magistralmente eternalizou em *Portraits* tem uma irreal imagem da esposa e mãe vitorianas.<sup>268</sup> Praticamente o oposto do que a própria autora foi em vida. Para além disso, Medeia carrega para sempre a infidelidade e traição de Jason, nutrindo em si mesma um forte sentimento de vingança. Para T.D. Olverson:

This strategy allows Webster to introduce a range of issues pertinent to Medea's social and psychological status. Webster's Medea is, therefore, no crude caricature of an ancient archetype. In "Medea in Athens", Webster creates a sophisticated portrait of a betrayed wife, driven to extraordinary deeds. (2010: 37).

No contexto do período, Patricia Rigg tem a seguinte opinião sobre a transformação sofrida por Medeia – de uma mulher que deveria ser uma mãe, para uma assassina: “Unfortunately, the price of this radical transformation of womanhood is doubly severe: she has been forced by a man into the position of having to kill her children, and, in a Victorian context, this is her tragedy, for Medea sees herself in terms of the domestic, the healer, the ideal woman, the wife.” (2009: 125 - 126). O que Rigg parece afirmar é que a transgressão é dupla, pois a notória figura maternal vê-se ainda completamente como uma ‘esposa’ e uma, a muitos títulos, exemplar (tendo beneficiado e engrandecido o seu marido). Além do mais, não há somente uma única Medeia, aquela que mata seus próprios filhos. Mas uma combinação de várias Medeias, construídas através dos contextos históricos e sociais, as quais reagem conforme cada um deles se apresenta.<sup>269</sup>

Entre as diversificadas imagens de Medeia existentes no poema, a que aparenta ter um maior impacto para Jason é a da mulher poderosa e temível que o atingiu na sua paternidade e linhagem masculina, como exposto nesta estrofe:

[...] and he sighs 'Ah me!  
She might have spared the children, left me them –  
*No sons, no sons to stand about me now*  
and proper me, and tend me bye and bye  
In faltering age, and *keep my name on earth*  
when I shall be departed out of sight.” (96-101, minha ênfase)

---

<sup>268</sup> É importante referir que, em outras representações de Medeia, nomeadamente a feita por Amy Levy, os atos transgressivos e criminosos praticados por ela contra Jason e seus filhos são evidenciados como libertadores. Diferentemente de Webster, onde o desejo de Medeia por vingança tem um peso significativo no poema. Para além disso, Levy aborda o crime no momento do acontecimento. E mais relevante ainda é o facto de Webster ter sido mãe e Levy não foi.

<sup>269</sup> Sobre as variadas identidades de Medeia, temos o contributo de Bing Shao: “When life and relationships are simple, she leads a naturalistic life, gathering herbs to heal the sick; when under the drive of great passion, she can be of great help to the man she loves; and when deeply hurt, she takes ruthless revenge.” (2013: 160).

Para Jason, Medeia não se mostra arrependida pelo crime cometido e sim regozijada por ter 'varrido da terra' a importante descendência por ele deixada. A frase "no sons, no sons to stand about me now", dita por ele, expressa a dor sentida ao confirmar que Medeia eliminou todos os que tinham alguma ligação com ele, deixando-o sem filhos para perpetuar seu nome. O cruel objetivo de Medeia é novamente exposto nesta outra estrofe do poema:

But now, now,  
Thou hast died shamed and *childless, none to keep*  
*Thy name and memory fresh upon the earth,*  
none to make boast of thee 'My father did it.' (252-255, minha ênfase)

Ambos os versos reforçam a ideia do intenso desejo de vingança que Medeia nutre pelo antigo marido, desejo esse representado tanto pela morte dos filhos quanto pela dele próprio.

Para a sociedade vitoriana, ao assassinar seus dois filhos, Medeia como que elimina seu único contributo como mulher - o de mãe.<sup>270</sup> Um crime que, apesar de tudo, ela acredita não ser somente dela, mas também de Jason, pai dos filhos mortos, como podemos observar neste excerto: "Man, man, / Wilt thou accuse my guilt? Whose is my guilt? / Mine or thine, Jason?" (217-218). Sobre esta questão, Rigg pensa que Webster tem a seguinte opinião sobre o modo de pensar da sua falante: "In a sense, Jason rather than she killed the boys, she implies each time she looks upon her murderous hand." (2009: 126). Esta análise indica um provável sentimento de remorso por parte de Medeia que é manifestado ao fim do poema, enriquecendo-o ainda mais:

What if I moan in tossing fever-thirsts,  
Crying for them whom I shall have no more,  
Here nor among the dead, who never more,  
Here nor among the dead, will smile to me  
With young lips prattling "Mother, mother dear"? (260-264)

Nos versos finais deste texto, que é considerado pela crítica literária um dos seus mais emblemáticos poemas que retratam o tema da maternidade, Webster deixa à personagem Medeia a certeza atroz do completo desaparecimento dos seus filhos, mas não do da sua história pessoal como mãe. Mesmo se, em termos históricos, o estigma da mãe assassina de seus filhos representa ele mesmo um castigo, algo passível da mais extrema marginalização.

---

<sup>270</sup> Cornelia D. J. Pearsal em "The dramatic monologue", avalia: "[...] dramatic monologues, such as Webster's "Medea in Athens" (1870) and Levy's "Medea" (1884), probe the dynamics of maternal destructiveness. [...] These poems present as speakers mothers whose profoundest act is laying waste to their children, a devastation figured as a form of radical protest." (2000: 80).

Passamos agora para a obra “A Castaway”, último poema que analisaremos sobre o tema específico da mulher como figura marginal/marginalizada na sociedade vitoriana. Neste poema, Augusta Webster aborda de forma detalhada, mas incisiva, a sua mais emblemática figura feminina: Eulalie, a prostituta que, apesar de ser bonita e rica, não é aceita e muito menos respeitada pela sociedade. Neste contexto, destacamos a opinião de Natalie Houston em “Order and Interpretation in Augusta Webster’s *Portraits*”: “In this poem, the voice of the fallen woman becomes an avenue for Webster’s cultural critique of the Victorian sexual double standard and the limited educational and economic opportunities for women”. (2007: 46). Houston chama a atenção para a crítica cultural feita por Webster no poema: através da sua falante, ela ataca a dupla moral sexual e as limitações educacionais e económicas das mulheres no período.

A escolha do título para o seu poema maior reflete também a importância da simbologia religiosa, associada a valores morais, no período em questão. A palavra *castaway* aparece na carta do apóstolo Paulo aos Coríntios. No artigo, “Webster’s Castaway Courtesan. Living on the (Cultural) Margin”, E. Warwick Slinn dá a seguinte explicação sobre este termo: “[...] being a castaway is to be spiritually abandoned, where the loss of God’s grace means being deliberately rejected, punished for not keeping the body in subjection or for lack of faith.” (2003: 159). Segundo a moral vigente na Inglaterra vitoriana, o termo *castaway* era literalmente associado a uma forte rejeição de uma pessoa pela sociedade ou ao esquecimento espiritual por Deus. Indivíduos considerados indesejáveis, sobretudo mulheres transgressivas, eram fisicamente abandonadas e colocadas à margem da sociedade. Muitas geralmente caíam em desgraça por descumprirem normas religiosas, por terem uma conduta inapropriada, serem pobres ou não possuírem uma educação formal. As que viviam da prostituição, desrespeitando o tabu espiritual da indulgência sexual, eram rotuladas de *outcasts*. Para E. Warwick Slinn: “Their failure of the flesh was a moral failure, and their punishment should be spiritual rejection. They should be cast out, cast away.” (2003: 159). De facto, em “A Castaway”, Augusta Webster faz uma ligação irónica entre o título do poema e a essência do monólogo, ao demonstrar que um ‘castaway’ e uma mulher que se prostitui são pessoas liminarmente rejeitadas por todos, como é francamente exposto a seguir:

[...] I am that thing  
Called half a dozen dainty names, and none  
Dainty enough to serve the turn and hide  
The one coarse English word that lurks beneath:  
Just that, no worse, no better. (62 – 66, minha ênfase)

Nestas palavras desencantadas de Eulalie nota-se o fardo que ela tem que carregar e, sobretudo, o que ela representa para a sociedade por não ser considerada uma ‘mulher respeitável’.<sup>271</sup> Segundo refere Leighton, o tema podia assumir várias nuances (mais subtis ou mais sensacionais) na literatura do período:

Most of the fallen women in Victorian literature are only variations on the real theme. *Seduced, raped, betrayed or fickle, they tend to be either innocent girls led astray or sensational adulteresses.* Their actions thus remain connected, however negatively, to romance and love. By contrast, Webster writes about the professional. (1992: 197, minha ênfase).

No poema “A Castaway”, a abordagem é mais complexa pois Augusta Webster mostra que existe uma linha bem marcada que, separa Eulalie de uma *happiest girl* do passado, da Eulalie do momento atual em que ela expõe o seu caso e questiona: “Was I this good girl, / This budding colourless young rose of home?” (7– 8). Estas palavras sugeridas pelas primeiras linhas de seu antigo diário servem para reforçar os pressupostos convencionais da ideologia de género do período vitoriano. Em *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom*, Glennis Byron faz o seguinte comentário a este propósito: “She sees nothing to link this woman with her present self” (2003: 69). E, mais adiante, Eulalie conclui de facto que:

So long since:  
And now it seems a jest to talk of me  
As if I could be one with her, of me  
Who am...me. (23–26, minha ênfase).”

Através destes versos paradoxais, que refletem uma acentuada mudança de estatuto social e uma consequente cisão identitária, Eulalie mostra-nos a realidade dessa mudança nela verificada, mediante a intensa análise social e económica que fará da sua vida.

Ao fazer uma releitura de determinados apontamentos em um antigo diário de infância, a prostituta desenvolve uma autoanálise, duvidando mesmo da respetiva autoria daquele registo: “Poor simple diary! / And did I write it?” (6 –7, ênfase da autora). E é através destas análises que Eulalie volta o seu pensamento para a vida convencional e respeitável que outrora teve, enumerando algumas dessas rotinas insignificantes, mas também mortificantes: “Went to the daily service,” “Took Bess soup,” “Went out to tea.” (5-6). Deste modo, ela começa a confrontar o seu ‘eu’ passado de boa

---

<sup>271</sup> Para E. Warwick Slinn: “She receives, for example, unsought tracts and written abuse: “Choice texts and choicer threats, appropriate names, / (Rahabs and Jezebels) some fierce Tartuffe / Hurlled at me through the post”. (lines 149 – 51)”. (2003: 162). O que E. Warwick Slinn parece concluir é que Eulalie enfrenta a condenação de toda uma tradição Judaico-Cristã.

menina com a atual representação de mulher marginalizada, parecendo testar ou experimentar diferentes narrativas explicativas para suas experiências.

Nomeadamente, ao denunciar alguns daqueles que a expurgaram da sociedade, Eulalie reconhece também um grau de responsabilidade sua, o facto de haver um preço a pagar por ela ter recusado a vida de *the happiest girl in the world*, ou do que ela apelida de ‘dianas’ ou ‘glass-case saints’, as quais desprezam mulheres como ela – apesar de mais livres:

How dare they hate us so? What have they done,  
What borne, to prove them other than we are?  
What right have they to scorn us — glass-case saints,  
Dianas under lock and key — what right  
More than the well-fed helpless barn-door fowl  
To scorn the larcenous wild-birds? (126–131)

É importante referir que foram vários os escritores ingleses próximos a Augusta Webster que, ou produziram obras cujo tema principal foi o da “fallen woman” e da prostituição, ou então se envolveram-se de alguma forma com a situação, apelidada de ‘the Great Evil’. Entre eles, destacamos os irmãos Rossetti: Dante Gabriel (1828 - 1882), com a obra “Jenny” (1870), e Christina (1830-1894), cujo envolvimento pessoal mereceu o seguinte comentário de Leighton: “For some years in the early 1860s she became a lay helper at the home for fallen women run by the All Saints Sisterhood.” (1992: 123). Para além destes autores, também citamos as escritoras Elizabeth Barrett Browning (1806 - 1861), com a obra *Aurora Leigh* e Elizabeth Gaskell (1810-1865), com os romances *Mary Barton e Ruth*. Ambas não tão próximas a Webster, mas igualmente preocupadas com o tema.<sup>272</sup>

Para Leighton & Reynolds, em *Victorian Women Poets. An Anthology*, “Webster investigates the various social inequalities which force women into prostitution: their lack of education and training for work, their poor knowledge of the world, the vicissitudes of the labour market, the difficulty of re-entering society after a ‘fall’.” (1995: 418). A avaliação de Leighton & Reynolds é corroborada pela seguinte contestação de Eulalie acerca da dificuldade por ela sentida em encontrar vaga numa ocupação remunerada, mesmo assim árdua e ingrata: “A little work to live by, `tis not much — / And I might have found will enough to last: / But where’s the work? (264–266). Com estas palavras, ela ironiza o facto de que muitas mulheres não conseguiam, na verdade, arranjar outras formas de

---

<sup>272</sup> No romance em verso *Aurora Leigh* (1857), Elizabeth Barrett Browning discute, sobretudo, mais independência, educação e qualificação profissional para as mulheres através de uma autónoma e apaixonada mulher-poeta. Em *Mary Barton* (1848), a personagem Esther vê-se colocada definitivamente à margem do sistema quando, por força das circunstâncias, é obrigada a prostituir-se. Em *Ruth* (1853), Elizabeth Gaskell baseia-se no seu empenho por reabilitação das “fallen women” para apresentar a personagem homónima solteira que dá à luz um filho ilegítimo.

trabalho que não fosse a venda do próprio corpo.<sup>273</sup> Mas, para Eulalie, mesmo as profissões mais respeitáveis, como as de professora ou percetora, não eram verdadeiras opções:

Abridged and scheduled, speaks five languages  
Knows botany and conchology and globes,  
Draws, paints, plays, sings, embroiders, teaches all  
On a patent method never known to fail: (366- 369)

Neste outro comentário irônico, Eulalie aponta certas habilidades e competências fúteis que as mulheres deveriam ter se quisessem sobreviver numa sociedade que valorizava a ideologia do gênero, como a vitoriana.

E, neste próximo excerto, é a própria Eulalie que dá resposta às suas perguntas sobre a razão das diferenças entre homens e mulheres, no mundo laboral: “For men must be made ready for their work/ And women all have more or less their chance / Of husbands to work for them, keep them safe” (491-493). Estas palavras de Eulalie confirmam que a sobrevivência das mulheres vitorianas dependia quase exclusivamente de um bom casamento. Mais adiante, ela lamenta e critica que a mulher, sem um marido a sustentá-la e conduzir sua vida, ou sem qualificações e educação formal, não tenha hipótese alguma de conseguir um futuro digno:

Tis pitiful when a mere nevertheless girl  
Untutored must put forth upon that sea,  
Not in the woman’s true place, the wife’s place,  
To trust a husband and be born along,  
*But impotent blind pilot to herself.* (509 –513, minha ênfase)

Além do mais, muitas mulheres vitorianas que não contraiassem matrimônio ou não tivessem algum trabalho, eram enviadas para as colônias, como foi já avaliado em outras partes deste trabalho e é aqui corroborado por estas palavras de Eulalie, neste outro excerto: “Just think! With were’t but half of us on hand / To find work for ... or husbands. Would they try/ *To ship us to the colonies for wives?*” (286–288, minha ênfase).

A situação de marginalidade da mulher, no período vitoriano, ocorria na ausência da educação formal e da falta de orientação das jovens que ficavam inseguras e indefesas. Por não terem tido em suas vidas nem uma educação qualificada nem um ambiente familiar propício, elas estavam sempre em situação de perigo, sobretudo as mais humildes e indefesas. Segundo Natalie Houston, “All of the female speakers in *Portraits*, whether experienced or innocent in marriage, have accepted that a

---

<sup>273</sup> Segundo Rigg, “In fact, at this time a woman could more easily than any other period find relative material comfort and independence as a prostitute.” (2009: 132).

woman's duty is to be a wife, and that marriage entails submission to a man's direction." (2007: 57). Algo surpreendentemente para uma falante tão desinibida, Eulalie revela aceitar esta prerrogativa, caso essa oportunidade tivesse surgido: "I could have lived by that rule, how content:" (399). Mas todas estas ponderações da cortesã são uma crítica ao facto da mulher vitoriana ter que ter sua vida sustentada por três pilares: família, matrimónio e maternidade. Sem eles não havia muitos outros caminhos a seguir, a não ser que alguém a tivesse ajudado, como questiona a própria Eulalie nesta outra fala:

Choice! What choice  
Of living well or ill? Could I have that?  
And who would give it me? I think indeed  
If some kind hand, a woman's — I hate men —  
Had stretched itself to help me to firm ground,  
Taken a chance and risked my falling back,  
I could have gone my way not falling back: (255–261, minha ênfase)

Através do poema "A Castaway", e desta passagem em particular, Augusta Webster revela como uma pessoa estigmatizada se pode posicionar eloquentemente diante de uma sociedade que a excluiu.

Christine Sutphin destaca sobretudo a estratégia peculiar utilizada por Webster para retratar estas figuras femininas que viviam à margem da sociedade:

Webster used her own respectability to enable her disreputable personas to speak. Furthermore, she did what no other respectable writer had done to the same degree when *she gave narrative authority, psychological complexity, and a knowledge of social forces to a prostitution persona*. (2000: 504, minha ênfase).<sup>274</sup>

Ela menciona a autoridade narrativa, a complexidade psicológica e o conhecimento das forças sociais que Webster confere à sua carismática falante. Webster concebe a pecadora Eulalie, a mulher que teve seu curso de vida para o mundo respeitável desviado, tornando-se uma bem-sucedida profissional do sexo. Através desta "fallen woman", Augusta Webster explora a problemática situação da prostituição em Inglaterra, a partir de perspetivas moralistas e comerciais que se intercetam e conduzem a narrativa a uma avaliação onde existem perdas e ganhos, como podemos também avaliar através destas palavras:

And whom do I hurt more than they? as much?  
The wives? Poor fools, what do I take from them

---

<sup>274</sup> Christine Sutphin em "Human Tigresses, Fractious Angels, and Nursery Saints: Augusta Webster's "A Castaway" and Victorian Discourses on Prostitution and Women's Sexuality".

Worth crying for or keeping? If they knew  
What their fine husbands look like seen by eyes  
That may perceive there are more men than one! (99 – 103)

Neste lúcido excerto, Eulalie demonstra consciência quanto ao estigma social que ela carrega, ao questionar o duplo padrão moral da sociedade. Ela, uma “fallen woman” criada por Webster e que se revela através de versos sinceros e questionadores, vai além dos males da sociedade que a despreza e oferece sua visão do mundo a partir de seu ‘eu’ interior.

Nas diversas vozes femininas aqui apresentadas, sejam as que questionavam a ideologia de gênero, ansiavam por participação política ou sofriam alguma exclusão social, Augusta Webster, através de sua escrita e discurso políticos, trouxe para a literatura inglesa uma representação inovadora da mulher, fosse ela meramente inconformada ou transgressiva, fazendo uso de temas comuns no roteiro de vida daquelas que buscavam, acima de tudo, o direito de serem consideradas cidadãs.

#### **4.3 Representação como ‘retrato’ ou ‘espelho’ – o *Eu* e a *Outra***

No capítulo anterior, analisámos alguns conceitos teóricos associados ao termo *representação*, nomeadamente a seguinte definição basilar, pela *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “Representation is the process by which language constructs and conveys meaning.” (1993: 1037). Sendo assim, entende-se que uma determinada ‘representação’ acontece ao fazermos uso de uma linguagem e/ou de um símbolo para assimilar, exteriorizar ou comunicar um facto ou uma realidade, permitindo que a mente a possa compreender e, depois, utilizar.

No contexto vitoriano, as mulheres podiam ser representadas de múltiplas formas, consoante as respetivas circunstâncias e seus dilemas pessoais. Como vimos também, o ‘retrato’ e o ‘espelho’ eram símbolos muitas vezes utilizados, nomeadamente no âmbito literário, para *representar* uma determinada ‘identidade’. A representação de uma ‘identidade’ especificamente através das imagens conferidas por objetos especulares, como o retrato ou o espelho, sugere, deste modo, o domínio do *feminino* no mundo das artes em geral e da literatura, em particular. No caso de Augusta Webster, este tipo de representação problematiza precisamente esse domínio essencialista; e fá-lo ao descrever de forma crítica situações extremas de grande significado, em que o ‘eu’ de cada uma das suas falantes se confronta com a realidade exibida pelas imagens especulares mais duras e cruéis destas duas invenções narcisísticas da humanidade. Porque esse era o foco particular de Webster, destacamos as representações de mulheres comuns, quer elas sejam falantes vitimizadas quer transgressivas.

Segundo avalia Glennis Byron: “Such self-objetification is often developed by women poets so that the self-image that is scrutinised becomes a substitute for the more conventional audience and thereby suggests the fractured female subject produced by Victorian gender ideology.” (2003: 63).

Nesta análise do uso do retrato e do espelho como formas de representação do feminino, a desenvolver neste subcapítulo, interessou-nos, destacar determinados poemas de Augusta Webster em que as personagens femininas estivessem em confronto com as suas próprias imagens ou envolvidas em reflexões especulares, sobretudo nas variadas situações de conflito que tinham consigo mesmas ou com a sociedade, motivadas sobretudo pelo controlo masculino. Angela Leighton, numa de suas análises sobre o uso da imagem feminina que é refletida, utilizada por Augusta Webster em alguns dos seus poemas, afirma que: “Webster searches the mirror of ideology and myth to find in it, among the fiends and slimy things of moral fable, the ‘dispersed, contingent, and multiple’ histories of real women.” (1992: 186)<sup>275</sup>. Sendo assim, pretendemos mostrar que as mulheres reais (re)inventadas por Webster nestas obras, ao se exporem e se depararem com elas mesmas, seja através de um retrato ou de um espelho, mostram e refletem acerca de factos verdadeiramente vivenciados ou momentos marcantes de suas vidas. Sempre com uma atitude crítica e uma postura discursiva contestadora, independentemente da vida que levavam, elas desconstroem as ideologias, as fábulas e os mitos geralmente associados ao seu género.

#### **4.3.1 A poeta como retratista – os *portraits* de Webster**

Neste subcapítulo pretendemos focar a nossa atenção na força estética e ficcional da obra de Augusta Webster que pode subverter, através da empatia, uma realidade construída por uma tradição patriarcal. Sendo assim, objetivamos mostrar, através de exemplos concretos da poesia de Webster, o significado que o termo *portraits* tinha para a autora, tendo em conta o estilo marcadamente pictórico presente na sua literatura poética. Para tanto, selecionamos primeiramente dois grupos de poemas, entre os quais: “Medea in Athens” e “Circe”, acompanhados por “The Happiest Girl in the World” e “A Castaway”, da primeira edição de *Portraits* (1870) e, em seguida, “Faded”, inserido na terceira edição, de 1893.<sup>276</sup> Este conjunto de poemas (que inclui pares sugestivos) mistura personagens antigas com figuras contemporâneas, em momentos de ressentimento ou frustração e introduz o interesse de

---

<sup>275</sup> Augusta Webster também fez uso do espelho em poemas com falantes masculinos, conforme referido por Leighton: “The mirror of the external view is also present in the monologue, “Tired” (1870), although here it is embodied in the male speaker who frames and verbally dominates the poem.” (1992: 190).

<sup>276</sup> Escolhemos apresentar os quatro primeiros poemas na forma de pares, com o propósito de estimular o leitor a fazer comparações entre a vida e o destino dessas personagens femininas criadas por Augusta Webster. Medeia e Circe, duas personagens míticas expressivas, agem motivadas por um propósito bastante específico: mostrar que, apesar de serem mulheres, possuem poder para mudar a vida dos homens que as cercam. A primeira retira de um pai e de seus filhos o sagrado direito de viver e a segunda transforma alguns homens em animais, privando-os da capacidade intelectual de refletir e de criar.

Webster por figuras desafortunadas ou discriminadas, independentemente da época em que viveram.<sup>277</sup> Pretendemos abordar a simbologia e o significado dos elementos especulares contidos nestas obras através da análise da personalidade feminina, que se apresenta dividida entre o 'Eu' internalizado e o 'Eu' exteriorizado ou a 'Outra', algo que Webster desejou analisar, aproveitando o seu novo contexto sociocultural e político, conforme veremos a seguir.

Em 1870, ano em que Augusta Webster e seu marido Thomas decidem ir morar em Londres, ela lança (em fevereiro) a obra *Portraits*, que inclui uma coleção de onze poemas dramáticos. Como a sua poesia envolve crítica cultural explícita, particularmente em relação à ideologia de gênero, é importante recorrermos a diferentes perspectivas da crítica literária, quer a atual quer a oitocentista, sobre esta obra, para melhor compreendermos o porquê de Webster ter dado atenção especial ao termo 'retrato', ao ponto de escolher este título para a sua mais importante coletânea poética. Uma dessas opiniões, a de Natalie Houston, mostra sobretudo como estes poemas funcionavam em seus contextos históricos originais:

Her 1870 collection of dramatic monologues entitled *Portraits* foregrounds its own textual situation and the process of interpretation in its organization and material design. Read together as a collection, *these poems suggest that discovering and then following a particular life path is a process of discerning, accepting, or choosing among different possibilities. Webster represents these possibilities as competing discourses, some of which are actual or imagined texts, whereas others are the ideological commonplaces of Victorian culture.* (2007: 01, minha ênfase).

Para Houston, a própria organização desta coleção de poemas sugere o tema proposto, o de retratar diferentes escolhas e opções de vida e os processos que lhes são inerentes. O que parece ficar claro ao lermos os poemas de *Portraits*, é que cada uma das personagens retratadas explora a sua subjetividade através de um processo de análise e interpretação discursivas que a estrutura da sua fala encoraja.

Mas Patricia Rigg, no seu artigo intitulado "Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama", apresenta também a seguinte definição para esta obra: "*Portraits* is a collection of *word pictures – frozen images of men and women* in moments of reflection and introspection interspersed with more passionate responses to the circumstances in and about which they speak." (2000: 87). O que Rigg parece afirmar é que *Portraits*, em sua totalidade, é uma série de 'retratos verbais', imagens de homens e mulheres em momentos de reflexão e introspeção, alternados por respostas mais apaixonadas às circunstâncias em que, e sobre as quais, nos falamos. Lidos em separado, cada poema

---

<sup>277</sup> Natalie Houston em "Order and Interpretation in Augusta Webster's *Portraits*", manifesta a seguinte análise sobre esta estratégia de apresentação: "The order of the 1870 volume also suggests several pairs of companion poems, a strategy much used by Robert Browning in *Dramatic Lyrics* (1842) and *Men and Women* (1855) (Bornstein 273)." (2007: 04).

representa a resposta individual de cada um deles aos desafios de carácter social, político e filosófico daquela época.

Numa outra revisão crítica de *Portraits* feita pelo periódico inglês *Nonconformist*, em maio desse mesmo ano (1870), e reproduzida por Christine Sutphin na obra *Augusta Webster: Portraits and Other Poems* (2000), o revisor inicia a sua análise sobre aquela que é considerada, pela crítica literária inglesa, a obra principal da escritora, com estas duras palavras: “Mrs. Webster has not been happy in her title.” (Citado em Sutphin, 2000: 416), considerando ser, no mínimo, ‘enganador’ o título dado por Webster. E, no decorrer dessa revisão, ele corrobora a sua opinião negativa sobre *Portraits* dizendo: “We scarcely think that Mrs. Webster could give us “portraits”: her faculty of sympathy is too dominant for that; [...]” (Citado em Sutphin, 2000: 416). Mais adiante, ele conclui a sua crítica com esta definição: “These eleven poems are not portraits but dramatic sketches since *Webster’s faculty of sympathy prevents her from achieving the exacting objectivity required by true portraiture.*” (Citado em Sutphin, 2000: 416). Para além da questão pertinente da definição formal deste género de representação poética, o que este crítico parece afirmar é que, devido ao intenso envolvimento emocional de Webster no combate por melhorias sociais para as mulheres, ela poderá não ter tido a objetividade esperada para ‘executar’ retratos femininos verdadeiros.

Mas outras opiniões, bem mais significativas, foram dadas acerca desta edição de *Portraits*. Entre elas, destacamos uma feita pelo revisor chefe do periódico *Westminster Review*, John R. Wise, crítico reconhecedor do talento literário de Augusta Webster, como temos avaliado em outras partes deste trabalho<sup>278</sup>:

Mrs. Webster’s poetry is not for the multitude; you must bring delicacy and refinement with you in order to appreciate its beauties. Mrs. Webster’s has no showy qualities. Her simplicity is likely to repel the multitude, whose taste has been vitiated by false imagery and sham sentiment. And this simplicity is combined with a subtlety of thought, feeling, and observation which demand that attention which only real lovers of poetry are apt to bestow. Her new volume shows marked progress. (Citado em Sutphin, 2000: 415).

Wise reconhece que a poesia de Webster não é destinada ao público em geral, uma vez que possui uma subtilidade de pensamento, sentimento e de observação que exigem uma particular atenção e refinamento por parte do leitor. A ‘simplicidade’ da sua escrita reflete-se sobretudo na forma incisiva e clara como aborda as questões. O que fica constatado, ao lermos os poemas que compõem a coletânea *Portraits*, é a intenção corajosa de Webster, a qual executa, de forma sincera e aberta,

---

<sup>278</sup> É importante referir que John R. Wise inicia sua análise exaltando outro prestigiado trabalho de Augusta Webster: o de tradutora de duas obras clássicas, como constatado nestas palavras: “We may briefly therefore say, for those who are ignorant, that Mrs. Webster is the translator of the Prometheus of Æschylus, and the Medea of Euripedes, and that her versions have won universal praise from all who are capable of forming opinion.” (Citado em Sutphin, 2000: 415).

retratos que revelam ou, por vezes, escondem a verdadeira vida das mulheres do século dezanove em Inglaterra. Portanto, cada um desses poemas vai atrás do 'Eu' feminino autêntico e secreto que luta para se proteger contra o olhar masculino idealizador. Através dos excertos aqui analisados, verificaremos que Webster consegue expressar, de maneira intencional e única, anseios, expectativas e desejos que marcaram tanto o destino como a vida dessas mulheres.

Em "Medea in Athens", Augusta Webster retrata a figura paradigmática da infanticida, mas o faz de um modo diferente daquele que Eurípedes originalmente criou. Enquanto a obra clássica apresenta, no seu final, uma Medeia poderosa e vitoriosa, em fuga das perseguições de Jason, seu antigo marido, para se unir a Aegeus na cidade de Atenas, no poema de Webster ela é uma mulher mais humanizada e real: embora descrita como uma esposa obcecada e rancorosa que continua presa à memória de Jason por um desejo de vingança, ela é eloquente nos seus argumentos. Webster inicia o seu poema com Medeia casada com Aegeus e a viver em segurança em Atenas, ao acabar de saber do falecimento de Jason — morte que ela tinha profetizado e agora pode finalmente celebrar.

Christine Sutphin, no artigo "The Representation of Women's Heterosexual Desire in Augusta Webster's 'Circe' and 'Medea in Athens'", tem a seguinte opinião sobre o comportamento de Medeia: "As scriptwriter, director, stage manager, and actor of her own play, *she presents him to us as she would have him be: defeated and regretful* that he ever left her for the insipid Glauké. He is hers now: *she controls not only our vision of him but his vision of her*". (1998: 386, minha ênfase). O que Sutphin parece afirmar é que Jason passou a ser uma imaginação e uma obsessão de Medeia e que isto permite a ela ter total controle sobre tudo o que diz respeito a ele. O drama de Medeia é mais do que uma fantasia por vingança de uma mulher desprezada. É uma crítica aos motivos e ações de Jason e também uma justificação de suas ações como uma resposta de repúdio a esses motivos.

A Medeia (re)inventada por Augusta Webster tem como propósito de vida fazer do seu novo casamento uma forma de revanche contra Jason, como é claramente revelado nestas suas palavras:

Yea, my new marriage hope has been achieved;  
For he did count me happy, picture me  
Happy with AEgeus; he did dream of me  
As all to AEgeus that I was to him,  
*And to him nothing*, (147- 151, minha ênfase)

O uso das expressões 'count me happy' e 'picture me happy' revelam a intenção decisiva de Medeia em fazer passar uma imagem diferente dela própria, a de uma mulher feliz, com um (segundo) casamento bem-sucedido. Mas, no contexto dos costumes morais vitorianos, essa suposta felicidade

não é nem possível nem aceitável; esta mãe assassina não deve ter nenhum direito à felicidade.<sup>279</sup> Na obra póstuma de Webster, *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence*, a escritora também se retrataria a ela própria como uma mãe muito diferente daquilo que era convencional na época; diferentemente da imagem infanticida de Medeia, Augusta Webster apresenta o retrato de uma maternidade e de uma infância felizes, apesar de tudo. Mais adiante neste trabalho iremos voltar a falar no propósito deste poema.

Mas Medeia revela, através do seu discurso e atitude, que, mesmo estando casada com Aegeus, ela continua fortemente ligada a Jason, seja por amor ou por ódio, como fica exposto nestas palavras: “Ever to think of me — / With love, with hate, what care I? Hate is love —/ Ever to think and long”. (145-146). Estas declarações deixam claro sua ansiedade em atingir Jason, ao imaginar a opinião que ele poderia ter sobre ela e principalmente sobre seu casamento. Na opinião de Houston, Medeia parece estar a representar um papel: o querer passar para Jason a imagem de esposa feliz, é algo que não condiz com a realidade: “In classical or Victorian terms, the tragic figure of Medea cannot possibly be happy. “Happy wife” becomes here a role Medea performs while always imagining Jason as her audience.” (2007: 11). O que Rigg parece concluir é que o adjetivo *happy*, proferido por Medeia, na realidade esconde sentimentos de amargura e insatisfação.

Se Medeia é a representação paradigmática da maternidade cruel e da esposa insatisfeita, o poema “Circe” foca-se na expectativa romântica da feiticeira mítica que anseia por transformações positivas no comportamento masculino que a levem a desfrutar plenamente do amor e da sexualidade. Conforme é avaliado por Patricia Rigg, “Webster was conscious of the continuity of notions of female sexuality represented in paintings and in poetry, and in “Circe” she is able to dress a woman in ‘modern garb’ while maintaining the consistency of character depicted in words and pictures through the ages.” (2009: 128). É, em parte, com base nessas representações artísticas, que Circe sabe que é uma mulher bela, inteligente e intuitiva. Sabe também que estas qualidades podem fazer toda a diferença numa relação amorosa, como também avalia Rigg: “She imagines the wooing process as a Victorian woman might imagine it, and once she delineates the image of the ideal man, she adopts the stance of the sensual woman.” (2009: 129). A confirmação de Rigg ocorre no excerto a seguir, quando Circe, ao contemplar a sua própria imagem, qual Narciso, externaliza os seus desejos amorosos mais íntimos:

---

<sup>279</sup> Como referido em outras partes deste trabalho, Medeia perde o ‘estatuto de mãe’ ao assassinar seus próprios filhos, motivada pelo desejo de vingar-se de Jason, pai deles, por quem ela nutre amor e rancor.

Oh, lips that tempt  
My very self to kisses — oh, round cheeks  
Tenderly radiant with the even flush  
Of pale smoothed coral — perfect lovely face  
Answering my gaze from out this fleckless pool —  
Wonder of glossy shoulders, chiselled limbs —  
Should I be so your lover as I am, (120 – 26)

Rigg tem a seguinte opinião sobre esta fala especular de Circe: “As she gazes narcissistically at her reflection in the pool, she determines to complete the process of aestheticizing love by making herself the object of desire.” (*Ibid.* 129). O que Rigg parece concluir é que esta atitude de Circe mostra que ela quer ir mais longe, que ela anseia por substituir o amor carnal pelo amor-próprio, além de efetivamente se proteger do Outro e proteger os seus desejos face ao controlo patriarcal.

Augusta Webster retrata Circe presa a um ideal romântico, através do qual ela imagina ser capaz de libertar os homens dos seus instintos selvagens utilizando uma fórmula mágica. Contudo, o que seus poderes místicos repetidamente mostram é que estes homens não passam de animais, e como tal, agem em conformidade com a sua natureza. Não encontrando os meios necessários para promover qualquer melhoria no carácter deles, ela tanto mostra repugnância quanto resignação através destas palavras: “And I shall sickly look and loathe them all.” (169). Christine Sutphin, por seu turno, manifesta a seguinte opinião sobre o poema: “Circe” may be read as a cautionary poem about expecting too much from a lover, [...]” (2000: 17). A exigência de perfeição face ao Outro traz inevitavelmente consigo um sentimento profundo de frustração e insatisfação. O que o poema parece mostrar é que Circe tem como dilema enfrentar uma solidão e estagnação generalizadas e que qualquer tipo de transformação dessa realidade é algo muito improvável de acontecer.

Mas, tal como já foi mostrado noutra parte deste trabalho, a Circe de Webster é apenas uma mulher mística, não é uma deusa. Cornelia D. J. Pearsall, em “The Dramatic Monologue”, corrobora essa ideia: “As in these other monologues featuring speakers who seek transformation of selves and situations through emotional depredation, Webster’s “Circe” especially interests itself in the ruinous effects that one sex can wreak upon the other.” (2000: 80). Sendo assim, vemos que Circe pode ser algo mais do que uma simples contempladora ou espectadora dessas transfigurações masculinas; porém, este excerto a revela incapaz de reconhecer o seu próprio poder e importância: “[...] Why am I who I am? / But for the sake of him whom fate will send/ One day to be my master utterly, [...]” (109 – 11). Paradoxalmente, ao conceber-se como estando inserida nas relações de gênero vitorianas

convencionais, Circe não parece temer que toda a sua existência se reduza a um eventual relacionamento romântico.

Os poemas “Medea in Athens” e “Circe” representam, deste modo, a forte dinâmica emocional de duas mulheres lendárias. Eles também refletem claramente uma análise social mais ampla de Augusta Webster sobre o casamento e o amor romântico, como ideais que podem aprisionar até mesmo mulheres muito apaixonadas e poderosas. Apesar de tudo, as potentes imagens femininas retratadas nestes poemas estão, em princípio, muito distantes das das mulheres vitorianas mais padronizadas. E é precisamente esta distância temporal e cultural, aliada ao forte misticismo das suas figuras, que lhes permite o poder de criticar as relações de gênero e expressar seus próprios desejos, algo de muito improvável para a mulher vitoriana comum.

Os poemas seguintes da coletânea, “The Happiest Girl in the World” e “A Castaway”, mostram respectivamente, os seguintes aspetos: a crítica de Webster à idealização e endoutrinação femininas para o matrimónio, e o seu empenho pela implementação da educação formal e aumento das ofertas de trabalho, como meios prioritários para alcançar a emancipação feminina e afastar a mulher de situações de marginalidade como a prostituição.

Em “The Happiest Girl in the World”, Webster introduz uma falante de um tipo específico: uma jovem inexperiente que irá se casar em breve, mas sem saber ao certo se ama ou não seu pretendente, como ela própria revela nesta indagação: “And did I love him from the day we met?” (29). É a partir desta questão que o leitor percebe que há algo de errado pois o que ela vai revelando contradiz os termos presentes no título (obviamente irónico), e sobretudo o superlativo ‘happiest’: a sua situação de vida não passa, assim, de um ‘retrato’ de indefinição e de ilusão, sob cuja aparência de felicidade se esconde uma lógica patriarcal.

Está claro desde o início de “The Happiest Girl in the World”, que a jovem prestes a se casar não tem certeza dos seus sentimentos. Isto porque, na sua ignorância, ela não é capaz de articular a noção abstrata de amor em termos concretos. Tal situação pode ser verificada nesta próxima declaração: “And know if mine is love enough for him, / And make myself believe it all is true.” (11-12). O que esta jovem parece afirmar é que ela tenta se ‘convencer’ a si própria de que o seu sentimento é amor de verdade. Mas o que transparece, no final, é que ela está prestes a entrar na engrenagem de um projeto ideológico bem instituído, como era o casamento vitoriano. Segundo avalia Rigg, “an ordinary girl is transformed into an extraordinary ideal.” (2009: 131). Esta análise nos faz supor que esse ideal acabará por ser corroído pois ela terá que manter uma pose artificial para o resto de sua

vida de casada. Isto tudo acontece devido à sua imaturidade e inocência que não a deixam compreender se o que sente pelo pretendente é, ou não, amor. Isobel Armstrong, na obra *Victorian Poetry, Poetics and Politics*, define bem o papel que ‘a jovem mais feliz do mundo’ irá representar quando se casar:

The naive speaker *schools herself to passivity and submission*, with a sad mixture of pathos and realism, in a series of *disturbing attempts to accommodate to a coercive set of contradictory roles*: she will be ‘friend’, ‘child’, ‘servant’, ‘mistress’ and ‘wife’ (in that order) to her husband. (1993: 376, minha ênfase).

Tanto o discurso da personagem quanto a análise de Armstrong mostram que a jovem tem uma noção vaga, mas insistente, de que está prestes a se juntar a um homem não por amor ou por ansiar realização e felicidade pessoais, mas porque é induzida a representar vários papéis femininos, estimulados sobretudo pela doutrinação e pela ideologia social.

A ausência de amor por aquele que será seu marido, faz com que a jovem retratada em “The Happiest Girl in the World” sinta que algumas de suas expectativas ainda não foram atendidas. Isto fica claro quando ela começa a questionar o facto de não sentir a paixão que imaginava experimentar, como descrito neste desabafo que mais parece ser um protesto: “Where is the eager weariness at time / That will not bate a single measured hour / To speed to us the far-off wedding-day? / I am so calm and wondering, like a child [...]” (119-122, minha ênfase). Ao iniciar este excerto com a interrogação “where is”, Webster pretende mostrar que esta jovem assume a sua expectativa por algo mais e que tomou consciência de que tem pela frente uma realidade muito diferente.

O poema “The Happiest Girl in the World” avança e nele a jovem declara ter que enfrentar uma situação sustentada pelo patriarcalismo, como pode ser avaliado nestas suas próximas frases: “And oh, if love be fine, what love is mine / That is but like the pale subservient moon / Who only asks to be earth’s minister?” (134-136). Vê-se neste uso da linguagem adjetival simbólica o intuito de situar seu amor dentro da convenção do ‘anjo vitoriano’. Patricia Rigg tem a seguinte opinião sobre o momento enfrentado pela personagem: “[...] she is speaking anything other than the deep and disturbing truth that she knows well: she does not love her husband-to-be in the way that she feels she should love him.” (*Ibid.* 130). O que Rigg parece afirmar é que este casamento irá sobretudo atender a uma convenção ditada pela sociedade.

No decorrer do poema “The Happiest Girl in the World”, a jovem personagem passa a visualizar a mudança abrupta que ocorrerá em sua vida e o que este futuro relacionamento verdadeiramente significará: uma relação de total submissão e dependência, onde seu marido será o

seu senhor, como mostram suas palavras a seguir: “Since he can read me through — oh happy strange, / My thoughts that were my secrets all for me/ Grown instantly his open easy book!” (149-151). Embora este excerto possa apresentar algum entusiasmo romântico, a jovem demonstra uma total conscientização da perda do seu “Eu”, da sua autonomia e de sua identidade para o futuro marido.

Além da submissão, o reconhecimento por parte da falante de que lhe falta o amor pelo pretendente se faz novamente evidente. Neste próximo excerto, ela constata que a tão esperada paixão e, conseqüentemente, o amor (sentimentos que a levariam a um matrimônio feliz e compensador), não existem: “Oh, was it worth the waiting? was it worth? / For I am afraid love is not love,” (105-106). Neste outro excerto, a jovem descreve como ela estaria se realmente sentisse amor por alguém: “This love which almost makes me yearn for pain / That I might have borne something for his sake, / *This love which I call love, is less than love.*” (111-113, minha ênfase). As palavras que ela utiliza para explicar tal sentimento sugerem a intensidade e expectativa de uma espera que, ao que tudo indica, terá sido em vão.

Natalie Houston, em uma de suas análises sobre a escrita contestadora de Augusta Webster e, ao falar das expectativas matrimoniais da jovem retratada no poema “The Happiest Girl in the World”, contribui com a seguinte análise: “By providing only the poem’s title to name her speaker, Webster ironizes Victorian cultural expectations about what the speaker (and by extension all young women) should feel about marriage.” (2007: 28). Este ideal romântico, avaliado por Houston, é descrito no poema como sendo uma série de paradoxos aprendidos em livros, conforme sentenciar a frase final deste próximo excerto:

I would that I could love him to his worth,  
With that forgetting all myself in him,  
That subtle pain of exquisite excess,  
That momentary infinite sharp joy,  
I know by books but cannot teach my heart: (143 – 147, minha ênfase)

Ao dizer a frase emblemática “I know by books but cannot teach my heart”, a jovem desabafa a respeito das expectativas nela criadas pela leitura de romances, onde esses sentimentos avassaladores eram descritos e as convenções românticas mais irrealistas eram frequentemente usadas. Algo que não combinava com os sentimentos bem menores, em grau e intensidade, que ela estava a experimentar naquele momento.

O que se observa através do discurso desta jovem é a crítica de Webster a alguém prestes a entregar toda a sua vida e destino a um homem, no cumprimento de um ideal sociocultural. O que as palavras da personagem do poema conseguem expressar ao longo de toda a sua narrativa é uma grande decepção com o resultado '(in)feliz' do que poderia ser uma de suas maiores realizações pessoais. Através do poema "The Happiest Girl in the World", Augusta Webster pretende mostrar que se casar somente 'por casar' não é algo que possa preencher a vida de uma mulher. A escritora também assinala que a realidade a ser enfrentada pelas mulheres que se casam, apenas para cumprirem com um ideal criado pela sociedade em que vivem, pode ser bem diferente do que elas imaginam.

O monólogo "A Castaway", poema que escolhemos avaliar em conjunto com "The Happiest Girl in the World" neste subcapítulo, aborda a trajetória de Eulalie, uma mulher que desvaloriza a vida escolhida pela 'the happiest girl' e se materializa na figura de uma cortesã de alta-classe. Obra de Augusta Webster que mais tem recebido atenção da crítica literária atual, o poema "A Castaway" passou a constar nas principais sobre Poesia Vitoriana a partir de 1990, merecendo a seguinte análise de Christine Sutphin: "It is perhaps the most remarkable Victorian poem about prostitution, for not only is it unsparing in its dissection of the economic and social conditions that construct prostitution, it is the prostitute persona herself who makes the analysis." (2000: 18, minha ênfase)<sup>280</sup>. O que Sutphin nos leva a deduzir é que Webster fez de Eulalie propositadamente uma mulher educada, cuja origem não foram as ruas, resultando no 'retrato' de uma prostituta bastante próspera que utiliza sua fala para criticar a ausência da educação formal e da orientação vocacional para as jovens oriundas da classe média.<sup>281</sup> Para além disso, Webster também demonstra que, no contexto social vitoriano, qualquer outra profissão não daria a Eulalie o mesmo suporte financeiro.

Os excertos iniciais do poema "A Castaway" referem registos feitos no diário de infância da cortesã e, segundo avalia E. Warwick Slinn na obra *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*, são palavras que mostram: "the speaker's objectification of a past self, but they also represent the world of social respectability from which she has been separated." (2003: 167). Esta análise de Slinn é respaldada pela primeira fala de Eulalie, o momento em que ela descreve o mundo que havia por detrás da sua infância inocente:

Poor little diary, with its simple thoughts,

---

<sup>280</sup> Situação considerada um problema social na Inglaterra vitoriana nos anos 50 e 60, a prostituição teve um valor significativo na vida política e literária de vários autores do século dezanove, incluindo Augusta Webster, conforme avaliado em outras partes deste trabalho.

<sup>281</sup> Segundo Leighton, "Spoken by a relatively high-class courtesan, the poem is a magnificent, panoramic indictment of many of the cherished values of Victorian England." (1992: 196).

Its good resolves, its 'Studied French an hour',  
'Read Modern History', 'Trimmed up my grey hat',  
'Darned stockings', 'Tatted', 'Practised my new song',  
'Went to the daily service', 'Took Bess soup',  
'Went out to tea'. (1-6).

Através de Eulalie, Webster utiliza expressões representativas das ações e comportamentos típicos que eram esperados na educação de uma mulher em 'treinamento' para uma futura vida matrimonial, algo que era valorizado no contexto social e moral da Inglaterra vitoriana. No seu diário, Eulalie encontra palavras que são um registo dos termos de respeitabilidade que definiram a sua infância, com ênfase na combinação formada por diversas habilidades a cumprir: culturais (língua estrangeira), domésticas (corte e costura), estéticas (canto), religiosas (culto diário), e por fim, sociais (salão de chá). Patricia Rigg tem a seguinte opinião sobre o diário de Eulalie: "In a sense, the diary itself becomes a word "portrait" of innocence and respectability, [...]." (2009: 133).

O poema avança e, numa próxima passagem, Eulalie faz uma pergunta impactante sobre a autoria daquele registo esquecido pela passagem dos anos: "And did / write it?" (7, ênfase da autora). Tal como os seus leitores, Eulalie mostra-se incrédula que a mão pura que redigiu aquele diário seja a sua. Sua indagação parece carregar um peso de alguém que, educada através das exigentes normas vitorianas impostas às mulheres de classe média, acabou por tornar-se uma prostituta.

Apesar do estranhamento que ela sente perante aquele outro 'eu' que a assombra, Eulalie demonstra conhecimento da importância cultural e moral das regras de conduta rigorosas que regiam a vida das mulheres oitocentistas, na sua próxima interpelação que reafirma o conceito implícito contido nelas: "Was I this good girl, / This budding colourless young rose of home?" (8-9). O que Eulalie faz é questionar de maneira sarcástica se ela realmente possuía a imagem de um 'botão de rosa', de jovem pura. E, detetando esse sarcasmo, Slinn faz a seguinte observação: "This is what it was to be a "good" Victorian girl, the "rose" of "home" — two of the most potent images of approved middle-class gender representations." (2003: 167). Patricia Rigg, numa análise mais aprofundada sobre as palavras iniciais de Eulalie, afirma que:

This opening section of the poem is crucial to our understanding of *the more rounded and realistic portrait* of the prostitute that Webster presents through Eulalie, for interwoven with the reasons for and consequences of Eulalie's life of "sin" is the sense that *she enjoys both the power she holds over men and the material rewards of that power*. (2009: 133, minha ênfase).

Sendo assim, tanto a avaliação dada por Slinn quanto o comentário de Rigg corroboram o empenho de Webster no combate à idealização vitoriana da mulher através das palavras irônicas de Eulalie.

O discurso utilizado pela cortesã do poema “A Castaway” mostra que ela não se imaginaria feliz caso levasse uma vida respeitável que a mantivesse em um mundo delimitado, definido pelas tarefas domésticas. Para além disso, ela não se considera um ‘produto repetitivo’ do sistema ou parte de uma comunidade onde a construção de gêneros é perpetuada. Desta maneira, no excerto a seguir, ela apresenta algumas das poucas tarefas ainda permitidas às mulheres consideradas respeitáveis:

Did I so live content in such a life,  
Seeing no larger scope, nor asking it,  
[...] old clothes to mend,  
New clothes to make, then go and say my prayers, (9-12)

Ao dizer estas palavras, Eulalie parece não imaginar haver felicidade numa vida que a aprisiona num mundo limitado e definido por tarefas domésticas e obrigações religiosas.

Em um outro momento, a fala de Eulalie sugere haver uma pressão psicológica junto às mulheres para não demonstrarem algum tipo de expectativas ou desejos, como pode ser constatado neste excerto: “No wishes and no cares, almost no hopes, / Only the young girl’s hazed and golden dreams / That veil the Future from her.” (21-23). A imagem que Eulalie apresenta através desta sua fala é semelhante à da ‘happiest girl’ do poema anterior, a de uma jovem envolta numa ‘névoa dourada’ e sem autonomia para tomar iniciativas ou fazer escolhas que melhorariam seu futuro.

O discurso de Eulalie também expõe um propósito ideológico escondido por detrás da respeitabilidade burguesa: que é o de preparar as mulheres para serem seres passivos, vendo suas vidas ser devotadas ao ideal egoísta da estabilidade doméstica e limitadas ao serviço social superficial. Para Leighton: “[...] on her lack of training for any useful work, her financial reliance on a brother who casts her off and on the punishing dreariness of the penitentiary she endures for a week.” (1992: 199). Esta análise de Leighton aponta para a desigualdade proporcionada pela penúria e pela educação deficiente, pelo desequilíbrio do número de mulheres para o dos homens e pela escassez de trabalho para as mulheres na Inglaterra Oitocentista. Essa situação mereceu o seguinte comentário de Slinn: “This picture of restraint and limitation challenges the assumptions of a pure and happy past that figured in many of the angelical versions of fallen women.” (2003: 168).

De forma mais importante, ao longo do poema a cortesã emite diversos comentários incisivos sobre o sistema e a maneira como uma mulher da sua estirpe é representada nele, como este a seguir:

Oh God, do I not know it? / *the thing*  
*Of shame and rottenness, the animal*  
That feed men's lusts and prey on them, I, I  
Who should not dare to take the name of wife  
On my polluted lips, who in the world  
Hear but my own reveling, I know that. (393-398, minha ênfase)

A frontalidade e, sobretudo, a postura desencantada que é aqui adotada por Eulalie na frase 'I the thing', torna seu monólogo mais complexo e superior, resultando assim numa inovadora análise social.<sup>282</sup>

Eulalie reconhece que, apesar de ser uma cortesã de alta classe e uma mulher que frequenta salões ao invés de ruas, ela continua sendo uma prostituta como as outras e seu discurso ao longo do poema demonstra uma consciência plena daquilo que ela representa perante a sociedade, como estas a seguir: "What would they do with us? What could they do?" (285 -286). Ao mesmo tempo em que questiona o que o sistema faria com mulheres de sua categoria, Eulalie tenta ironicamente apontar um 'culpado' para a situação, como a seguir:

But I say all the fault's with God himself  
who *puts too many women in the world.*  
We ought to die off reasonably and leave  
As many as the men want, none to waste. (295-298, minha ênfase).

Segundo Leighton, "The problem of her 'vice' is the problem of a pervasive social inequality which leaves women simply out of account in the economic market of survival." (1992: 199). O que se conclui com esta análise de Leighton é que, na era vitoriana, as prostitutas eram vistas como 'mercadorias' inferiores em um mercado que valorizava sobretudo o poder e o dinheiro.

As frases ditas por Eulalie ao longo do poema "A Castaway" revelam, melhor que um espelho, a definição que ela faz de si mesma e da sociedade ao seu redor. Segundo Leighton,

What remains, characteristically, is *a stark and literal portrait of a woman*, neither especially gifted nor especially sinful, whose life has no bearing on poetic genius or Christian morality, but which is simply *the product of a set of determining, material circumstances.* (1992: 200, minha ênfase).

---

<sup>282</sup>Sobre esta questão, E. Warwick Slinn faz a seguinte análise: "Webster's courtesan retains a very clear sense of her material existence, with both its economic and moral consequences." (2003:163).

Para além desta análise de Leighton sobre Eulalie e a sociedade que a rodeia, é importante referir que o discurso da cortesã é também uma crítica adicional de Augusta Webster ao duplo padrão sexual, à natureza exploradora dos homens vitorianos e à convencionalidade das mulheres respeitáveis do século dezanove.

A bem-sucedida e confiante cortesã, que é aqui concebida por Augusta Webster, conhece todos os argumentos sobre a prostituição. Seu discurso é o de alguém que identifica muito bem as causas e os efeitos desta profissão marginalizada, bem como a ‘teoria da indiferença’ que condena tantas mulheres ao desprezo, à falta de oportunidades e, conseqüentemente, à fome. Leighton tem a seguinte opinião sobre o que o poema representa:

A Castaway is, in a sense, Webster’s Goblin Market, but without the myths and magic which take the other poem, at least verbally, out of the market. Instead, it makes the market a symbol, both of the courtesan’s professional trade and the socio-economic context of the trade. (1992: 198).

O comentário de Leighton é respaldado pela análise lúcida do mercado de trabalho feminino que a cortesã faz através do seguinte protesto:

But where’s the work? More sempstresses than shirts;  
And defter hands at white work than are mine  
Drop starved at last: dressmakers, milliners,  
Too many too they say; and then their trades (266–269)

A percepção que Eulalie tem desta situação, e em particular do drama vivido pelas muitas costureiras levadas à penúria, é revelada neste excerto de forma direta e objetiva. Para além disso, e de forma transgressiva, ela dá a entender que vê na prostituição uma boa alternativa para escapar a esse destino.

O que Augusta Webster parece querer comprovar através do poema “A Castaway” é que o contexto social e político da Inglaterra vitoriana forneceu a lógica subjacente de um sistema de valores imposto às mulheres. Que a marginalização feminina, mostrada na obra, não é causada pelas escolhas erradas que foram feitas, por andar no crepúsculo ou por comprar um fruto proibido, mas pela desvantagem social e de género que existia na sociedade vitoriana. Uma desigualdade causada pela penúria e pela educação deficiente, pelo desequilíbrio do número de mulheres para o dos homens e pela escassez de trabalho para as mulheres.

Concluimos a avaliação de alguns dos ‘retratos’ femininos concebidos por Augusta Webster com uma análise sucinta do poema “Faded”, incluído na terceira edição da coletânea *Portraits*,

lançada em 1893. Nesta nova edição, “Faded” vem listado após “A Castaway” e, devido a esta posição, recebeu o seguinte comentário de Sutphin: “Although the speaker of “Faded” is a respectable woman, she is as concerned with departing beauty as Eulalie and uses economic metaphors to assess her life as she contrasts her younger face with her older one.” (2000: 20). A comparação de Sutphin entre duas personagens de origens sociais distintas encontrava respaldo na sociedade vitoriana patriarcal que valorizava a beleza e juventude femininas enquanto marginalizava as mulheres que atingiam a maturidade sem terem contraído um casamento. Nele, Webster apresenta uma mulher envelhecida que confronta o seu rosto atual com o de um antigo retrato: “Fair, happy, morning, face who wast myself,” (6). Envolve num momento introspectivo ao fim do dia, ela lamenta as oportunidades de felicidade perdidas: “AH face, young face, sweet with unpassionate joy, / Possessful joy of having all to hope – / Rich, measureless, nameless, formless, all to hope –” (1–3, ênfase da autora). O sufixo ‘less’, utilizado mais de uma vez pela personagem, atribui um reforço maior ao seu sentimento de perda e fracasso: a faz recordar e, sobretudo, lamentar certas pretensões que ficaram no passado, como contrair um desejado matrimônio e ser feliz. Coisas que agora estão somente no seu imaginário. Rigg tem a seguinte opinião sobre a personagem:

Of course, she is not responsible for “fading” from youth and beauty, but she is, she intuitively, at least partly responsible for fading from social sight, and in the process of exploring the social aestheticism of youth and beauty, the speaker learns to register disappointment, not in her failure to do the most with her endowments but in the consequences of this failure. (2009: 135).

O que a personagem parece avaliar neste processo de comparação é que seu “Eu” juvenil, exibido no retrato e descrito por ela como: “Fair, happy, face with the girl’s questioning smile / Expectant of an answer from the days,” (5-6), possuía boas e felizes expectativas na vida. Que essa mesma imagem certamente a levaria a um casamento, enquanto o seu “Eu” atual, agora envelhecido (tal e qual como o de outras *spinsters*), se tornou o que ela define como: “Irretrievable bankrupts of our very selves,” (69).<sup>283</sup> Em um momento anterior, ela havia afirmado que mulheres como estas são: “outlawed from life,” (68), designação que relembra o *status* de Eulalie ao temer o envelhecimento e, conseqüentemente, a perda de valor para aqueles que pagam por sua beleza.

Para a personagem de “Faded”, seu antigo retrato é o elemento que representa a encantadora e feliz jovem que ficou para trás. Ele também mostra que a passagem do tempo trouxe mudanças estéticas em seu rosto e marcas em sua vida, que a sua vontade em conciliar estas duas imagens é

---

<sup>283</sup> Como outras mulheres criadas por Augusta Webster e analisadas neste trabalho, a personagem retratada em “Faded” também possui uma *performance* sofrida e resignada (situação geralmente provocada por alguma circunstância negativa ocorrida em suas vidas). No caso da mulher em “Faded”, envelhecida e sobretudo solteira, seu lamento acontece por ter consciência que faz parte do grupo de mulheres que ela mesma define como: “ghosts” ou “lifeless husks” (77).

impossível, como pode ser avaliado através deste excerto: “I read from thee / My lesson what I was, which (ah, poor heart!) / Means trulier my lesson, bitter to learn, / Of what I cease to be.” (20 – 23). Suas palavras mostram a dificuldade que ela tem em olhar para o seu íntimo ‘Eu’, visto através do retrato.

Momentos antes, numa tentativa de se ‘reorientar’ e assim aceitar o que constatou serem os sinais crescentes da idade, os representados pelas marcas faciais que agora diferenciam o seu atual “Eu” da jovem exibida no retrato, a personagem de “Faded” fez a seguinte súplica: “[...], face who wast myself, / Talk with me, with this later drearier self”. (7-8). Este confronto de imagens resulta no embate dos seus dois ‘Eus’ e a faz desejar uma união entre eles, como confirmado neste excerto: “[...] we two a little time are one, / Elder and girl, the blossoming and the sere,” (17-18). É neste momento transitório que a ofuscada mulher, além de se sentir fortalecida, se imagina jovem e bela diante do ‘mundo das aparências’, com oportunidades a conquistar.

O poema avança e quanto mais ela penetra em seu íntimo, na tentativa de se proteger ou se desvincular do sofrimento, mais ela confirma que a sua essência feminina não mudou com o avanço da idade. Contudo, infelizmente ela se certifica que a parte transformada é a exterior, o seu corpo. E é isso que importa para a sociedade da época. Com base nesta análise, ela expressa lamento ao comparar a sua imagem juvenil, exibida no antigo retrato, com a atual, que chama de: “cruel face” (24). Neste outro excerto, ela finalmente reconhece que envelheceu: “Myself has faded from me; I am old” (36). Com o desabafo, a personagem reforça sua convicção que a cada ano que se passou, ela se tornou mais sombra do que substância e que agora é alguém socialmente insignificante.

Mais a frente, como tantas outras falantes femininas em sofrimento, inventadas por Augusta Webster, ela finalmente pergunta “[...] but what am I?” (137). A resposta que sai de sua boca é: “A shadow and an echo – one that was.” (138). O que Augusta Webster parece comprovar através do poema “Faded” é que naquele mundo das aparências não existia para a mulher a possibilidade de uma identidade diferente daquela que era fornecida pela sociedade e que, mesmo esta, estava limitada apenas àquelas mulheres que tivessem juventude e beleza.

#### **4.3.2 Imagens especulares da mulher – olhares e reflexões (incluindo mãe - filha)**

Nos monólogos produzidos por Augusta Webster, as personagens femininas fazem uso do espelho ou de outro elemento especular presente na natureza com o propósito de estabelecer uma ligação entre o verdadeiro ‘Eu’ da mulher e uma imagem do feminino que foi pré-estabelecida por um

determinado contexto social.<sup>284</sup> Como refere Angela Leighton: “The mirror — that most female of Victorian images — gives Webster a figure for the social and ideological frames which trap women in conventional, incompatible pictures, but from which she also refuses to offer any introspective escape.” (1992: 186). Deste modo, quando Augusta Webster introduz o ‘espelho’ em sua obra, o faz com a intenção de que seja usado para revelar uma imagem que tanto podia ser verdadeira quanto falsa, exposta para todos ou mantida em segredo no íntimo da personagem.<sup>285</sup> Leighton também afirma que:

The identities of her speakers’ ‘surface’ in their interpreted, external appearances; the ‘woman sure’ is reflected in ‘the pools’ of men’s imaginations, although the gap between them also remains visible. The self is thus presented as essentially a creature mirrored in the looking glass of society, and Webster’s poems do not try to break that glass: they only set it at different angles. (1992: 186).

Sendo assim, vemos que em Augusta Webster, o ‘Eu’ individual é sobretudo retratado como uma imagem criada pelo homem e refletida em um espelho, que é o da própria sociedade. Desta maneira, seus poemas não têm a função explícita de ‘quebrar’ esta imagem, mas sim de fazer com que seja observada de diversos ângulos. Para corroborar esta análise, Leighton aponta como modelos os monólogos dramáticos “By the Looking-Glass”, “Faded” e “A Castaway”, afirmando que:

The mirror functions to bring the divided subject and object together, in a meeting which may be either a reassertion of identity or a traumatic mis-match. Webster’s three dramatic monologues, ‘By the Looking-Glass’, ‘Faded’ and ‘A Castaway’, *all focus on the difference between self and face*, as each woman searches for some inner explanation of her socially determined identity. (1995: xxxvii, minha ênfase).

Segundo avalia Leighton, o espelho representa o mais profundo encontro da própria essência feminina de cada uma dessas personagens. É, sobretudo, um momento de confronto entre o ‘Eu’ e a imagem ou o reflexo de cada uma delas.

Nesta perspectiva da representação especular da mulher e do feminino feita por Augusta Webster em sua obra poética, interessou-nos investigar a força introspectiva da mulher ao fazer autoanálises e revelações profundas diante de um espelho ou outro elemento refletor por breves momentos, como acontece em “By the Looking-Glass” (*Dramatic Studies*, 1866), “Faded”, “A Castaway” e “Circe” (*Portraits*, 1870). Em seguida, analisaremos de forma sucinta certas passagens em que Webster, inspirada na relação com a sua filha Margaret, explora algumas complexas emoções maternas entre mães e filhas. Isto será visto nas obras “Sister Annunciata - An Anniversary” (*Dramatic Studies*, 1866), e *Mother and Daughter. An Uncompleted Sonnet-Sequence* (1895).

---

<sup>284</sup> Glennis Byron dá o seguinte contributo sobre isto: “In Webster’s monologues, female speakers frequently confront a mirror image in their search for an answer to the question of self.” (2003: 63).

<sup>285</sup> Sabine Melchior-Bonnet, na obra *História do Espelho*, dá a seguinte contribuição: “[...] um objecto indispensável numa ‘sociedade de reflexos’ onde o eu, para existir, tem necessidade de ser reforçado por ecos.” (2016: 8).

No poema “By the Looking-Glass”, Augusta Webster apresenta uma jovem humilde que chega em casa, vinda de um elegante baile, onde sua aparência foi motivo de comentários maldosos, conforme já analisado em outras partes deste trabalho.<sup>286</sup> Com amargura, ela fixa o olhar no seu espelho impiedoso, “pitiless mirror, [...]” (19), como a questionar a figura boçal que é refletida e tem como resposta: “it is I, I, I” (25). Suas palavras parecem ser as de alguém que já não consegue ver além do que é predeterminado pela sociedade – a exigência de uma boa aparência física. Situação semelhante é vivenciada pela personagem Circe (avaliada mais à frente), que, ao observar sua imagem refletida num lago, faz a seguinte pergunta: “Why am I who I am”? (109). Glennis Byron avalia essa estratégia de confronto usada por Augusta Webster da seguinte maneira: “Webster’s innovative use of a self-image as substitute for the more conventional auditor suggests a split resulting from the difference between the speaker’s sense of self and the sense of self imposed by society.” (2003: 63). O que a nenhuma dessas mulheres parece ser capaz de escapar é o facto de que suas identidades são social e externamente determinadas.

A indignação da personagem de “By the Looking-Glass” pela excessiva valorização da aparência e frequente desvalorização do ‘Eu’ interior, algo comumente praticado pela sociedade oitocentista, se dá desde o início do poema, como constatado neste excerto:

How sick I grow of the glitter and din,  
Of the lips that smile and the voices that prate  
To a ballroom tune for the fashion’s sake:  
*Light and laughters without, but what within?* (2-5, minha ênfase)

Com irritação, a personagem refere-se ao ‘glitter’ e ao ‘din’, vivenciados no baile, como uma alegria da qual ela se sente excluída. Ela faz uso destes termos para criticar a superficialidade da sociedade que a excluiu e tem consciência de que não faz parte do círculo social dos que vivem em função da aparência.

O título do poema, bem como o seu excerto inicial, parecem ser sinais utilizados por Augusta Webster para mostrar que a personagem de “By the Looking-Glass” faz uso de uma ‘temporária solidão diante de um espelho’ para refletir sobre o efeito que a sua imagem causa em locais públicos. Posicionada à frente deste objecto revelador e, entristecida pelo que passa a enxergar de si própria, a jovem de “By the Looking-Glass” não consegue encontrar meios de escapar da figura feminina que ela tem demonstrado desprezar tanto: a sua própria pessoa, como exposto a seguir:

---

<sup>286</sup> Em “By the Looking-Glass”, Augusta Webster utiliza o espelho como elemento importante para a identificação que a personagem faz de si própria. A autora também realiza uma severa crítica aos padrões vitorianos de beleza, impostos às mulheres.

A girl, and so plain a face!  
Once more, as I learn by heart every line  
In the pitiless mirror, night by night,  
*Let me try to think it is not my own.* (17-20, minha ênfase)

Vê-se no excerto acima que há um confronto entre a jovem de visual simples com o seu 'implacável espelho'. É quando ela, junto a um objecto que curiosamente não reflecte somente seus traços físicos, mas também seu íntimo, carrega a esperança de ver mais do que um 'Eu' socialmente pré-determinado.

O poema avança e a personagem de "By the Looking-Glass" declara no próximo excerto que, o que ela enxerga diante de si, é uma imagem que também é rejeitada do mesmo modo pela sociedade. A de alguém que também não corresponde aos critérios sociais da mulher 'anjo do lar':

Oh idle! Oh folly! Look,  
There, looking back from the glass, is my fate,  
*A clumsy creature smelling of earth,*  
What fancy could lend her the angel's wings?  
She looks like a boorish peasant's fit mate. (41-45)

O que essa jovem vê é uma mulher comum e desajeitada, uma imagem distante da valorizada e bela figura angelical que norteava as mentes masculinas daquele Período. Através de lamentos como o do excerto acima, Augusta Webster faz críticas contundentes à expectativa social que ditava a aparência e a conduta de jovens ansiosas por serem mulheres bem-sucedidas no amor, no matrimónio e na maternidade.

Patricia Rigg tem a seguinte opinião sobre os variados momentos de autoanálise que a personagem de "By the Looking-Glass" faz diante de seu espelho: "The speaker is acutely aware of the social conventions of female beauty, and the looking glass tells her that she does not meet these conventions." (2009: 93). O que Rigg parece dizer é que a falante se sente inferior aos padrões de beleza da época e vê como 'fracassadas' as suas pretensões de contrair matrimónio ou de ser bem-sucedida na sociedade (minha ênfase).

A obra avança e a personagem, em confronto com a sua imagem refletida no espelho, tenta em vão encontrar um traço favorável que seja e demonstra, neste próximo excerto, ter consciência de que não poderá transformar, e muito menos rejeitar, a 'estranha' que tem diante de si:

Come, stranger with features something like mine,  
Let me place close by you the tell-tale light;

Can I find in you now some charm unknown,  
Only one softening grace? (21-24)

O que a jovem visualiza ao olhar-se no espelho é uma *stranger* com características faciais semelhantes à dela, onde espera encontrar algo de inovador ou de interessante que possa trazer alguma mudança para sua vida.

A contrariedade ou mortificação que a personagem de “By the Looking-Glass” sente com sua própria imagem refletida acaba por gerar nela uma profunda mágoa, ao imaginar desprezo em cada sorriso que lhe é dado ou zombaria em toda gentileza que lhe é feita. Na opinião de Leighton: “It is characteristic of Webster not to reject the evidence of the mirror, but to acknowledge its pervasive blight of a girl’s life.” (1992: 187). Esta análise de Leighton pode ser corroborada com as seguintes frases da personagem, reproduzidas neste outro excerto: “[...] how a woman’s lot / Is darkened throughout! — Oh yes I know / How weak — but I know in vain.” (94-96). São palavras que inspiram a seguinte conclusão de Leighton sobre a forma como o mundo constrói e define a identidade feminina: “Identity belongs to the world’s eyes.” (1992: 187).

A tentativa que a personagem de “By the Looking-Glass” faz de encontrar algo que não seja sua ‘boçal simplicidade’ refletida no que ela designa por “pitiless mirror” (19), rapidamente se transforma em um verdadeiro autoreconhecimento, como pode ser comprovado a seguir: “Alas! It is I, I, I / Ungainly, common.” (25-26). Vê-se nesta frase que a jovem toma consciência que não há forma de fugir de si mesma. Angela Leighton faz a seguinte análise sobre isso:

From this tragedy of being ‘I’ there is no inner escape. For all her articulate intelligence, the girl is imprisoned in the conventional-cruel reading of her face. She cannot fool herself with ‘some charm unknown’ which the world’s eyes cannot see. (1992: 187).

Apesar da sua inteligência discursiva, a jovem percebe a sua grande desvantagem face a outras mulheres menos dotadas mentalmente. O que Leighton parece afirmar é que Augusta Webster faz uso do poema “By the Looking-Glass” para apresentar os fatores relevantes que estabeleciam a dignidade das mulheres. O que também se observa através desta obra é que Webster destaca a conscientização que uma mulher demonstrava ter ao sentir-se ‘julgada’ pela sociedade. Uma situação que era seguida de insatisfação com a própria imagem, refletida através do espelho.<sup>287</sup>

A expressiva repetição de “I, I, I”, dita pela falante de “By the Looking-Glass”, bem como a citação “me and me”, expressa pela personagem Eulalie de “A Castaway” (obra mais à frente

---

<sup>287</sup> Nossa análise é corroborada pelas seguintes palavras de Leighton: “The ironic gap in the monologue is thus not between reader and speaker, but rather between the speaker and her broken other selves.” (1992: 187).

avaliada), sugerem que o 'Eu' de cada pessoa não é um santuário interno inviolável, fechado ao mundo exterior, mas um reflexo decorrente de circunstâncias pessoais que tanto podem ser positivas quanto negativas. Essas situações surgem através de opiniões, valores morais e (pré) conceitos emitidos pela sociedade, causando profundo impacto na vida de cada uma delas.<sup>288</sup> O que nenhuma das falantes, sobretudo a de "By the Looking-Glass", parece ser capaz de evitar, é o facto de suas identidades serem social e externamente determinadas. Esta situação nos leva a acreditar que a poesia crítica de Augusta Webster, ao contrário da obra de Robert Browning, é mais socializadora, mesmo ao protestar contra as superficiais convenções dessa socialização.

Passamos a seguir para uma análise da representação especular da mulher e do feminino no poema "Faded". Nesta obra, a personagem, com idade mais avançada que a de "By the Looking-Glass", compara sua imagem atual – refletida no espelho, com seu antigo retrato. Neste processo de autoanálise que mais parece uma súplica, a envelhecida mulher avalia a passagem do tempo e as consequências causadas na sua aparência e constata as reveladoras marcas deixadas pelos anos em seu rosto e corpo dizendo: "Fair, happy, morning, face who wast myself, / Talk with me, with this later drearier self." (7-8). O que estas palavras dão a entender é que entre a sua imagem anterior e a sua imagem atual encontra-se todo o contexto social de sua vida.

Angela Leighton define o poema "Faded" nesta frase resumida: "[...] is like a companion piece to 'By the Looking-Glass'." (1992: 187). Mais adiante Leighton justifica sua opinião com a seguinte análise: "Here, an older woman remembers her own younger face, and addresses it in the mirror." (1992: 187). O que Leighton parece afirmar é que ambas as personagens têm em comum o confronto com e a constatação de suas incontestáveis imagens. Sendo assim, o espelho contribui para impor uma realidade (in)desejada que nenhuma delas consegue ocultar.<sup>289</sup>

O poema avança e a falante segue em sua análise, avaliando que no passado ela foi uma pessoa muito diferente da mulher envelhecida e ofuscada em que se transformou. Esta outra mulher é alguém que está na sua frente, conforme descrito neste excerto: "All in thee / That's likest me to-day is proof the more / Of my to-day's unlikeness. Ah! I have waned." (30-32). É neste momento que se dá o encontro de duas representações femininas: um 'eu' gracioso e valorizado, capturado através do antigo retrato, com o outro 'eu', envelhecido e desprezado, agora (re)descoberto através do espelho. O que parece ficar claro com todo o confronto especular que há em "Faded" é que, quanto mais esta falante

---

<sup>288</sup> Sobre esta questão, Glennis Byron apresenta a seguinte análise: "Webster is more interested in the sense of disconnection caused by the difference between what the woman feels herself to be and what society imposes upon her or mirrors back to her." (2003: 63).

<sup>289</sup> Para Jenijoy La Belle, em *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*: "The mirror reflects back to the woman what she is, but it also takes something away. For some women, the mirror is not just the recorder of the degradations of time, but is almost the cause of the aging process, or at least the place where it occurs." (La Belle, citada em Rigg, 2009: 94).

concentra seu olhar nas suas duas imagens distintas, mais ela se certifica que, para a sociedade, não importa a mulher evoluir na sua essência interior, mas sim manter ou aprimorar sua aparência. Sendo assim, o espelho apresenta para esta mulher um duplo significado: ele é, ao mesmo tempo, um 'ditador' externo e um 'divisor' interno.

À medida em que a personagem aprecia com nostalgia e serenidade suas duas imagens, a do retrato e a do espelho, ela também anseia pelo 'encontro' das partes que foram separadas, como afirmado a seguir: "While now we two a little time are one, / Elder and girl, the blossoming and the sere, / One blended, dateless, woman for an hour —." (19-20). É através desta fala esclarecedora que a mulher envelhecida se depara com a sua juventude perdida, dando-se ao prazer de um diálogo de *an hour* com alguém que é uma estranha à sua frente. Na opinião de Glennis Byron, o que a personagem de "Faded" espera deste confronto é uma reunificação do seu 'eu' dividido: "[...] she hopes, the two will temporarily become one, fragmentation becoming replaced by a sense of completeness and unity, [...]." (2003: 64). Desta maneira, a vontade de reencontrar os seus dois 'eus' torna-se mais forte, como constata-se a seguir: "Thou and I thus alone, I read from thee / My lesson what I was; which (ah, poor heart!) / Means trulier my lesson, bitter to learn, / Of what I cease to be." (21-23). Com este desabafo, observa-se que a personagem anseia por tornar-se uma só pessoa e assim poder escapar do julgamento negativo das categorias sociais que, ao rotularem as mulheres como pessoas jovens ou velhas, belas ou feias, respeitáveis ou desprezíveis, acabam por deixar claro quem é importante ou não no mundo.

Na Introdução a *Victorian Women Poets. An Anthology*, Leighton & Reynolds fazem a seguinte análise do momento de confronto da personagem de "Faded" com o seu espelho: "The old woman finds in the reflections of the mirror an inescapable, stereotypical distortion of herself, but one which nonetheless dictates who she is, both to herself and the world outside." (1995: 418). A opinião de Leighton & Reynolds encontra respaldo nas avaliações que a personagem ofuscada de "Faded" faz das suas imagens faciais incompatíveis ao longo do poema. São palavras interligadas com as marcas reais do tempo, exibidas em seu rosto (que o espelho definitivamente não esconde), como exposto neste excerto: "Fie, cruel face! / Too comely, thou. Thy round curves shame my cheeks;" (23-24), ou reveladas através de seus cabelos, como mostra este outro: "The quivering woof of sunshine through thy hairs / Shows mine's spent russets deader." (29-30). É neste momento que a personagem de "Faded" exclama as principais consequências causadas pelo avanço do tempo, tanto em sua vida quanto na sua aparência física: "Myself has faded from me; I am old". (36). Vê-se através do desabafo desta personagem que pouco lhe valeu atingir a velhice com aparência física e conduta consideradas

adequadas. Fica também evidente na sua fala o seu reconhecimento que, entre sua antiga imagem juvenil e o seu atual aspecto físico, restam as marcas deixadas pela passagem do tempo. São elas que fazem agora a distinção entre a simpática e alegre jovem do passado com a amargurada *spinster*, refletida no espelho e esquecida pela sociedade.

Tanto em “Faded” como em “By the Looking-Glass”, Augusta Webster aborda valores sociais que, de maneira injusta, fazem a ligação e mostram a dependência que existe entre juventude e sucesso femininos. Em ambas as histórias de vida, Augusta Webster retrata as análises pictóricas negativas que as duas personagens fazem de si mesmas e as usa para criticar o condicionamento entre beleza e felicidade femininas, características consideradas como importantes para haver aceitação e valorização da mulher pela sociedade.<sup>290</sup>

Nessas análises que fazemos da presença do espelho em algumas das obras de Augusta Webster, temos constatado que as personagens femininas envolvidas frequentemente confrontam suas imagens refletidas em busca de respostas para as questões do ‘Eu’ de cada uma e/ou para terem um domínio maior sobre si mesmas. É o caso de Eulalie, a próspera cortesã de “A Castaway”, quando faz uso desse objecto, no início do poema. Ao olhar-se, ela vê diante de si alguém que se tornou o oposto da jovem ‘pura’ que foi no passado.<sup>291</sup> Numa reflexão sobre o ‘estranho’ curso que sua vida tomou, a prostituta relembra a infância através das palavras a seguir:

So long since:  
And now it seems a jest to talk of me  
As if I could be one with her, of *me*  
*Who am ... me.* (23-26, ênfase da autora)

Quando Eulalie olha-se no espelho, ela parece estar a reproduzir ‘Eus’ duplos que, entretanto, são opostos. Entre eles recai a sombra da lei da moralidade que faz com que a jovem decente, que ela foi um dia, se separe da ‘outra’ dos tempos atuais. Sendo assim, ela própria é separada da sua história.

Em um momento de reflexão, a mulher, que aparentemente teve uma infância e juventude iguais a tantas outras da Inglaterra Oitocentista, mas, porém, na maturidade tornou-se uma bem-sucedida cortesã, redireciona sua atenção do diário (onde regista seus mais íntimos sentimentos), para consultar o ‘objeto das aparências’, perguntando: “And what is that? My looking-glass / Answers it

---

<sup>290</sup> Como avaliado em outras partes deste trabalho, ambas falantes são limitadas em suas percepções individuais e suas convicções são fortalecidas pela manutenção dos valores sociais patriarcais.

<sup>291</sup> Sobre esse momento, Angela Leighton no artigo, “‘Because men made the laws’: The Fallen Woman and the Woman Poet”, afirma que: “The very nature of womanhood is split by a mirror stage, mandated by man’s law. Thus, the doubleness of the social order serves to match a doubleness within.” (Leighton citada em Bristow, 1995: 239).

passably; a woman sure,” (27-28). Nesta fala, Eulalie demonstra vontade em confirmar a beleza que tem, bem como a necessidade de utilizar o espelho como algo ‘transformador’ de sua natureza impura perante a sociedade<sup>292</sup>. Patricia Rigg faz a seguinte análise sobre a situação: “As she turns away from the diary toward the mirror, symbolically once more rejecting convention and property, Eulalie firmly links her inner self to the outer, beautiful reflection of the self that the world sees.” (2009: 133). Deste modo, a beleza revelada pelo espelho e exaltada pela prostituta como: “the dearest thing I have.” (38), é o fio unificador do poema e sua fonte de força perante o universo masculino, como declarado a seguir: “This beauty, my own curse at once and tool / To snare men’s souls, [...]” (40-41). São palavras que demonstram a consciência de que sua beleza serve como ‘atrativo’ para o desejo masculino e, segundo afirma Slinn, “[...] becomes a focus for her interdependence with established signs.” (2003: 165).

Diante do espelho, Eulalie concentra-se, sobretudo, na sua beleza. Nestas próximas frases, ela explora essa qualidade como uma fonte legítima de deleite, ignorando de maneira firme as habituais expectativas vitorianas de modéstia: “Aye, let me feed upon my beauty thus, / Be glad in it [...]” (34-35). Ao comprovar sua beleza diante do espelho, Eulalie passa a ter maior domínio de sua imagem e mostra estar disposta a: “to make much of it” (39). São palavras que revelam o reconhecimento da cortesã pelas vantagens financeiras que essa característica física tem-lhe proporcionado. Contudo, ela também sabe que a beleza, sua ‘fonte de fortuna’, é algo que em breve será consumida, não pelos homens, mas pelo tempo. E a vida glamorosa que agora leva terá um fim.

O próximo poema a ser avaliado nesta análise sobre a utilização de objetos especulares por mulheres em busca de respostas para suas questões conflituais é “Circe”, numa breve avaliação do momento em que a personagem mitológica contempla sua imagem refletida na água.<sup>293</sup> Em um desses momentos, ao olhar para seu rosto, Circe exclama com satisfação: “Oh, lips that tempt / my very self to kisses [...]” (120-121). Igual ao mito de Narciso, ela classifica o que vê como: “perfect lovely face” (123), fazendo logo depois a seguinte pergunta: “Should I be so your lover as I am, / Drinking an exquisite joy to watch you thus / In all a hundred changes through the day, [...]?” (126-128). São frases onde Circe parece afirmar que seu mais intenso prazer e autossatisfação advêm dos seus poderes místicos e das múltiplas transformações causadas, inclusive nela mesma<sup>294</sup>. Envolvida nesta intensa

---

<sup>292</sup> Apesar de Eulalie ser uma mulher que possui recursos financeiros e uma glamorosa aparência física, a sua ‘imagem social’ negativa deriva do estigma transgressivo que ela representa. Algo que ela gostava que fosse mudado com ajuda do seu espelho.

<sup>293</sup> No poema “Circe”, Augusta Webster utiliza a simbologia do mar e de uma tempestade para transmitir diversas questões que norteiam as relações de gênero, conforme temos avaliado em outras partes deste trabalho.

<sup>294</sup> Cornelia D. J. Pearsall em “The Dramatic Monologue”, faz a seguinte análise sobre Circe: “Her most intense pleasure is in her own diurnal transformations; in this respect she most resembles Aurora, the goddess of the dawn in Tennyson’s dramatic monologue “Tithonus”, who daily experiences “mystic change” (AT 55) only gaining in beauty with every new morning.” (2000: 81).

sensação de êxtase consigo mesma, Circe conclui: “I love you for him till he comes,” (129). Os pronomes masculinos a que Circe refere-se estão relacionados ao homem idealizado por si. É alguém que, destinado a chegar à ilha e beber do seu copo encantado, poderá estar, segundo suas próprias palavras: “unharméd” diante dela (192). Leighton contribui com a seguinte análise: “The cup reflects the men as they are, in a punishing reversal of ideology’s many reflections of women.” (1992: 196). O que Leighton declara é que os homens podem ter instintos animais, revelados não através de truques femininos, mas através do reflexo produzido pelo que Circe denomina de: “My cup of Truth!” (172). Sendo assim, no poema de Webster, o copo mágico de Circe tem a função de um objeto especular, com o propósito de mostrar que os homens são: “All false and ravenous and sensual brutes.”(198), nas palavras da personagem mitológica. Desta maneira, ela vislumbra todo o processo de cortejamento masculino que uma mulher vitoriana possa desejar. E, uma vez que ela delineia a imagem do homem ideal, ela adota a postura de mulher sensual para atraí-lo.

Experiências de autoavaliação iguais às protagonizadas por Circe, ao ver sua imagem refletida na água, nos remete a outras situações de ‘procura’ ou de ‘julgamento’ do ‘Eu’, apresentadas por Augusta Webster quando suas personagens femininas, diante de objetos especulares, deparam-se com uma identidade que parece não condizer com o que verdadeiramente são. Segundo Leighton & Reynolds, “Here the mirror gives back a story which is both true and untrue, both fixed and arbitrary, both public and private.” (1995: xxxvii). Sendo assim, e a título de comparação, é válido referir novamente Eulalie, de “A Castaway”, ao olhar-se para o seu espelho e questionar: “And what is that?” (27). Ou a jovem de “By the Looking-Glass”, ao confrontar o seu reflexo na expectativa de vislumbrar um “I, I, I” (26), superior ao determinado pela sociedade. Em Circe, o autoquestionamento dá-se quando ela, olhando para seu rosto, declara: “Why am I who I am?” (109), numa nítida demonstração de consciência sobre sua identidade. O que se observa tanto na fala de Circe quanto no discurso das demais falantes citadas é o esforço que fazem diante de suas imagens refletidas através do espelho, com o objectivo de harmonizarem-se como mulheres e assim, protegerem-se de uma identidade socialmente pré-estabelecida que promove, sobretudo, danos e perdas em suas vidas.

As próximas obras a serem analisadas no âmbito da representação como ‘Retrato’ ou ‘Espelho’, incluindo olhares e reflexões, são os poemas “Sister Annuciata - An Anniversary” (*Dramatic Studies*, 1866), e *Mother and Daughter. An Uncompleted Sonnet-Sequence* (1895). Nestes poemas, a relação especular diz respeito quer à semelhança natural quer ao confronto que se verifica na relação mãe-filha, em que quer uma quer outra parecem *refletir* ou *repetir* aspetos comuns. Nestas obras, Augusta Webster, motivada pela relação que tinha com a filha Margaret, explora de maneira natural

algumas situações maternais que tanto podem ser conflituosas, como em “Sister Annunciata”, quanto harmoniosas, como em *Mother and Daughter*, fazendo assim um retrato mais realístico dos papéis de ‘mãe’ e de ‘filha’. Neste sentido, é importante referir uma parte do reconhecimento feito por William Michael Rossetti (1829 -1919), no prefácio de *Mother and Daughter*, sobre Webster abordar a maternidade na sua escrita poética: “The theme is as beautiful and natural a one as any poetess could select, [...]” (2000: 336).

Como avaliado em outras partes deste trabalho, no poema “Sister Annunciata - An Anniversary”, Augusta Webster dá voz a Eva, uma jovem que, por determinação familiar, abdica do amor mundano para dedicar-se à vida religiosa. Em algumas das angustiosas reflexões que faz sobre essa mudança brutal em sua vida, Annunciata (nome adotado no convento), passa por determinados momentos marcantes ao se dirigir às três figuras maternais presentes na obra: à Virgem Maria, à sua mãe biológica e à abadessa.<sup>295</sup>

No breve momento em que se dirige à mãe espiritual de todos os católicos, Annunciata clama pela proteção divina dela: “Oh! Virgin Mother pray thou for thy child,” (31).<sup>296</sup> O seu clamor torna-se mais intenso e direcionado quando ela pede apoio para suportar a renúncia ao mundo material e ao peso por assumir uma nova e definitiva responsabilidade: “[...] I who have escaped the dangerous world / Rising above it on thy altar steps/ May feel the heavens round me lifting me” (32–34). Para além de serem um regozijo por ter abdicado às tentações mundanas, as palavras da freira são, sobretudo, um pedido à Virgem Maria para que a sua vida religiosa seja conduzida pelas mãos divinas dela. Decidida a deixar para trás toda e qualquer recordação da sua antiga identidade, Annunciata exclama: “And earth’s dulled memories seem nothingness!” (39), sugerindo que o seu íntimo momento espiritual com a Virgem Maria serviu para que as suas experiências anteriores ao hábito fossem apenas lembranças insignificantes.

Mas, é com a mãe biológica que Annunciata tem que enfrentar seus maiores conflitos. Como analisado em outras partes deste trabalho, a jovem freira possui lembranças ‘amargas’ de um amor maternal falho no quesito da afetividade e da compreensão. Facto comprovado pela influência exercida tanto na renúncia ao amor de Angelo, quanto na ida da filha para o convento, como revelado em um dos poucos comentários feitos por Rigg sobre a relação entre ambas: “She resents her mother’s

---

<sup>295</sup> Sobre a Virgem Maria, Bing Shao na obra, *Webster’s Mystical Woman*, faz a seguinte análise: “Her Catholic name, Annunciata, presumably taken when she took her vows, links her to the other important woman in Western Culture, Mary, since the name refers to the Annunciation of Virgin Mary, the moment when the angel announces the divine conception of the Son of God.” (2013: 91).

<sup>296</sup> Através de Annunciata, Augusta Webster retrata a transformação de uma jovem comum numa respeitável representante da religião católica, tal como aconteceu com a mãe de Cristo.

participation in *making a human sacrifice of her* and her mother's deception in convincing the abbess, the world, and Eva herself that the religious life was Eva's choosing." (2009: 84).

Na passagem a seguir, Annunciata recorda uma das intervenções negativas da sua mãe, mais precisamente a mentira sobre a possível atração de Angelo por uma outra mulher: "Though my mother once, / [...] / Bide me believe, because she had the proofs, / Or almost proofs, that Angelo was glad" (408-414). E, dirigindo-se diretamente a ela, aponta lucidamente a falha principal e a que é também mais imperdoável numa mãe:

You did but anger me, proud mother mine  
With your pretended soothings. Was it worth,  
Having queened it for so many frigid years  
Over your daughters' lives and *never once*  
*Stooped to a little pet word, or a kiss*  
Beyond the formal seal that stamped receipt  
Of our daily homage paid, or just a look  
To shew you knew what mother-loving meant—  
[...] (443-450)

Vê-se neste excerto que Annunciata, além de guardar ressentimento em relação ao comportamento frio e indiferente da sua mãe quanto ao futuro das filhas (e sobretudo ao seu próprio), também revela certas falhas maternas que deixaram nela feridas ainda por cicatrizar.

Mas, talvez sugerindo uma outra forma de compensação, o discurso de Annunciata torna-se mais afetuoso quando ela pensa na sua outra mãe espiritual, a abadessa. Rigg avalia essa relação 'maternal' de Annunciata da seguinte maneira:

Annunciata's journey into this new form of adulthood of the cloister begins where many forms of female growth begin – she thinks of her mother, not at first of her birth mother, but of *her spiritual mother, the abbess who has loved her and nurtured her to this point*. From the beginning, they have had the kind of mother-daughter relationship that Annunciata never had with her own mother [...]. (2009: 83).

O que Rigg parece confirmar é que Annunciata, desde a sua entrada no convento, encontrou na abadessa a compreensão e o amparo maternas necessários para que ela pudesse vencer as dificuldades iniciais da sua nova vida, agora totalmente dedicada à religião. A boa relação maternal que existe entre Annunciata e a abadessa é comprovada por algumas das mais significativas, e também positivas, autoanálises e reflexões que a freira faz sobre a sua entrada no convento e o seu amadurecimento religioso. Como exemplo, temos o seguinte excerto:

The other day

She said – a speech so venturous for her  
That she must long have weighed it – “Daughter, I know  
That *God has work for one like you to do,*  
Although I know not what: prepare for it:  
Be patient, but be ready.” (802–807)

Tal como o longo discurso inicial de Annunciata nos tinha já indicado, o gesto sacrificial de abdicar do amor de Angelo, e (consequentemente) da sua identidade feminina, para seguir a Cristo, não foi algo fácil de ser aceite de imediato. Sendo assim, Annunciata parece regozijar-se e ter mais confiança ao sentir acolhimento e firmeza nestas palavras da abadessa, que mais se assemelham a uma premonição acerca do seu futuro papel no convento – “for the special work that God has planned for one so gifted” (2009: 85), conforme avaliado por Rigg.

Ao avaliar os conselhos da abadessa, Annunciata decide não somente aceitar e assumir a sua nova realidade, como também comprometer-se verbalmente sobre os planos que faz para o seu futuro no convento, entre eles o de ser não apenas uma freira exemplar, mas também o de desempenhar um papel de maior relevo, como ela dá a entender neste excerto:

[...] as I have planned  
To be, as 'twere, through the new saintly practice  
The second founder of our sisterhood,  
Perhaps of our whole order, *were this not*  
*A work to be remembered, work worth me?* (816 -820, minha ênfase)

Webster mostra, através deste discurso firme, como esta mulher acabará por transformar uma situação de aparente desvantagem, para muitas como ela, num novo projeto de vida, em que acabará paradoxalmente por sair vitoriosa. Observa-se, pois, a vontade e a determinação de Annunciata em fazer o seu melhor em benefício da Ordem, inclusive deixando um legado positivo a ser seguido. Os seus planos para um futuro inovador no convento são corroborados por Rigg, ao analisar um diálogo da abadessa com outra noviça sobre quem foi Annunciata: “The abbess, speaking to a young novice many years after Annunciata’s death, frames her discussion of Annunciata as a tribute to an ideal nun and an example for the novice to follow.” (2009: 86).<sup>297</sup>

Deste modo, apesar do desgosto inicial experimentado por Annunciata ao ser forçada por familiares a assumir uma nova identidade como freira, ela termina sua jornada terrena deixando o seu

---

<sup>297</sup> É importante referir que a abadessa, apesar de ter orientado e amado Annunciata como a uma filha, não a conhecia intimamente. Mesmo assim, identificou na jovem freira alguém com grandes virtudes, e que, devido ao empenho e comprometimento mostrados no clausto, seria plenamente capaz de fazer o melhor pela Ordem a ponto de vir a substituí-la algum dia. Este pensamento da abadessa é avaliado mais a frente deste trabalho, na análise que fazemos do seu discurso dramático ao referir-se sobre a morte de Annunciata em '*Representação como Atuação/ Performance - Vozes em crise*'.

bom nome para a história do convento.<sup>298</sup> Ela conseguiu este feito quando não se deixou abater pelos sentimentos de mágoa, quando ‘se espelhou’ na Virgem Maria para suportar os rigores da vida religiosa e, assim, alcançar as suas aspirações espirituais e, sobretudo, quando retribuiu com trabalho e dedicação, tanto à abadessa, sua mãe espiritual, quanto à Igreja, todo o amor e acolhimento que lhe foram dedicados.

O último trabalho de Augusta Webster a ser analisado nesta investigação, no âmbito das imagens especulares da mulher (incluindo mãe-filha), é *Mother and Daughter. An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895), dedicado à sua filha Margaret. Para além da forma, o que o distingue, neste caso, é que a análise incide agora não sobre os dilemas de uma mulher ficcional, mas sobre a vivência da própria autora, que se encontra numa fase terminal da sua vida. A este respeito, Patricia Rigg afirma o seguinte: “Sequestered in Rome with Margareth probably functioning in some capacity as a nurse to her ailing mother, Webster begins *the process of aestheticizing motherhood by sequencing specific moments in the experience of the maternal.*” (2009: 258, minha ênfase). O que Rigg parece afirmar é que esse momento crítico da vida de Webster, em que ela depende dos cuidados e da presença atenciosa de Margaret, que a ajuda a suportar a expectativa de uma morte prematura, serviria para ela *retratar* e *ver espelhada* a relação especial e única que foi construindo com a sua filha. Webster identifica na situação o momento oportuno para eternizar, de uma maneira muito pessoal, não somente o profundo vínculo afetivo entre ambas, mas sobretudo o seu ‘olhar’ maternal, direcionado à filha. Desta maneira, ela decide iniciar a obra que, após a sua morte, será reconhecida pela crítica literária como sendo um ‘autorretrato’ da sua experiência da maternidade.<sup>299</sup>

Após apresentar, no soneto introdutório de *Mother and Daughter*, a relação com Margaret através de uma comparação simbólica com elementos alusivos à primavera, nos quatro sonetos seguintes, Webster concentra a sua atenção na aparência e no crescimento da filha. Desta maneira, nas reflexões que faz sobre a beleza física de Margaret, Webster observa detalhadamente e enaltece certas partes do rosto dela, como exposto a seguir, no soneto II:

Oh goddess head! Oh innocent brave eyes!  
Oh curved and parted lips where smiles are rare  
And sweetness ever! Oh smooth shadowy hair  
Gathered around the silence of her brow!

---

<sup>298</sup> Como avaliado em outra parte deste trabalho, Annunziata tinha como uma de suas principais aspirações religiosas tornar-se uma futura substituta da abadessa.

<sup>299</sup> Por ser uma obra que revela a força do amor maternal da mãe-poeta (assunto analisado em outras partes deste trabalho), estes sonetos inacabados são um retrato poético das alegrias, dos sofrimentos e das recompensas como mãe, vivenciados pela autora e são um enriquecimento a mais nas análises das relações entre mãe-filha, apresentadas neste estudo.

Child, I'd needs *love thy beauty stranger-wise*:

And oh the beauty of it, being thou! (II.9-14, minha ênfase)

Nestas estrofes selecionadas, Webster permite-se explorar as vantagens de converter em poesia a admiração que possui pela filha e o modo especial ('stranger-wise') como ela, sendo mãe, enxerga a beleza e a pureza de alma de Margaret. Consequentemente, ela revela o que o seu olhar misto de mãe e poeta realmente vê por detrás de cada parte do rosto da filha, e que são citadas nestes versos. Segundo Rigg, "The rhyming patterns of the sestet emphasize the loving hyperbole through which the mother idealizes this beauty as evidence of the sacred, pure, and profoundly innocent state of the child's soul." (2009: 260).

Nos sonetos III e IV, para além de continuar a voltar a sua atenção para a beleza de Margaret, Webster também se preocupa, de forma antecipada, com os sentimentos conflitantes que resultam do difícil processo de transição entre a infância e a fase adulta da filha, os quais ela analisa de forma atenta e detalhada. Como exemplo, citamos a seguinte passagem:

I watch the sweet grave face in timorous thought  
Lest I should see it dawn to some unrest  
And read that in her heart is *youth's ill guest*,  
*The querulous young sadness*, born of nought,  
That wearies of the strife it has not fought,  
And finds the life it has not unblest,  
And asks it knows not what that should be best,  
And till Love come has never what it sought. (III. 1-8)

Com uma sabedoria de experiência feita, o excerto acima caracteriza e define com subtileza a fase da adolescência da filha, que é também aquela em que Margaret se começa a assemelhar mais com sua mãe. Nas suas quatro primeiras linhas, este soneto mostra a intenção da autora de mostrar para Margaret que não importa qual seja a tristeza ou a dor que um dia ela venha a sentir, Webster, por ser sua mãe, terá o poder de a aliviar.

A reciprocidade dos afetos e cuidados entre mãe e filha está também implícita no soneto IV. Nele, Webster revela que a sua filha, apesar de ser apenas uma criança, exerce uma influência muito positiva sobre ela, além de desejar incluir a mãe em todas as suas atividades, como pode ser avaliado a seguir:

'Tis but a child. The quiet Juno gaze  
Breaks at a trifle into mirth and glow,  
Changed as a folded but bursts into blow,

And she springs, buoyant, on some busy craze,  
Or, in the rhythm of her girlish plays,  
Like light upon swift waves floats to and fro,  
And, whatsoever's her mirth, *needs me to know,*  
*And keeps young by her young innocent ways.* (IV. 1-8)

Através destes versos, vê-se que Webster se regozija com a presença marcante de Margaret na relação entre ambas. Fica também comprovada a conscientização, por parte da autora, da importância que a sua presença tem na vida da filha. Isto é enfatizado por ela ao fazer rimar as palavras “glow”, “blow”, “fro” e “know”, que expressam atividade e vitalidade, situações que fazem parte da vida das duas

No soneto número V, Webster explora certas emoções que resultam de alguns sobressaltos da maternidade, seguidos por um momento de alívio,<sup>300</sup> como este, ocorrido durante uma noite de tempestade, a qual é descrita de forma detalhadamente pictórica:

Last night the broad blue lightnings flamed the sky;  
*We watched, our breaths caught as each burst its way,*  
And through its fire out-leaped the sharp white ray,  
And sudden dark re-closed when it went by:  
But she, that where we are will needs be night,  
Had tired with hunting orchids half the day.  
Her father thought she called us; he and I,  
Half anxious, reached the bedroom where she lay. (V. 1-8)

Nestas quadras, Webster descreve o seu atento olhar parental (juntamente com o do marido), simbolizado novamente pelo uso da palavra *watch*, para declarar a preocupação de ambos com o bem-estar da filha durante o seu sono. Passados os momentos de aflição, Webster logo volta seu olhar de admiração para as feições tranquilas de uma Margaret adormecida, como exposto a seguir:

Oh lily face upon the whiteness blent!  
How calm she lay in her unconscious grace!  
A peal crashed on the silence ere we went;  
She stirred in sleep, a little changed her place,  
“Mother,” she breathed, a smile grew on her face:  
“Mother,” my darling breathed, and slept content. (V. 9-14)

---

<sup>300</sup> Segundo Lee Behlman, “In the opening sonnets of *Mother and Daughter*, Webster’s speaker thematizes her own role as child-observer and defends it as both a parental duty and a personal pleasure: [...]” (2010: 05).

Este soneto também contempla em suas oitavas a representação do sentimento recíproco de segurança, simbolizado e revelado pela dupla repetição da palavra 'mother', dita por Margaret, ao acordar subitamente e confirmar ao seu lado a presença de sua mãe vigilante.

Nos sonetos XIII e XIV, que abordam o tema da transitoriedade, Webster explora uma situação que é tipicamente irreversível, mesmo sendo ela uma mãe atenta: a passagem do tempo, representada pelo seu próprio envelhecimento e, sobretudo, pela chegada da puberdade em Margaret.<sup>301</sup> Segundo Rigg, "In Sonnets 13 and 14, Webster develops these themes of transience through the sexually connotative metaphor of her daughter as an opening flower, [...]". (2009: 262):

To love her as to-day is so great bliss  
I needs must think of morrows almost loth,  
Morrows wherein *the flower's unclosing growth*  
*Shall make my darling other than she is.*  
The breathing rose excels the bud I wis,  
Yet bud that will be rose is sweet for both;  
And by-and-by seems like some later troth  
Named in the moment of a lover's kiss. (XIV.1-8)

Nestas quadras, Webster parece lamentar a passagem de Margaret da fase infantil para a fase adulta. Através de uma metáfora, ela compara o crescimento físico de Margaret ao desabrochar de uma bela rosa, mas que logo será inevitavelmente transformada em 'other than she is'. A leve angústia existencial de Webster torna-se mais intensa quando ela se certifica que o momento em que Margaret não será mais uma criança chegará em breve. Para Nicole Fluhr, em "“Telling what's o'er”: Remaking the Sonnet Cycle in Augusta Webster's *Mother and Daughter*", "[...] the speaker's dismay in *Mother and Daughter* turns on the prospect of losing her child as the girl grows into a woman; the inevitability of the girl's growth is thus experienced as a threat by her mother, who takes mournful note of the successive stages of her development." (2011: 71).

E, na passagem seguinte, Webster admite mesmo sentir ciúmes com o crescimento da filha, que lhe retirará da lembrança a imagem da criança que foi:

Yes, I am jealous, as of one now strange  
That shall instead of her possess my thought,  
Of her own self made new by any change,  
Of her to be by ripening morrows brought.  
My rose of women under later skies!

---

<sup>301</sup> Segundo Rigg, "The mood of this particular sonnet no doubt reflects Webster's brush with death the previous fall." (*Ibid.*, 262).

Yet, ah! My child with the child's trustful eyes! (XIV. 9-14, minha ênfase)

O que Webster nos dá a entender nestas palavras é que ela parece temer que a inevitável maturidade da filha provoque um afastamento entre ambas. Rigg faz a seguinte análise desse receio: “This worry becomes more intense as the mother realizes that although the ‘breathing rose’ will certainly be more beautiful than the ‘bud’, she will no longer have the child who defines her as a mother.” (2009: 262). O que Webster nos dá a entender é que ela teme que o futuro acabe por ser um ‘usurpador’ deste momento de dedicação e encantamento que se verifica entre mãe-filha. A frase, “Yet, ah! My child with the child's trustful eyes!” (XIV.14), dita ao fim da estrofe, parece mostrar que Webster não aceita muito bem a transformação de Margaret.

Como que a responder aos sentimentos de medo e hesitação quanto ao futuro, expressados nos sonetos acima, Webster faz uso do soneto XVII para revelar que, mesmo estando ciente do inevitável avanço do tempo, tanto para ela quanto para sua filha, os laços entre as duas nunca serão rompidos. Webster sugere, no entanto, que seria um paradoxo ou incongruência irrazoável desejar que enquanto ela envelhecesse a sua filha permanecesse criança:

And how could I grow old while she's so young?  
Methinks her heart sets time for mine to beat,  
We are so near; her new thought, incomplete,  
Find their shaped wording happen on my tongue;  
Like bloom on last year's winterings newly sprung  
My youth upflowers with hers, and must repeat  
Old joyaunces in me night obsolete.  
Could I grow older while my child's so young? (XVII. 1-8)

Estes versos parecem confirmar os efeitos regenerativos de Margaret em sua mãe e o estreitamento dos laços que unem as duas. Eles também configuram a ideia de que mãe e filha se sentem capazes de parar o tempo, como revelado na pergunta que é repetida por Webster, ao final dos versos do soneto XVII: “Could I grow older while my child's so young?” (XVII – 8). Sendo assim, Augusta Webster reforça o entendimento de que mãe e filha são dois corações em eterna sintonia, onde a existência da mãe é revitalizada pelo “youthful blood” (XVII – 9) da filha.

O que Augusta Webster faz de inovador e de mais significativo nos sonetos que compõem a obra *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence*, é testar novas maneiras pelas quais a experiência materna pode ser imaginada e registrada. De uma forma muito pessoal, em que faz uma apropriação original do gênero poético da sequência de sonetos, ela descreve ações, percepções e

sentimentos que fizeram da sua rotina diária com a filha um retrato e uma relação especular fiéis; uma representação original e sofisticada do que poderá ser uma maternidade feliz, a qual merecerá ser eternizada através da sua poesia.

### **4.3.3. Representações e versões míticas da mulher**

Muito tem sido escrito sobre a representação do feminino na dramaturgia e na literatura clássica grega. Autores, como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes e Homero, trouxeram para suas obras literárias dramáticas (trágicas ou cômicas), figuras femininas mitológicas como as de Helena, Clitemnestra, Antígona, Medeia, Cleonice e Circe, que participam ativamente no universo social. Cada um destes autores, em sua respectiva época e à sua própria maneira, deu a estas mulheres míticas uma visão crítica da sociedade em que viviam, apresentando-as conscientes e, sobretudo, resistentes ao sistema social opressor em que estavam inseridas.

Katherine Gabriel no artigo “Performing Femininity: Gender in Ancient Greek Myth”, apresenta uma análise detalhada sobre as restrições impostas à maioria das mulheres na chamada época filosófica e heróica da Grécia:

The conventional female role that was assigned to women enabled the subjugation and oppression of woman. Men remained in the public sphere while providing for the family. On the other hand, women served as domestic housekeepers and slaves to their reproductive abilities. The Fantham text summarizes the work of the renowned philosopher, Aristotle, as it reads, “[P]atriarchy is natural and in the best interests of all who inhabited a Greek city-state. Women are suited by nature for their private role in the household and because they are naturally inferior to men, they should be trained to moral obedience to their husbands and fathers” (Fantham et al.1994.122). (2016: 14 - 15, acedido *online*).

O que Katherine Gabriel parece afirmar é que, mesmo do ponto de vista de um sábio filósofo grego, as mulheres foram criadas biologicamente como inferiores aos homens. Por essa razão, foi imposto a elas um papel feminino de submissão e exploração, deixando-as numa posição inferior dentro da ordem mundial, de maneira enraizada e duradoura.

Na contramão do conceito do feminino dado por Aristóteles, os seus compatriotas atribuíram aos diversos mitos femininos, culturalmente presentes no universo grego, uma perspectiva humana e social. Com os seus direitos a uma plena cidadania negados pelas já conhecidas imposições sociais, estas mulheres, com raras exceções, tiveram ao menos no plano da criação teatral e literária, a oportunidade de terem presença e voz. Através desses autores, elas tiveram as suas condições humano-existenciais e as suas opiniões sobre determinados temas sociais reveladas e eternizadas;

entre as quais, atitudes em relação ao amor, ao ciúme, à vingança, à ambição, à castidade, à maternidade e à família.

O interesse pelo estudo e pela reescrita da cultura clássica deu-se também na dramaturgia e na literatura poética da Inglaterra oitocentista, como afirma a crítica literária Isobel Hurst na obra *Victorian Women Writers and the Classics: The Feminine of Homer*.

Serious and burlesque versions of figures like Medea, Antigone, and Clytemnestra appeared on the Victorian stage in the 1840s and 1850s, emphasizing the heroines' vulnerability as well as their violence and rebellion. Theatrical versions of Medea drew on the issues surrounding divorce reform and participated in debates which shaped the Divorce and Matrimonial Causes Act of 1857. Poets also produced translations and adaptations of Greek tragedy, although choral odes and other formal features caused difficulties. [...] More successful interpretations of the spirit of Greek tragedy tend to be found in newer forms such as the novel and the dramatic monologues (2008: 164).

Através destas palavras de Hurst, podemos avaliar o quanto foi importante, para a dramaturgia e a literatura inglesas, o interesse de algumas autoras vitorianas em apresentar nas suas obras determinadas figuras mitológicas; as reações destas ao poder e ao domínio masculinos foram vivenciadas em experiências trágicas, como forma de combate aos padrões femininos idealizados pela sociedade daquela época.

Ao trazermos a cultura grega para esta sequência de análises sobre a *representação* na poesia de Augusta Webster, tivemos como objetivo avaliar de modo sucinto duas figuras femininas mitológicas e lendárias, apresentadas por ela na coleção *Portraits*: Medeia, retratada no poema "Medea in Athens", poderosa infanticida vítima do amor, e Circe, mulher dotada de poderes mágicos que dá nome ao poema homónimo<sup>302</sup>. Como foi analisado no início deste trabalho, Augusta Webster aprendeu por conta própria o grego e traduziu duas de suas obras clássicas.<sup>303</sup> Este conhecimento da cultura grega refletiu-se mais tarde na sua melhor poesia onde ela, de forma intencional, ressuscita estes dois mitos femininos com o propósito de fazer uma análise mais psicológica e problematizada da condição universal da mulher.<sup>304</sup> Segundo Rigg, "she was particularly interested in participating in the formation of the history of women." (2009: 18), uma vez que esse registo ainda não tinha sido feito, pois a atividade historiográfica era masculina e enfatizava também as figuras masculinas.

---

<sup>302</sup> Nas palavras de Isobel Hurst, autoras como Eliot, Webster e Levy recriaram Medeia e Circe com o propósito de: "[...] use them to comment obliquely on the restricted lives of nineteenth-century women, in feminist reworkings of classical characters which draw on novelistic conventions." (2008: 63)

<sup>303</sup> A traduções feitas por Webster receberam a seguinte análise de Isobel Hurst: "Augusta Webster's translations of Greek tragedy and closet dramas were classed by her contemporaries with the works of Barrett Browning. *Medea* dealt with a controversial figure which the earlier poet had tackled in her poem 'The Runaway Slave at Pilgrim's Point' – a mother who kills her child. These poems were particularly subversive since Victorian women poets rarely represented mothers negatively." (Ibid.: 184).

<sup>304</sup> Segundo Hurst, "The licensed acquisition of a kind of knowledge which remained overwhelmingly associated with masculine freedom and authority was a uniquely empowering experience for intelligent girls: this is why some degree of classical education often goes together with successful literary ambitions for women writers in the nineteenth and early twentieth centuries." (2008: 58).

Um exemplo desse interesse constante de Webster pelos dilemas enfrentados pelas mulheres históricas está registado nesta fala de Medeia, traduzida por Webster e depois reproduzida por Isobel Hurst:

Aye, of all living and of reasoning things  
Are women the most miserable race:  
Who first needs buy a husband at great price,  
To take him then for owner of our lives:  
For this ill is more keen than common ills.  
And of essays most perilous is this,  
Whether one good or evil do we take.  
For evil-famed to women is divorce,  
Nor can one spurn a husband.  
(225-33)

O discurso de Medeia que está presente na tradução feita por Webster recebeu a seguinte análise de Hurst, que enfatiza a sua importância no contexto das reformas sobre o casamento: “Webster’s translation makes clear the relevance of Medea’s speech to contemporary debates on marriage and divorce.” (2011: 184).

Esta afirmação de Hurst corrobora mais ainda a escolha acertada de Webster em inserir, em sua obra poética *Portraits*, essa figura mitológica, como uma de suas fortes ‘representantes’ no combate às condições inferiores da mulher na Inglaterra Oitocentista.

Nos poemas “Medea in Athens” e “Circe”, Webster aproxima estas figuras míticas de uma realidade mais vitoriana, com o propósito de explorar suas identidades e suas vocações, mostrando que os dilemas que estas mulheres viveram há milhares de anos não são tão diferentes dos que existiam na Inglaterra Oitocentista. Para Guimarães, “Webster appears to have created a liminal space between classical myth and Victorian culture.” (2017: 11). Sendo assim, Webster reimaginou estas duas mulheres como uma forma de pensar sobre os problemas e as possibilidades de uma identidade feminina emergente.<sup>305</sup>

Esta forma de representação é também compartilhada por outros artistas contemporâneos de Webster, nomeadamente os Pré-rafaelitas. Christine Sutphin, no artigo intitulado “The Representation of Women’s Heterosexual Desire in Augusta Webster’s “Circe” and “Medea in Athens”, faz a seguinte análise:

---

<sup>305</sup> Para Shanyin Fiske em “Augusta Webster and the Social History of Myth”, “Attempting to locate ancient Greek literature and mythology within a history capable of accommodating women’s struggles for social and spiritual autonomy, Webster both responded to and propelled pivotal changes that would alter the cultural and political landscape for modernity.” (2011: 471).

In art, too, the majority of representations of erotic women were painted and criticized by men. Medea, Circe, and women like them were depicted in Victorian painting - particularly in the paintings of the Pre-Raphaelites - as objects of desire, but the underlying assumption was the women themselves were sexually active, unbound by the rules of propriety recognized by many of their viewers. (1998: 376).

O que Sutphin afirma é que os Pré-rafaelitas fizeram uma representação pictórica mais erotizada das duas mulheres, não tanto como figuras mitológicas, mas sobretudo como reflexos e corporizações dos seus próprios desejos masculinos, apropriando-se dessas imagens e narrativas para os seus próprios fins.

Sutphin avalia que, apesar de tudo, os Pré-rafaelitas valorizavam estas representações mais sedutoras de Medeia e Circe, por atribuírem às duas mulheres uma imagem de *femmes fatales*, com características de libertação dos rígidos valores femininos que mantinham as mulheres enclausuradas e sempre inseridas no domínio doméstico, como acontecia no período vitoriano.<sup>306</sup> Sobre esta questão, Sutphin também acrescenta a seguinte análise: “Distant by time, culture, and mythic proportions, they appear free of the rules of middle-class Victorian society or the debate surrounding those rules, but in fact, their representation becomes part of a discourse on Victorian sexuality.” (1998: 376). Com estas palavras, Sutphin corrobora o papel social que Augusta Webster pretendia que sua obra literária proporcionasse, conforme iremos avaliar a partir de agora através desta breve análise de determinados excertos dos poemas “Medea in Athens” e “Circe”.

No solilóquio ou monodrama “Medea in Athens”, Augusta Webster recria, de forma original, a sua versão oitocentista para a infanticida mitológica. Nesta obra, Medeia reaparece alguns anos após o seu crime passionai e a sua fuga, assim como o seu posterior casamento com Aegeus, sendo agora informada da morte de Jason, seu antigo marido, e exprimindo a sua reação a essa notícia. Sutphin faz a seguinte análise sobre o texto e a Medeia retratada por Webster:

*Medea is the sole speaker of Webster's version – she controls her story, with no comment from a chorus and no autonomous challenge from Jason. Medea's speech becomes the whole drama: she scripts her story and sets each scene in an attempt to again power over those she desires – and ultimately, in an attempt to gain power over desire itself. (1998: 385, minha ênfase).*

A análise de Sutphin parece revelar a intenção de Webster em mostrar uma Medeia dotada de sabedoria e com algum controle sobre Jason. Para isso, Webster usa uma narrativa que expõe a relação que a infanticida tinha com o antigo marido, como forma de mostrar a sua autonomia e força contra a cultura patriarcal que dominava a sociedade em que viviam. Como exemplo desta situação,

---

<sup>306</sup> Segundo Katherine Gabriel, “[...] Medea communicates a female character who successfully challenges the male sphere and foreshadows the impending crumble of Greek civic culture.” (2016: 88, acedido *online*).

apresentamos o excerto a seguir, em que Medeia encontra alguma satisfação em imaginativamente formular um hipotético arrependimento pela sua traição por parte de Jason, falando no próprio nome deste:

[...] What god befooled my wits  
To dream my fancy for her yellow curls  
And milk-white softness subtle policy?  
Wealth and a royal bride: but what beyond?  
*Medea with her skills, her presciences,*  
*Man's wisdom, woman's craft, her rage of love*  
*That gave her to serve me strength next divine,*  
*Medea would have made me what I would;*  
*Glauce but what she could. (77–85, minha ênfase)*

Neste excerto, Webster mostra como Medeia manipula o discurso de Jason de forma a servir o seu propósito de vingança que, neste caso, assume a forma de um arrependimento que supostamente atormenta a consciência de Jason. Ou seja, Medeia idealiza um Jason que, no momento da sua própria morte, enaltece as superiores qualidades dela. Shanyn Fiske faz a seguinte análise sobre esta passagem:

Medea dreams that, in his dying moments, Jason regrets his treacherous second marriage and that he harbors an enduring love for his first wife. Christine Sutphin has read Medea's thoughts of Jason as an active and open expression of desire that challenges Victorian assumptions of women's sexual passivity ("Representation" 2). (2011: 482).

O que Fiske parece afirmar é que Medeia apresenta um forte desejo de recuperar o significado que Jason tem na sua vida e uma vontade de ter de volta o homem apaixonado que ela deixou para trás, por conta de uma vingança.

Ao escolher Medeia para compor uma parte de sua coletânea de poemas *Portraits*, Augusta Webster não somente reintroduz uma figura mítica que lhe é familiar, como também recria a tendência vitoriana de uma cultura sensacionalista que demoniza a mulher de comportamento transgressivo ou desviante.<sup>307</sup> Sendo assim, Webster vai mais além: ela ousa desvincular Medeia de uma imagem diabolizante para colocá-la no seu grupo seletivo de decididas personagens femininas que, independentemente das difíceis situações que enfrentam, se destacam por suas firmes e conscientes reações (por vezes frias e até mesmo cruéis, como é o caso de Medeia), ao sistema patriarcal opressor ao qual estavam submetidas. Como afirma Hurst,

---

<sup>307</sup> Segundo Fiske, "As various critics have discussed, Medea has a colorful afterlife on the Victorian stage, having been revived in a number of plays from 1845 onward. [...] In the mid nineteenth century, her appearance corresponded to the Victorian sensation culture and heightened anxieties about the violent, manipulative, and socially deviant women that some feared could result from the breakdown of traditional, domestic ideals." (2011: 481).

Webster's dramatic monologue 'Medea in Athens' picks up the theme of women's powerlessness, casts Medea as a woman who challenges her situation, and explains her motivation for killing her children in terms of a rebellion against patriarchy, depriving the husband who deserted her of his sons? Jason's second marriage is seen as a union undertaken for political reasons and 'Medea's drama is a critique of Jason's motives and an explanation of [her] actions as a repudiation of those motives.' (2008: 185)

Esta análise feita por Hurst nos dá a entender que a traição matrimonial sofrida por Medeia pode tê-la em parte enfraquecido. Porém, como é enfatizado por Webster no poema, a vulnerabilidade demonstrada por uma Medeia 'diminuída' pelo rancor e pelo desejo de vingança por Jason, transforma-se numa força que, segundo avalia Fiske, a faz ser: "a survivor who is able to shed her past and conform to a new identity." (2011: 485). Essa mutação analisada por Fiske é comprovada na seguinte afirmação dita por Medeia: "Shadows of me went misty through his sight." (70).<sup>308</sup>

Ao saber da morte de Jason, Medeia fantasia que ele arrepende-se de suas escolhas, reconhecendo que poderia continuar a ter tido a ajuda dela para conquistar suas ambições.<sup>309</sup> Contudo, conforme avalia Hurst, os atributos sobrenaturais com os quais esta figura mitológica é frequentemente dotada, não são aqueles que são enfatizados no poema de Webster – um misto de sabedoria masculina, habilidade feminina e paixão: "[...] her power is located in 'man's wisdom, woman's craft, her rage of love' (85) – her magic is seen as an exaggerated version of feminine qualities, and is related to nursing." (2008: 185, minha ênfase).

Ao lembrar-se da sua juventude, Medeia identifica-se com uma imagem que está muito presente na literatura de protesto de Augusta Webster, sobretudo em *Portraits: a da fallen woman*. Sendo assim, a mulher que matou seus próprios filhos, movida pelo ódio ao antigo marido, torna-se alguém que justificadamente acusa o seu sedutor de destruir sua inocência:

I live what thou hast made me.  
[...]  
For all things glad and harmless seemed my kin,  
And all seemed glad and harmless in the world.  
Thou cam'st, and from the day thou, meeting me  
in Hecate's dim grove culling my herbs,  
Didst burn my cheek with kisses hot and strange,  
*The curse of thee compelled me.* (188;201-206)

---

<sup>308</sup> Patricia Rigg faz a seguinte análise sobre esse facto: "She emerges from the experience of gathering together the fragments of her past and the fragments of her experience this night a balanced woman and a happy wife, and her entrance into this independent state denotes Webster's vision of a fit end for this woman scorned." (220: 127).

<sup>309</sup> Segundo Isobel Hurst, "Jason's second marriage is seen as a union undertaken for political reasons and 'Medea's drama is a critique of Jason's motives and an explanation of [her] actions as a repudiation of those motives.'" (2008: 185).

O discurso de Medeia parece, assim, culpar Jason por todas as suas transgressões. Esta atitude acusadora é confirmada pelas palavras a seguir:

Who, binding me with dreadful marriage oaths  
In the midnight temple, led my treacherous flight  
From home and father? Whose voice when I turned,  
Desperate to save thee, on my own young brother,  
My so loved brother, [...]. (208 – 212).

Medeia alega que a responsabilidade por todos os seus delitos, como a traição ao seu pai e a morte do seu irmão são, na realidade, de Jason e, por isso, ela chama-o de: “soul of my crimes” (218). Ela segue a mesma linha de acusação ao citar o assassinato dos filhos que ela teve com Jason, culpando-o por suas mortes e reivindicando simpatia para si própria, como mãe enlutada, cuja perda maior não é comparável à dele: “what is thy childlessness to mine?” (232). Através destas palavras, Augusta Webster parece atribuir-lhe um discurso libertador. Para além disso, a imagem tradicional de Medeia, por vezes associada a feitiçaria e maldades, pode ter sido propositadamente deixada de lado por Webster para que ela pudesse parecer uma vítima do controle de Jason, como acontece nas sociedades patriarcais.<sup>310</sup>

Mas é através de Circe (‘a complex woman’, segundo Rigg), a mitológica feiticeira que vive numa ilha, com poderes de transformar homens em degradantes porcos selvagens, que Augusta Webster apresenta uma de suas vozes femininas mais firmes nos protestos incisivos contra o tédio, a solidão e a rotina enfadonha de uma vida doméstica sem amor ou grandes expectativas.<sup>311</sup> Segundo Patricia Rigg, “Webster’s speaker is evidently yet another nineteenth-century woman *begging for that most elusive of rights: the right of experience.*” (2009:127, minha ênfase). Desta maneira, Circe pode ser vista como a representante de um crescente número de mulheres do período vitoriano que lutavam pelo simples direito ao amor e a uma realização pessoal como seres humanos.

Angela Leighton, na obra *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*, faz a seguinte análise sobre a representação que Webster faz de Circe: “In ‘Circe’ (1870), she takes the classical myth of the sorceress who held Ulysses’ men captive on her island, and re-writes it from Circe’s disenchanted point of view.” (1992: 193). Leighton parece afirmar que Augusta Webster dá à sua

---

<sup>310</sup> É importante referir que a forma encontrada por Webster para retratar Medeia se aproxima de uma outra autora vitoriana, nomeadamente George Eliot, como referido por Hurst: “Like Eliot, Webster examines Medea as a figure for women’s utter powerlessness in patriarchal society.” (2008: 186). Contudo, se distancia da versão criada por Amy Levy, no poema “Medea. A Fragment in Drama Form, After Euripedes” (1884), como também afirma Hurst através da seguinte análise: “[...] Levy’s treatment of Medea differs from Eliot’s allusions and Webster’s Medea in Athens, emphasizing racism and making the oppression of all women a less noticeable theme.” (2008: 187).

<sup>311</sup> Segundo Hurst, “Eliot, Webster, and Levy respond creatively to the astonishing wealth of imposing female characters in Greek tragedy and epic, such as Antigone, Medea, Hecuba, Electra, and Circe, and use them to comment obliquely on the restricted lives of nineteenth-century women, [...]” (2008: 64).

falante, destinada a não amar e a não ter os seus desejos mundanos realizados, a oportunidade de transformar sua existência e livrar-se da monotonia. Essa análise de Leighton é corroborada pelo seguinte lamento de Circe: “Always the same blue sky, always the sea [...] / The same long joy and the late strain of birds / Repeats their strain of all the even month;” (34; 39–40). Nestas frases Circe expressa todo o seu descontentamento com a vida doméstica calma e convencional que leva.

É através dessa mítica figura feminina, dotada de poderes parecidos com os dos deuses, e que expressa toda a sua insatisfação com o marasmo dos seus dias, que Augusta Webster, segundo avalia Shany Fiske, “[...] frames an empowering perspective largely unavailable to the average, middle-class Victorian woman.” Esta análise de Fiske é corroborada pelo grande anseio de Circe por uma tempestade, a qual simboliza movimento, mudança ou transformação: “There will be storm at last, storm, glorious storm!” (10), celebra ela nas primeiras estrofes do poema.<sup>312</sup> Fiske faz a seguinte análise sobre estas enfáticas palavras: “Circe’s hunger for the violence of a storm similarly captures *the impatience of stimulation* that Webster observed in the minds and hearts of the exceptional women around her.” (2011: 486, minha ênfase).

E, de facto, a tempestade tão desejada por Circe traz consigo o barco de Ulisses e seus marinheiros, a quem ela faz o seguinte discurso de boas-vindas, o qual está repleto de imagens masculinas simbólicas de uma transformação violenta (ou violação) do seu recanto feminino:

[...] he has come to her behind the sea;  
And the smooth waves grow sullen in the gloom  
And wear their threatening purple; (4-6 minha ênfase)

Na expectativa de ter sua rotina entediante alterada, Circe não valoriza essa suposta violação do seu espaço e não vê na embarcação que se aproxima de sua ilha uma ameaça, mas uma oportunidade para ‘renascer’ em forma de mulher, fazendo mesmo o seguinte apelo: “Give me some change” (48). Uma vez que a alternativa, que ela já conhece, a esta invasão masculina não é para ela aceitável, Guimarães faz a seguinte análise sobre estas palavras de Circe: “the poet emphasises that what Circe faces is permanent loneliness and frustration [...]” (2017: 12).

E, na verdade, a feiticeira aproveita a situação para protestar contra um destino que a faz viver como uma deusa solitária: “Dwell like a lonely god in a charmed isle / where I am first and only, [...]” (60-61). Sendo assim, através de Webster, ela revela o que almeja para sua vida e, de forma importante, enfatiza sua identidade humana: “Long for a tempest on me and grow sick / Of rest and of

---

<sup>312</sup>Segundo Leighton, “Circe dreams of a liberating storm of feeling to break her life’s trance, her ‘honey-pap’ existence.” (1998: 195).

divine free carelessness! / *Oh me, I am a woman, not a god!*” (63–65, minha ênfase). Christine Sutphin faz a seguinte análise sobre esta revelação: “Webster’s Circe claims to be ‘a woman, not a god,’ but she is not entirely divested of her occult powers. *Her cup reveals men as they are*: a powerful tool for any female to wield.” (1998: 382, minha ênfase). Embora ela reafirme sua humanidade, ou seu desejo de ser simplesmente humana, Circe na verdade possui uma arma muitíssimo poderosa: a capacidade de ver os homens ‘tal como eles são’. Mas esta vidência é também uma espécie de maldição que recorrentemente a condena à solidão.

Em “Circe”, Webster mostra-nos a mítica feiticeira que vive a paradoxal situação de ter poderes de transformar a vida dos outros, porém, sendo incapaz de promover sua própria libertação e ‘transformação’ como mulher. Sobre o facto de Webster retratar Circe nestas condições, Christine Sutphin afirma que: “Webster is revising both Homer and the misogynist transformations of Circe, [...] but her Circe is neither the self-sufficient goddess of Homer, nor the femme fatale commonly accepted by her contemporaries.” (1998: 381). Aquilo que estes não reconhecem é que a sua taça da Verdade, objeto e símbolo especular do conhecimento verdadeiro, é a arma que ela precisa ter para avaliar o mundo, mas que só lhe traz frustração e solidão. Ao apresentar Circe com vontades e aspirações, Webster consegue ‘resgatar’ e aprimorar o lado humano da feiticeira, aproximando-a das mulheres da sua época.

#### **4.4 Representação como atuação dramática / *Performance* – vozes femininas em crise**

Como analisado anteriormente (no capítulo III), o termo *performance* tem tido um significado e uma abrangência muito diversificados, sendo utilizado em variados contextos para além das áreas mais estritas do teatro e da literatura. Desta maneira, entende-se que o termo passou a adquirir diferentes aceções, dependendo da especialidade ou atividade a que se refere em concreto. Partindo dessa premissa e, no âmbito da análise que fazemos da *representação* da mulher e do feminino na poesia de Augusta Webster, pretendemos transpor a ideia de *performance* para a sua literatura poética e mostrar como ela, em parte sob influência de Robert Browning, passou a ter um interesse maior pelos aspetos mais prosódicos e dramáticos da poesia, adaptando-os aos seus próprios objetivos.

Reconhecida no campo da literatura inglesa pela variedade dos seus géneros, Augusta Webster alcançou um nível de excelência quanto à inclusão de certos métodos e técnicas performativos nos seus poemas. As valências dramáticas e retóricas do discurso feminino em Webster enfatizam, sobretudo, a dimensão crítica da sua obra, em que ela faz ouvir de forma direta certas vozes em crise,

em cenários simbolicamente representativos: os protestos e as súplicas das mulheres na Inglaterra Vitoriana. Em suas duas publicações, *Dramatic Studies* (1866) e *Portraits* (1870), essas vozes e esses cenários constituem o corpo de textos sobre o qual a crítica literária vem dedicando uma atenção redobrada, focando-se claramente nos aspectos relacionados com a *performance*. Em “Fretted Lines: Di-versification in Augusta Webster’s Dramatic Monologues”, Herbert F. Tucker corrobora essa atenção: “Because poetry, especially dramatic poetry, does not just contain its ideas but *performs them*, any Webster poem worth more than one reading is likely to reward the inquirer with *the disclosure of more than one way to imagine its words meant and said.*” (2017: 108, minha ênfase). Sendo assim, neste subcapítulo pretendemos mostrar as diferentes dimensões dramáticas que as diversas falantes que são criadas por Webster apresentam, tanto nas suas posturas quanto em seus discursos; em geral, Webster dramatiza uma posição que é crítica e contestadora em relação quer aos discursos dominantes que coagiam quer aos espaços que limitavam e confinavam essas mulheres.

#### **4.4.1 Encenação de poses femininas – movimento e máscara**

Uma das dimensões dramáticas que analisaremos a seguir diz respeito à forma como Webster encena determinadas poses femininas, através da anotação indireta de certos movimentos por parte das suas falantes e da utilização de certos adereços que, de algum modo, destacam, encobrem ou representam as suas respectivas situações. Isto porque a crítica não tem prestado tanta atenção a estes aspectos mais específicos, preferindo focar-se em apreciações mais gerais relativas ao conteúdo dos respectivos discursos.

Por exemplo, em “The Poetics of Myth and Mask”, Isobel Armstrong faz a seguinte análise sobre a poesia de Augusta Webster: “[...] declares itself as *a dramatization of a series of feminine consciousnesses and an analysis of their cultural determinations.*” (1993: 364, minha ênfase). Embora não explicita de que forma ou formas estas consciências femininas são dramatizadas no texto, esta análise nos faz compreender a razão pela qual as questões de identidade e de linguagem são sempre elementos que se destacam na escrita de Webster. Em seus monólogos, ela dá voz a certas figuras femininas cujas existências são, por vezes, consideradas ‘inadequadas’ ou, em casos extremos, ‘menosprezadas’ e marginalizadas pela sociedade que as rodeiam.

Por vezes, em situações particulares de estagnação ou transição, as falantes criadas por Webster sentem necessidade de fazer uso de certas imagens, entre as quais, a da ‘máscara’ (conceito já analisado no capítulo III). Frequentemente, fazem isso como uma forma de proteção contra a exposição pessoal e, assim, poderem preservar a sua intimidade; mas, ao mesmo tempo, sugerindo a

necessidade de trazer ao de cima dilemas pessoais que são frequentemente fraturantes. Para melhor ilustrar essa situação, faremos referência a determinados excertos contidos nas obras “Sister Annunciata” (*Dramatic Studies*, 1866), “The Happiest Girl in the World”, “A Castaway” e, finalmente, o poema “Tired”<sup>313</sup> (*Portraits*, 1870).

A obra “Sister Annunciata” introduz o hábito religioso, que é usado pelas freiras, como um símbolo ou uma máscara, por detrás da qual se ‘esconde’ uma mulher verdadeira, um ser que se debate com questões fraturantes de identidade e vocação. Trata-se de um solilóquio enunciado num momento de solidão e um dos mais longos e inquietantes poemas da coleção *Dramatic Studies*. Herbert F. Tucker resume esta obra do seguinte modo: “Sister Annunciata” focally concerns the speaker’s commitment to a convent life and to the otherworldly values that underwrite it: a commitment whose steady reinforcement is necessitated by the persistence of memories and desires that call it into question.” (2017: 108).

O poema está dividido em duas partes, sendo que, neste subcapítulo, interessa-nos referir a primeira secção, intitulada “Sister Annunciata – An Anniversary”, descrita do seguinte modo por Judith Willson: “[...] follows the emotions and memories of a nun through her vigil on the anniversary of becoming a ‘bridge of Christ’” (2006: 253). Ainda segundo Willson, esta secção termina, “with Annunciata’s anguished vision of herself watching her lover drown.” (*Ibid.*, 253).

Essa análise de Willson pode ser corroborada através do excerto a seguir, onde Annunciata afirma que tanto os seus anos do passado, quanto o seu antigo ‘eu’, reaparecem através de lembranças que aparentam serem perturbadoras: “Ah! I remember me / In the first days – when I was sad and restless / And seemed an alien in a hopeless world,” (95-96). Ao dizer estas palavras, Annunciata parece demonstrar não sentir falta da vida que levava antes de vestir o hábito. Contudo, por estar a viver em um convento e longe do mundo social, ela passa a refletir muito mais e a questionar-se sobre as oportunidades de uma vida normal e feliz, como qualquer outra jovem, que ela não teve a chance de vivenciar,<sup>314</sup> como pode ser comprovado através desta passagem: “The fine-linked dreams of youth, the flying thoughts / Like sparkles on the wave-tops changing place” (194-195). Ou sensações que não pôde experimentar, como as poses femininas que são reveladas neste excerto:

---

<sup>313</sup> Sobre a obra “Tired”, que é enunciada por um homem, é importante referir que a nossa escolha deu-se pela oportunidade de fazermos uma representação feminina através de uma personagem masculina, utilizando o monólogo dramático.

<sup>314</sup> Glennis Byron, em *Dramatic Monologue*, faz a seguinte análise: “The tendency of dramatic monologue, no matter what their particular focus, always appears to be to question rather than to confirm. From the very start, the dramatic monologue worked to disrupt rather than consolidate authority, drawing upon speakers who are in some way alienated from, rather than representative of, their particular societies.” (2003: 100).

The dear delight of happy girlish hopes –  
Oh, ah my folly! Some hopes too strange sweet  
That I dare think of them even to rebuke (200 – 202)

A este propósito, Patricia Rigg, na sua obra *Julia Augusta Webster. Victorian Aestheticism and the Woman Writer*, faz a seguinte observação sobre Annuciata:

During the course of the monodrama, Annuciata unearths the passionate woman who was compelled to redirect her impulse toward marriage, and the performance becomes a means of bringing to the surface the essential part of herself that threatens to emerge at inopportune times so that she can confront it and subvert it, thereby suppressing once and for all the persistent intrusion of memories.” (2009: 81).

Esta análise pode ser confirmada neste próximo excerto, onde Annuciata, ciente das limitações e da rígida disciplina a ser seguida na sua nova vida, afirma:

It was enough  
At first *to learn the patience* that subdued  
My throbbing heart to *its new quiet rule*,  
The hope of Heaven that bore down earth’s despair – (184 – 187, minha ênfase)

Segundo Rigg, “Annuciata must find some way to transform her memories into *experience more in keeping with the woman she has become*.” (2009: 82, minha ênfase). O que Rigg parece afirmar é que, com um novo destino a cumprir, Annuciata passa a reconhecer que a vida que deixou para trás não existe mais. E é o que revela esta próxima passagem, ao comparar seu passado a ‘cinzas’ que podem ser levadas pelo vento:

[...] how could I now recall  
To their long-faded forms those phantasies  
Of a far, other, consciousness which now  
Beneath the ashes of their former selves  
Lie a dead part of me, but still a part,  
Oh evermore a part. (205–210)

O que Annuciata também parece afirmar neste seu discurso é que ela precisa transformar suas lembranças em experiências que poderão contribuir para a construção da sua nova realidade.

O poema avança e neste próximo excerto, ela afirma ter que lidar com questões sentimentais de um passado ao qual teve que renunciar: “And the deep world I thought I weighed and spurned /As wanting in the balance, nevertheless / had shown me nothing of its meaning yet:” (969-971). Sendo assim, Annuciata revela não conhecer o prazer, “What pleasure meant” (973) e, muito menos, o amor, “Had not conceived, what love was” (979).

A certeza de toda essa renúncia insuportável que terá de fazer a uma felicidade terrena vem à sua mente em uma das suas longas noites de vigília, fazendo-a afirmar: “Oh! It is hard!” (529). Como é avaliado por Tucker: “Again and again, Annuciata half consciously owns these erotic and secular impulses, [...]” (2017: 109). Ao reconhecer que, como mulher, ela está passível de ter estímulos mundanos que confrontam e colidem com sua vida religiosa, Annuciata tenta repudiá-los e apagá-los neste discurso delirante, que indiretamente questiona o seu ser, a sua sanidade e a sua vocação:

Am I mad? Am I mad? I rave  
Some blasphemy which is not of myself!  
What is it? Was there a demon here just now  
By me, within me? Those were not my thoughts  
Which just were thoughts or spoken – which was it?  
Oh not my thoughts, not mine! (546-551)

Quer sejam pensados ou falados, internos ou externos, os estímulos espontâneos da freira Annuciata parecem evocar nela um repúdio, cuja violência permite-nos avaliar a força das tentações que ela tem que enfrentar. É este conflito que dá ênfase ao seu monólogo, como poderá ser constatado nesta próxima passagem, retirada do início do poema:

And I shall tread on sin, invulnerable,  
As the Saints do at last.  
If I, that is,  
Might reach the goal I strain at, the one goal  
Ambition may seek sinless – though I faint  
The goal I will attain. I think in truth  
My feet are on the road, and, let them bleed  
Among the thorns, I still press on.  
Perhaps (75 – 81)

Vê-se que, nesta passagem, Webster faz um uso propositado de pontuação específica para mostrar os momentos de hesitação experimentados por Annuciata. As palavras “If...that is”, “though...”, “I think...”, e finalmente “Perhaps”, são termos condicionais que parecem mostrar que, apesar das suas dúvidas, Annuciata tem por obrigação renovar seus votos. Por conta deste compromisso, ela afirma com determinação as seguintes palavras: “the Lord himself, I thank Him, has renewed it virgin-cold / To give to Him.” (219–221).

Segundo Tucker, “The poem exhaustively illustrates Webster’s *root identification of dramatic character with interior ethical conflict.*” (2017: 109, minha ênfase). Essa análise de Tucker é

corroborada pelo próximo excerto, onde Annuciata revela a necessidade de ter que esquecer seu juvenil sentimento amoroso por Angelo, para assim consolidar sua devoção a Cristo: “*To be another self, to know no more / The fine-linked dreams of youth, the flying thoughts*” (192–193, minha ênfase). Estas frases e suas respectivas implicações também parecem suportar a seguinte análise de Glennis Byron na obra *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom*: “The dramatic monologue is therefore particularly well suited to exposing *the means by which the self could be built, or build itself, into a myth, and to challenge and revise the resulting mythologised self.*” (2003: 99, minha ênfase). Desta maneira, Annuciata, com suas ‘dolorosas’ lembranças do passado e seus angustiantes dilemas sobre a vida religiosa, é uma das imagens da figura feminina moderna dividida que Augusta Webster personifica através de seus poemas.

No monólogo intitulado “The Happiest Girl in the World”, Augusta Webster apresenta uma jovem que, prometida em casamento, não sabe ao certo se o sentimento que nutre pelo pretendente é ou não é amor. Muito menos tem a certeza se este enlace fará dela a jovem mais feliz do mundo. Helen Luu, no artigo: “Freaks of Femininity: Webster’s Gallery of Female Grotesques in Portraits”, apresenta a seguinte análise sobre o poema, ao referir determinadas personagens caricaturadas de Webster:

Even the so-called Happiest Girl in the World, who seems the very embodiment of the feminine ideal as a young and beautiful bride-to-be, is no less grotesque. Through the poem’s very title, Webster “enfreaks” this speaker, placing her among other human oddities common to the Victorian freak show. Like “The Tallest Man in the World,” “The Ugliest Woman in the World,” or the largest, skinniest, fattest, hairiest, and so on, “The Happiest Girl in the World” promises to present an extraordinary human exhibit, a superlative specimen, for the audience’s view. (2017: 85-86).

O que Luu parece afirmar é que, mais uma vez, Webster faz uso do seu senso crítico na apresentação do que deveria ser uma situação comum de um juvenil enlace amoroso, mas que, devido às circunstâncias vivenciadas, acaba por tornar-se uma fraude para a mulher em questão.

Em contraste com o poema anterior, a situação irônica e patética da falante de “The Happiest Girl in the World” – uma jovem inexperiente – é colocada em exibição. O que ela exhibe, através de sua postura passiva e suas interrogações, é uma ignorância lamentável sobre si mesma e seus sentimentos, os quais compara com as poses e adereços associados às convenções do amor romântico. Segundo Isobel Armstrong, em “‘A Music of Thine Own: Women’s Poetry’”: “Perhaps the sinisterly naive innocence of ‘The Happiest Girl in the World’ indicates Webster’s strengths at their most powerful: its irony does not prevent an understanding of the pathos of the speaker’s situation.” (1993: 365).

O poema mostra, em suas diversas estrofes, o dilema que a jovem enfrenta ao tentar convencer-se do amor que ela poderá ter pelo pretendente, mesmo sem se lembrar ao certo quando terá começado, como demonstrado neste excerto: “And *did I love him* when he first came here?” (32, minha ênfase). Para além desta incerteza, há também o seu desconhecimento sobre a sua sexualidade. Neste próximo excerto ela parece buscar explicações do ‘por que’ certas experiências e sensações, próprias das paixões (as que, para jovens como ela, estão somente nos livros), serem inexistentes nesse momento:

I am so cold: is mine but a child's heart,  
And not a woman's fit for such a man?  
Alas am I too cold, am I too dull,  
Can I not love him as another could?  
And oh, if love be fire, what love is mine (130 – 135, minha ênfase)

Isobel Armstrong faz a seguinte análise desta situação: “There is a double irony here, for the language being used *is* the language of romantic fiction, but at the same time that superficial language warns of the absence of what is important, and Webster demonstrates the thinness of the culture's language of sexuality.” (*Ibid.*, 365, ênfase da autora). O que Armstrong parece afirmar é que falta a esta jovem o conhecimento dessa cultura, incluindo o sentimento do amor carnal, algo presente nas relações amorosas.

Tal como foi avaliado em outras partes deste trabalho, a personagem do poema “The Happiest Girl in the World” tenta encontrar razões que justifiquem seu casamento. Educada nas convenções do amor romântico e endoutrinada através dos livros de conduta feminina, ela tenta lutar contra aquilo que parece ser o seu maior ‘sentimento’ nesta futura relação: a incerteza. Sendo assim, na tentativa de encontrar um motivo para o seu casamento, ela lança mão dos mitos femininos idealizados nas uniões matrimoniais na Inglaterra Oitocentista e, de forma contraditória, afirma: “My love, my love, my love! And I shall be / So much to him, so almost everything: [...]” (195-196). Glennis Byron refere que aparentemente “She has read the right books; she is familiar with the various discourses of love.” (2003: 60). E que, para cumprir com o seu verdadeiro papel na sociedade patriarcal, esta jovem precisa fazer uso de uma ‘máscara’ angelical que impõe-lhe o seguinte comportamento: “No questionings, no regrettings, but at rest.” (164-165). Patricia Rigg define muito bem essa situação: “[...] she will have to maintain *the artificial final pose* for the rest of her married life.” (2009: 131, minha ênfase).

Prestes a assumir um sério compromisso para a vida toda, a jovem de “The Happiest Girl in the World” adota uma postura que irá transformar a sua liberdade em um cativo e expressa, no próximo excerto, o seguinte pensamento: “I am the feathery wind-wafted seed / That flickered idly half a merry morn” (170–171). Estas palavras parecem anunciar sentimentos de harmonia e alegria em sua vida. Contudo, estes sentimentos poderão ficar ausentes do seu destino, como revelado a seguir: “Now thrall’d into the rich life – giving earth / To root and bud and waken into leaf.” (172-173). A resistência da personagem torna-se ainda mais evidente quando ela faz a seguinte declaração: “The prisoned seed that never more shall float” (175), e também o seguinte questionamento: “the prisoned seed that prisoned finds its life?” (178). Através destas frases, a ‘jovem mais feliz do mundo’ parece extrair da natureza as analogias das quais fala. Porém, os papéis que ela tenta assumir estão longe de ser naturais. Suas palavras, repletas de ironia, representam a crítica feita por Augusta Webster à ideologia de gênero que reprimia a vida e, sobretudo, restringia a maioria das possibilidades para as jovens da Inglaterra Oitocentista.

Passamos agora para a análise de certas características dramáticas no poema “A Castaway”, o qual traz ao de cima as convenções associadas a certos padrões, posturas e adereços do feminino. Tal como foi por nós analisado em outras partes deste trabalho, Augusta Webster aborda aqui as variadas lacunas sociais e desigualdades entre os gêneros em Inglaterra que forçavam as mulheres a prostituírem-se. Patricia Rigg, no seu artigo intitulado “Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama”, faz a seguinte análise sobre o comportamento de Eulalie:

To a certain extent, *Eulalie’s performance* consists of a series of Attitudes that portray her not so much as the castaway but as the one *casting away* those who persist in placing her economic reality within a moral framework inconsistent with that reality. She is intelligent, undereducated, unmarried, and unrepentant, and, as a prostitute, she is part of what Judith Walkowitz calls “a strong female subculture” (25). (2000: 96, minha ênfase).

Outro crítico, E. Warwick Slinn em “Webster’s Castaway Courtesan. Living on the (Cultural) Margin”, apresenta a seguinte análise sobre este poema:<sup>315</sup> “Webster *simulates a marginalized, cast out figure of a prostitute* speaking as if from a cultural center – or rather from the center of her self as sovereign subject.” (2003: 160, minha ênfase). Esta avaliação de Slinn é corroborada na passagem a seguir, quando Eulalie, diante do seu espelho, explora, de maneira natural, o seu ‘eu’, numa tentativa de reconstituir-se: “[...] me / Who am... me.” (25-26).<sup>316</sup> Este processo de (re)constituição, analisado por Rigg como: “rooted in performance, in holding a pose, and in gazing herself on the strong and

<sup>315</sup> Inserido na obra *Victorian Poetry as Cultural Critique: The Politics of Performative Language*. (2003).

<sup>316</sup> Rigg tem a seguinte opinião sobre esta frase de Eulalie: “She has already outlined in her own mind the parameters of her performance.” (2000: 97).

defiant features reflected in the social mirror.” (2000: 98), é ilustrado no próximo excerto, quando Eulalie visualiza o seu corpo:

A woman sure,  
No fiend, no slimy thing out of pools,  
A woman with a ripe and smiling lip  
That has no venom in its touch I think,  
With a white brow on which there is no brand; (27–31, minha ênfase)

Ao ver a sua imagem refletida, Eulalie expõe a distinção entre o seu corpo de mulher, visto por ela mesma e o seu corpo como um sinal social. Contudo, os dois não estão separados; um é conhecido do outro. Para Slinn, “Eulalie proposes the reality of her body without the imposed metaphors and terms of centuries of cultural judgment – she sees no fiend, no slimy thing, no venom, no brand [...]” (*Ibid.*,165). Desta maneira, Webster dramatiza o dilema da personalidade feminina, onde a mulher busca afirmar sua identidade para, assim, poder permancer em um determinado meio social.

A cortesã (re)inventada por Augusta Webster tem como trunfo a sua beleza, e, segundo Slinn, “she *seizes upon that beauty* as a reciprocating quality *that defines her* as a woman.” (2003: 166, minha ênfase). Esta situação pode ser corroborada na seguinte fala de Eulalie: “A woman none dare call not beautiful, / Not womanly in every woman’s grace.” (32-33). Desta maneira, a atenção dela volta-se para sua beleza, algo que ela define como: “’tis my all” (38, minha ênfase). Logo depois, ela faz a seguinte revelação: “That makes me feel myself a woman still,” (43). Slinn faz a seguinte análise sobre as declarações da prostituta de alta classe: “Eulalie takes that which casts her away and makes it the basis of her sense of value.” (*Ibid.*,166). O que Slinn parece afirmar é que o que a sociedade vitoriana identifica como causa da ‘marginalização’ de Eulalie, ela a tem como indicativo do seu valor. Sendo assim, o seu monólogo parece ser um processo dialético onde ela, através da sua beleza, tenta ‘negociar’ um caminho que a faça ter elevadas representações públicas e privadas.

Concluimos esta análise sobre a *performance* feminina em determinadas obras de Augusta Webster com uma sucinta avaliação do poema “Tired”. É importante referir que, embora Webster apresente como personagem principal um homem, o foco central nesta obra não é a identidade masculina, mas a feminina. Nela, o falante é um homem liberal, casado com Madge, uma jovem mulher do campo e sem instrução formal que, a seu pedido, deverá representá-lo num evento social naquela noite. Patricia Rigg faz a seguinte análise a propósito: “The speaker has attempted *to refashion*

*a simple girl into his view of an ideal woman*, a woman who eschews social hypocrisy, mediocrity, and frivolity – a woman, in short, with the same social ideals as he.” (2009: 138, minha ênfase).

Em “Tired”, a linguagem performativa domina a maior parte do poema, à medida que o falante critica o modo como as mulheres são forçadas a assumir o que ele classifica como: “[...] *petty actress parts in the long game*” (368, minha ênfase), e assim receber da sociedade “*unwonted props*” (128, minha ênfase). O que estas frases emitidas pelo marido de Madge parecem querer dizer é que ele esperava que a sua mulher, por causa do seu desconhecimento acerca do mundo, fosse apresentar um comportamento simples e natural. Contudo, ele próprio afirma neste próximo excerto que ela: “will do what other ladies do” – [40]. Glennis Byron, na obra *Dramatic Monologue*, faz a seguinte análise sobre esta mulher: “She has learned the accepted role, [...].” (2003: 76). A análise de Byron é reforçada no próximo excerto, onde o marido de Madge afirma que ela está:

Prepared to talk  
In the right voice for the right length of time  
On any thing that anybody names,  
Prepared to listen with the proper calm  
To any song that anybody sings; (11-15, minha ênfase).

Para Glennis Byron: “He is honest enough to recognise his own fault in her transformation, [...]”. (2003: 76). Esta outra análise de Byron é reforçada pela seguinte declaração dele: “So I taught, / Or let her learn, *the way to speak, to look, / To walk, to sit, to dance, to sing, to laugh,*” (91-93, minha ênfase). Sendo assim, este homem assume que tentou mudar a essência natural de sua mulher e ainda, segundo afirma Byron, “was he who set her ‘in artificial soil’ (127)”. (2003: 77), e desta maneira, transformou-a numa réplica das outras mulheres que ele conhecia.<sup>317</sup> Para Byron, a intenção dele sempre foi:

[...] to show his belief that women take so easily to their social roles not just because they are educated in a particular kind of behaviour but because there is something in their nature which makes such roles congenial, that makes them *love ‘that round / Of treadmill ceremonies, mimic tasks’* (359). (2003: 77, minha ênfase).

O poema chega ao fim com o reaparecimento de Madge vestida para o evento e o marido a perguntar-lhe: “Ready, love, at last?” (395). Segundo Byron, “Madge has changed not because of any innate frivolity, but to protect herself; her feminine performance is no more than a response to the environment he has created for her.” (2003: 77). O que Byron parece afirmar é que as razões para a

---

<sup>317</sup> Sobre esta questão, Angela Leighton na obra, *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*, faz a seguinte análise: “In this poem, Webster once again frames the woman as an idea trapped in the mirror of ideology and men’s eyes.” (1992: 192).

mudança de Madge podem ser não de compromisso ou frivolidade, mas sim de uma inteligente e desesperada sobrevivência diante do convencionalismo controlador e dogmático da sua sociedade.

#### **4.4.2 Enunciação dramática – a mulher como falante e como ouvinte**

Como vem sendo afirmado ao longo deste trabalho, a poesia dramática de Webster avançou, sobretudo, em direção à crítica social e à crítica de gênero, ao apresentar, na grande maioria dos seus poemas, a mulher em papéis diferentes do de esposa e do de mãe. Desta maneira, na poesia de Webster, a mulher possui um perfil ativo e participativo. As múltiplas vozes femininas que ecoam em seus poemas dramáticos, questionam e reivindicam mais direitos no acesso à educação formal e ao trabalho, bem como uma maior igualdade nas relações homem/mulher.

Em “Power in Pettycoats: Augusta Webster’s Poetry, Political Pamphlets, and Poetry Reviews”, Marysa Demoor faz a seguinte análise sobre o monólogo dramático na poesia de Webster: “She adapted the dramatic monologue entirely to her ends, giving it a distinctly feminist mission.” (1997: 134). Com esta afirmação de Demoor em mente, pretendemos mostrar que Webster soube adaptar bem a forma do monólogo dramático ao seu projeto feminista e às suas discordâncias ideológicas, valendo-se de algo que Cornelia Pearsall, em *The Dramatic Monologue*, define como: “larger Victorian appetite for exploration and appropriation of other cultures, however distant geographically or chronologically”. (2000: 73). Ao utilizar essa técnica, Webster fez dela uma aliada da sua poesia de protesto, através de determinadas vozes femininas em momentos de crise e sofrimento extremos, como as que pretendemos analisar em quatro dos treze poemas que compõem a edição de 1893 de *Portraits*; começando por “Medea in Athens”, seguindo com “The Happiest Girl in the World” e “Faded”. Finalizamos esta análise com a obra “A Castaway”.

Iniciamos esta análise sobre a representação do feminino – vozes em crise, em determinados poemas de Augusta Webster, com o discurso introspectivo da histórica infanticida Medeia, de “Medea in Athens”, no momento em que ela fica a saber, através de um mensageiro, da morte de Jason, seu antigo marido.<sup>318</sup> Na obra de Webster, Medeia reaparece após sua fuga para Atenas e seu casamento com o rei Aegeus. Segundo Fiske, “Webster reimagined the Greeks as a way to think through the problems and possibilities of a newly-emergent female identity.” (2011: 470). Mais adiante, Fiske dá a sua opinião sobre Webster ter incluído “Medea in Athens”, e também “Circe” (próxima obra a ser analisada nesta retrospectiva dramática), em sua coleção de poemas mais amadurecidos, como vem

---

<sup>318</sup> No artigo, “Augusta Webster and the Social History of Myth”, Shanyn Fiske afirma que: “Webster’s poem focuses solely on Medea and her curiously ambivalent reaction to the sudden news of a death that she had foretold in Euripides’ play.” (2011: 480).

sendo considerada pela crítica literária a obra *Portraits*: “the necessity of recuperating Greek women’s voices to express the frustrations and desires for which Victorian women had yet to conceive a language.” (2011: 478).

Com uma fala irónica, que parece seguir na contramão dos ideais vitorianos de como o casamento deveria ser vivenciado por uma mulher, Medeia utiliza palavras enfáticas que estão carregadas de um intenso ‘desinteresse’, ao ter conhecimento do eterno desaparecimento daquele que foi o pai dos seus filhos.<sup>319</sup> O seu descaso pela morte de Jason chama logo a atenção a partir do excerto inicial do poema. Nele, a falante faz questão de mostrar que não receia descrever o seu estado de espírito ao saber do facto:

Dead, is he? Yes, our stranger guest said dead  
[...] *Most natural and so indifferent*  
As if the tale ran that a while ago  
There died a man I had talked with a chance hour  
When *he by chance was near me*. (1, 3-6, minha ênfase)

Para além de um suposto desinteresse, revelado através da utilização dos termos ‘natural’ e ‘indifferent’, Medeia também demonstra algo curioso neste excerto: uma certa hesitação em desvincular-se do seu próprio passado. Sendo assim, estas frases aparentam também refletir a intenção de Webster em consolidar a importância de Medeia para a sociedade vitoriana.<sup>320</sup>

O poema avança e a sarcástica reação de Medeia torna-se mais impactante: “Good news for us, but ill news for the dead, / When the gods sweep a villain down to them,” (7-8). Com um comportamento considerado desapropriado para a época e com um tom de voz frio e casual, Medeia dá a entender, nestas impiedosas e rancorosas frases, não querer ter nenhum cuidado em disfarçar sua satisfação com a notícia. Glennis Byron, em *Dramatic Monologue*, faz a seguinte análise dessa situação:

The doubleness or discursive splitting so characteristic of the monologue becomes primarily the result of the speaker’s internalisation of the contradictions of the social order. As the speaker gives a subjective account of his/her situation, that account is simultaneously offered for objective analysis, demonstrating and critiquing the cultural conditions which produce it. (2003: 61).

---

<sup>319</sup> Shanyn Fiske na obra, *Heretical Hellenism: Women Writers, Ancient Greece, and the Victorian Popular Imagination*, faz a seguinte análise sobre essa situação: ““Medea in Athens” might be counted as another step in Webster’s attempt to make the classics relevant for the rising feminist movement of her time.” (2008: 52).

<sup>320</sup> Segundo Fiske, “As these first lines signal, Webster’s Medea is not a woman Victorians have previously encountered, yet her identity is inextricably tied to the mythic events with which everyone is familiar.” (2011: 480).

Mais à frente, Medeia questiona a sua própria reação à morte de Jason, como a reafirmar toda a indiferença que vem mostrando: “Does it seem either good or ill to me? / No; but mere strange.” (22-23).<sup>321</sup> No que parecem ser palavras maldosas, Medeia confirma que a morte de Jason não foi para ela nem boa e nem ruim, mas ‘natural’. Contudo, mais à frente, Medeia revela o quanto, na verdade, isso é para ela impensável: “Nay, how wild thought grows! / Meseems one came and told of Jason’s death:” (24-25). Rigg faz a seguinte análise sobre este discurso de Medeia, enfatizando como a sua memória emocional a impede de esquecer: “In departing from Medea’s material world, Jason seems to have ensured himself a place in her emotional world and, exorcizing him out of the latter world is the point of her monodrama.” (2009: 125).

Pearsall, ao analisar o dinamismo de uma maternidade destrutiva nesta obra de Webster e no poema “Medea” (1884), de Amy Levy, afirma que: “The spectacle these works contemplate is that of a creator destroying what she has herself generated and produced, of destruction constituting an act of responsive innovation.” (2000: 80, minha ênfase). O que Pearsall parece afirmar é que ambas as Medeias regozijam-se pela destruição dos seus casamentos e dos seus descendentes como forma de uma pura afirmação política. No caso da Medeia de Webster, essa foi mais além, ao expor com calma e sinceridade, todo o seu aparente desinteresse pela morte de Jason, como pode ser comprovado neste próximo excerto: “And this most strange of all, That I care nothing.” (22 – 23). Bing Shao, em *Webster’s Mystical Women*, analisa da seguinte maneira a frieza de Medeia: “a contemplative, peaceful state of mind, matching the almost indifferent, apathetic attitude she displays as a *masked being* after hearing the news.” (2013: 153, minha ênfase). Bing Shao parece sugerir que a tranquilidade de Medeia é apenas um ‘disfarce’, e que isto faz dela mais ouvinte de si mesma do que agente da ação.

No desenvolvimento do poema, um sentimento nostálgico de Medeia por seu casamento com Jason é revelado. No excerto a seguir, ela parece estar ‘desencantada’ com a sua atual relação matrimonial. Consequentemente, reclama: “And now when day, with all its useless talk / And useless smiles and idiots’ prying eyes / That impotently peer into one’s life” (13-15).<sup>322</sup> O uso repetido da palavra useless pela falante, ao descrever situações comuns na vida entre casados, revela o tédio e o descontentamento de Medeia com a sua vida atual. Para além disso, a utilização dessa expressão pode também dar a entender ao leitor de Webster que Medeia vive atualmente um casamento de conveniência e que, como ela mesma afirma a seguir, Jason ainda faz parte de seu cotidiano: “[...]”

---

<sup>321</sup>Fiske faz a seguinte análise deste discurso de Medeia: “[...] these lines are spoken by a woman who seems to have dissociated herself from distant events and must struggle to recall emotions long laid to rest.” (2011: 480).

<sup>322</sup> Segundo Fiske, “Medea has been forced to assume a mask of tranquillity and propriety at odds with her passionate nature. Her mounting desire to recapture Jason’s significance to her life is also a yearning to recover the passionate being that she has abandoned with the assumption of domestic duties.” (2008: 56).

heavily / Wearing the name of him, and memories.” (44-45). O uso do termo heavily é a confirmação de Medeia de que não está fácil esquecer a figura do seu antigo marido, nem tão pouco as lembranças da vida que tiveram em comum. Mais à frente, Medeia define o seu mais íntimo sentimento por aquele que preencheu sua vida tanto com o ódio como com o amor: “A wondrous thing / To be so separate having been so near – / Near by hate last, and once by so strong love.” (162 -164).

Os casamentos manipulados, ou arrançados por outros interesses que não os sentimentais, foi algo que Webster combateu também na sua coleção de ensaios intitulada *A Housewife's Opinions* (1879), como revela Shanyn Fiske: “As Webster describes, couples who marry for convenience ‘live together, not because they feel themselves companions by inclination and fitness, but because relationship or some other circumstance has thrown them together and kept them together.’” (Webster, citada em Fiske, 2008: 55). Através deste discurso de Webster, verifica-se o quanto ela era também contra casamentos que não tivessem compartilhamento de sentimentos, de pensamentos ou até mesmo de ideais, sendo norteados apenas pelas circunstâncias. Características importantes que foram utilizadas e priorizadas por Webster e seu marido Thomas no casamento (como avaliado no início deste trabalho), e que podem fazer diferença numa relação entre duas pessoas.

Em “Medea in Athens”, Webster aborda com profundidade a saudade da mítica mulher por seu antigo companheiro, mesmo tendo sido ele a motivação para o seu imperdoável gesto infanticida, com o propósito de mostrar à sociedade vitoriana que os casamentos podem ser melhores quando selados pelo amor e pela confiança. Para além dessa abordagem, Augusta Webster revela Medeia como a esposa que coloca o seu amor por Jason acima dela mesma e, assim, consegue superar qualquer sentimento de ódio e vingança (mesmo aqueles mais condenáveis) por ele. A confirmação dessa situação é dada pela própria Medeia no excerto a seguir: “Tush, I should have died too: / We should have gone together, hand in hand, / And made dark Hades glorious each to each.” (165–167). Através deste discurso de amor e cumplicidade, Medeia parece querer mostrar para a sociedade vitoriana que, apesar dos infelizes factos ocorridos no seu casamento com Jason, ela ainda considera que seria possível para eles ‘andarem lado a lado’. Ela também acredita ser justo para uma esposa sentir-se em igualdade com o seu marido e, assim, poderem vencer conjuntamente as batalhas sociais que surgem no cotidiano.

Entre os diferentes discursos dramáticos no feminino que são revelados por Webster em *Portraits*, destacamos aquele que se desenvolve no poema “The Happiest Girl in the World”, com o objetivo de enriquecermos este estudo com uma análise mais diferenciada; neste caso aqueles falados

por uma jovem inexperiente prestes a se casar, tanto numa expectativa de que o amor romântico possa vir a preencher uma vida, quanto no papel idealizado da mulher como o ‘anjo do lar’. Patricia Rigg em “Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama”, resume esta forma de enunciação do seguinte modo:

The happiest girl has had a week to live in her new state of the wife-to-be, and basically, she speaks now to arouse in herself emotions suitable to this state. She uses the adjectival and symbolic language intrinsic to description to situate her love within the convention of the Victorian angel/wife, but cliché intrudes to undermine not only her attempts to be conventional but the convention itself. (2000: 90, minha ênfase).

Tanto o tenso discurso da falante nas primeiras estrofes do poema dizendo: “A week ago; only a little week” (1), quanto a análise de Rigg, comprovam que a jovem tenta, num curto espaço de tempo, adequar-se ao modelo angelical de esposa e, sobretudo, motivar-se para a referida situação. Contudo, os seus questionamentos e, sobretudo, a sua indecisão sobre os seus sentimentos, revelados ao longo do poema, demonstram o quanto ela necessita conter toda a sua insatisfação. Para além disso, é também imprescindível para ela não demonstrar a sua falta de preparação em representar e cumprir com o idealizado papel feminino no casamento, papel imposto pela sociedade vitoriana.

Em “The Happiest Girl in the World”, conforme é referido por Rigg, Webster aborda o casamento numa perspetiva da ideologia inglesa de género do século XIX: “The newly engaged-to-be married girl appealed immensely to Webster’s contemporaries because she seemed to endorse the Victorian ideal.” (2009: 130). Sendo assim, Rigg avalia que a intenção de Webster era ironizar e suscitar polémica sobre o suposto ‘sentimento pleno de felicidade’ a ser alcançado na vida de uma jovem através de uma relação matrimonial nos moldes patriarcais, como era o casamento vitoriano:

[...] a more careful study of the poem suggests that “The Happiest Girl in the World” explores the tired metaphors of the Victorian feminine ideal – marriage. In the end, the girl settles for what is offered, but she has recognized its limitations and, in a sense, “prostitutes” herself for respectability, [...]. (2009: 130, minha ênfase).

Um exemplo da análise de Rigg se dá no tempo reduzido que a jovem tem para ‘aceitar’ o facto. Ao perceber que não lhe é dada nenhuma chance de reagir ou de pelo menos contestar o que lhe é imposto, ela afirma: “What should I question, what should I regret, / Now I have you who are my hope and rest?” (168-169). Assim sendo, o que Webster faz é acentuar a ausência do direito de escolha das mulheres, algo que neste poema é sutilmente disfarçado pelas hesitações ou pelo silêncio momentâneo da personagem.<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> Para Natalie Houston, em “Order and Interpretation in Augusta Webster’s *Portraits*”, a referida obra: “[...] also critiques the ideology of marriage and devotion, but from a Victorian perspective.” (2007: 13).

O poema avança e a jovem de “The Happiest Girl in the World” é forçada a reportar-se a um momento anterior no passado, no qual procura a hipotética origem dos sentimentos que justificam esta união. Porém, ela não parece encontrá-la, como revelam este emblemático par de dúvidas: “When did I love him? How did it begin?” (35). O que suas perguntas na realidade transmitem é a confirmação da dúvida se ela verdadeiramente ama ou não seu pretendente, conforme analisado por Glennis Byron, em *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom*. “Her monologue allows us to observe the process by which she persuades herself she does loves him, offering the possibility that ‘love’ itself may be nothing more than a learned emotion.” (2003: 59). Esta análise de Byron é corroborada em diversos momentos ao longo do poema, como neste próximo excerto, onde a jovem emite outras frases cujo teor demonstra um grau elevado de ambivalência e dúvida:

[...]; and I am almost glad  
To have him now gone for this little while,  
That I may think of him and tell myself  
What to be his means, now that I am his,  
And know *if mine is love enough for him,*  
*And make myself believe it all is true.* (7-12, minha ênfase)

Estas são indefinições que poderão representar um *dealbar* de consciencialização; pois, mesmo expressando determinadas incertezas, ela aparenta entender que o que existe da parte dela é uma relação que ora mostra dependência para com ele, ora mostra subjugação; segundo Houston: “(she is his, rather than he being hers).” (2007: 14). Um exemplo desta situação aparece neste próximo excerto: “Will he come?” I chose the dress / He seemed to like the best, and hoped for him;” (22-23). Fica, assim, evidente para o leitor mais uma crítica de Webster à devoção exagerada da mulher ao homem e, sobretudo ao casamento pautado por uma perspectiva vitoriana.

O que Webster também pretende com poemas deste tipo é explorar algumas das variadas inquietações relacionadas com o casamento, as inúmeras dúvidas que permeavam o pensamento das jovens vitorianas. Dúvidas estas que diziam respeito ao amor e à sexualidade e ao papel específico dos gêneros na sociedade e na vida privada, conforme exposto no excerto abaixo:

And did not think I could quite love him yet.  
And did I love him then with all my heart?  
Or did I wait until he held my hands  
And spoke “Say, shall it be?” and kissed my brow,  
And I looked at him and he knew it all? (24–28)

A reflexão repetidamente verbalizada neste excerto apresenta algumas das convenções que essa jovem foi ‘treinada’ a identificar quanto às questões amorosas, expondo a sua ignorância sentimental e a sua falta de ação. Mas, agora que há uma expectativa de romance e de comprometimento no ar, ela se apresenta confusa quanto a ter e experimentar sentimentos mais adequados.

Mesmo tendo ela sido ‘endoutrinada’ para a relação matrimonial nos moldes patriarcais vitorianos, como chega a afirmar nesta outra fala: “I know by books but cannot teach my heart” (147, minha ênfase), essa mesma jovem assume não ter assimilado certos conceitos considerados importantes por aquela sociedade. Sobre esta questão, Houston dá o seguinte parecer: “For “The Happiest Girl”, books offer authoritative knowledge that contradicts the internal, emotional understanding of the heart.” (2007: 15). O resultado disto é uma jovem de mente confusa, que começa a questionar-se quando estará apta a experimentar as expectativas, as sensações e os sentidos apropriados que são comuns a toda a jovem que se encontra apaixonada, descritos no próximo excerto:

Where are the fires and fevers and the pangs?  
where is the anguish of too much delight,  
and the delirious madness at a kiss,  
The flushing and the paling at a look,  
And passionate ecstasy of meeting hands? (114–118)

Através destas descrições, a jovem demonstra tanto as suas incertezas quanto as suas dúvidas acerca de um amor verdadeiro, visto não sentir a paixão avassaladora que deveria sentir. Para Houston: “Her use of the definite article suggests that these intensities are what she has been taught to expect, and that she is finding her reality to be rather different.” (2007: 28). Desta maneira, Webster critica o que leva jovens como a do poema a criarem determinadas expectativas, como a que é refletida nesta próxima indagação da falante: “Are you a message to me of dear hopes?” (189), e que nada mais são do que os frívolos anseios de toda mulher apaixonada, fazendo de “The Happiest Girl in the World”, um alerta para aquelas que vêem ou que são doutrinadas a ver no amor romântico o único sentido de toda uma vida, conforme é analisado por Byron:

Clearly schooled in the conventions of romantic love, the girl is confused that she has experienced none of the ‘flushing and paling at a look’ or ‘the passionate ecstasy of meeting hands’ (117-18). Nor is she experiencing sexual passion; she feels herself cold, but love, she has learned, should be fire and whirlwind. She has read the ‘right’ books; she is familiar with the various discourses of love. Such passionate feelings, however, are completely at odds with the childlike nature that her upbringing has produced. (2003: 60).

Para além desta análise da doutrinação recebida pela jovem de “The Happiest Girl in the World” sobre o casamento, Byron também revela uma outra questão importante, sugerida pela falante prestes a se casar: “More insidious still are the social myths she has learned concerning women’s roles in marriage.” (2003: 60). Um exemplo desta análise é exposto no excerto a seguir:

[...] My love, my love,  
I know it will be so, you are so good,  
And I near you shall grow at last like you;  
And you are tender, patient – oh I know (226 – 229, minha ênfase)

Como avaliado em outras partes deste trabalho que analisam o poema “The Happiest Girl”, a jovem faz uso do termo “shall” para indicar a sua ‘obrigação’ em deixar para trás tanto a sua individualidade quanto sua inexperiência, para o bem do seu casamento. O termo também é utilizado para comprovar que ela, sentindo-se reprimida e insegura, necessita da ‘ajuda’ do seu pretendente para conseguir atingir as expectativas que norteiam os jovens casais.

Mais à frente, a falante trava um confronto com ela mesma a fim de ‘aceitar’ o que ela presume que seja o seu destino:

And I, what happiness could I have more  
Than that dear labour of a happy wife?  
I would not have another. [...] (232–234)

Houston faz a seguinte análise sobre essa declaração: “Although she is filled with doubt, in part because she does not long for children, the Girl dutifully insists that to be a ‘happy wife’ is her goal” (2007: 14): Para alcançar esse objetivo, primeiramente a falante assume o compromisso de: “love him to his worth,” (143), para depois revelar o preço a ser pago: “With that forgetting all myself in him,”(144). Todo esse empenho da jovem recebeu o seguinte comentário de Rigg: “Ostensibly her mission in the monodrama is to analyse, quantify, and evaluate her love for him – to make of this experience of engagement a permanent lasting portrait or souvenir of the happiest girl in the world at this moment.” (2000: 93, minha ênfase). A confirmação desta situação está na utilização feita pela falante dos termos: “friend”, “child”, “servant” e “mistress” em um dos seus discursos, como comprovação de uma total convicção dos diferentes papéis a serem cumpridos; segundo Rigg, “her deep breath of determination behind her vows [...].” (*Ibid.*, 93).

Ao fazer determinadas reflexões sobre o seu futuro, na condição de esposa, esta jovem apresenta outra situação analisada por Webster em um dos seus diversos ensaios contidos em *A Housewife’s Opinions*, a de que: “[...] young women know, and their parents know for them, that

marriage is not merely the happiest and fittest condition to which they can look forward, but the only happy and fit condition – the only escape from dependence on charity or on their own incompetences, from loss of social position, [...].” (Citada em Sutphin, 2000: 385). Sendo assim, Webster apresenta e, sobretudo desnuda, em alguns dos seus monólogos, as falantes que viviam em conflito com determinadas circunstâncias sociais. Ela também ilustra, de forma realista, os dilemas e resultados concretos que advêm do violento confronto entre as expetativas idealistas do Período Vitoriano para o género feminino, como as realizações de uma mulher em busca de uma vida plena e feliz ao lado de um homem.<sup>324</sup>

O que o poema “The Happiest Girl in the World” também mostra é que ele representa todo o universo das mulheres com o mesmo perfil dependente desta personagem, aquelas que não tinham iniciativa ou autonomia, figuras propensas a casamentos articulados pela família para não serem postas à margem da sociedade por falta de um marido, como novamente afirma Webster em *A Housewife's Opinions*: “That a young woman will have no place in the world unless a husband gives her a home and a purpose for her life is, no doubt, a strong temptation to marriage, but it is not a reason for it.” (Citada em Sutphin, 2000: 385). Estas palavras, ditas por Webster, confirmam que as jovens eram normalmente educadas nas convenções do amor romântico e doutrinadas para cumprir com submissão o papel de esposas e mães, sendo autênticas marionetas, algo que ela comprovadamente combatia através de sua obra literária e do seu ativismo.

A próxima enunciação dramática a ser analisada, desenvolve-se no monólogo nostálgico e triste de uma mulher envelhecida e ‘excluída’ do meio social, exposta no poema “Faded”. Nele, a personagem enfatiza o seu recolhimento no que ela denomina ser uma “Dim eve” (11), no momento em que analisa o seu antigo retrato “alone” (9) e, “in quiet” [10], onde, segundo ela, “there’s is none at hand to note” (14), as suas “envious tears” (13), que surgem através dos seus “duller eyes” (13). Helen Luu, em “Freaks of Femininity: Webster’s Gallery of Female Grotesques in Portraits”, faz a seguinte análise sobre expressões como estas, ditas pela personagem do poema “Faded”: “Webster makes the speakers’ retreat from the public gaze the very dramatic occasion of the poems.” (2017: 87). São nesses intensos momentos em reclusão que mulheres como a falante conseguem expor as suas ‘feridas morais’, causadas pela diferença entre os géneros.

---

<sup>324</sup> De acordo com Herbert F. Tucker em “Fretted Lines: Di-versification in Augusta Webster’s Dramatic Monologues”: “Here speaks a young woman just betrothed who, caught up in that culturally optimal Victorian state, discovers in herself, and in spite of everything that ought to forbid it, a reluctant suspicion that to be happiest in such a world is not very happy after all.” (2017: 119).

A 'distante' imagem em forma de pintura é primeiramente descrita pela falante como: "young face, sweet with unpassionate joy," (1), para logo depois ser classificada como: "face who was myself" (6), num profundo reconhecimento pela personagem, da 'posse' de algo que agora não mais existe, devido ao tempo que passou. Sendo assim, o que lhe parece restar é a sua atual imagem, por ela denominada de "cruel face!" (24), refletida no seu espelho. É neste momento que se dá o confronto especular, potencializado sobretudo pela amargura de uma vida solitária e pelas expectativas perdidas. Esta situação faz a falante questionar a sua própria identidade através da frase: "but what am I?" (137). Sobre o embate entre estas duas realidades, Angela Leighton faz o seguinte comentário: "The old maid steals a meeting with her lost girlhood, and relishes 'an hour' of self-communication with the stranger in the glass." (1992: 188). É neste breve encontro solitário com a sua juventude perdida que a mulher marginalizada consegue resgatar a sua própria história e, segundo Leighton: "thus escape the divisive categories of being young or old, beautiful or faded, marriageable or old-maidish; categories which mean, in effect, being either something or nothing in the world." (*Ibid.*, 188).

A fracassada mulher parece conseguir mostrar em seu discurso ter consciência que faz parte do grupo das que são discriminadas e marginalizadas pelos homens, como é revelado a seguir: "Men jeer us clinging, clinging pitily," (46). Uma situação que, segundo ela, tem consequências negativas, como mostra sua próxima fala: "We lose the very instinct of our lives" [40]. Para além de ter a certeza do seu envelhecimento, ela também confronta-se com a certeza de sua 'inutilidade' perante a sociedade ao afirmar: "our fact / Of nothingness" (70-71). Para Helen Luu, faltou à personagem de "Faded" cumprir com o que ela denomina de "woman's destiny and sole hope," the roles of wife and mother (1.120)." (2017: 85). Ou seja, atender ao modelo feminino idealizado e valorizado pela sociedade vitoriana, com tarefas domésticas a cumprir, como revelado a seguir pela indignada falante:

The wife's dear service with its round of tasks  
And sweet humilities and glad fatigues,  
And anxious joy of mothers – strange indeed! (103-105)

Neste seu discurso, a falante descreve o esperado papel a ser cumprido por uma mulher mais velha numa sociedade que a posicionava constantemente na esfera do lar. Algo que para ela já não se apresenta mais como uma possibilidade de vir a cumprir. Nesta outra fala, ela melancolicamente reconhece já não ter tempo para mudar o seu destino: "'Tis pity for a woman to be old." (38), demonstrando reconhecer e sentir as severas limitações impostas ao seu corpo envelhecido e à sua vida agora ainda mais limitada.

O poema chega ao fim e a falante anuncia para breve o encontro da sua imagem anterior com a atual: “Sooner or later we are one again” (162). Estas lúcidas palavras nada mais são do que a certeza que haverá o encontro das suas duas partes para cumprir com a seguinte ‘profecia’, realisticamente descrita por ela a seguir: “our fate...decay, neglect, / Loneliness, and then die.” (163-164), numa explícita conscientização do ‘cruel’ futuro imposto pela sociedade vitoriana às mulheres que, como ela, falharam em cumprir com os pretendidos papéis ou valores sociais.

Finalmente, passamos de seguida, no poema intitulado “A Castaway”, à análise de uma outra enunciação dramática. Desta vez, a de uma mulher com idade menos avançada que a do poema anterior (uma ainda jovem) e aparentemente bem-sucedida na vida como cortesã.<sup>325</sup> Contudo, ela também enfrenta sofrimentos e conflitos acerca do seu ‘Eu’ maculado ao olhar-se no espelho, enquanto volta os seus pensamentos para o seu antigo lar e para a jovem simples e pura que foi um dia, como é exposto a seguir<sup>326</sup>:

What is it? You go back to the old home,  
And ‘tis not *your* home, has no place for you,  
And, if it had, you could not fit you in it.  
*And could I fit me to my former self?* (213- 216, ênfase da autora)

Através destas palavras, Eulalie revela ter total consciência que a sua atual condição de prostituta não lhe permite mais ascender a um ambiente familiar nos moldes do seu antigo lar. O uso repetitivo do termo *and* em conjunto com o termo *fit you* e *fit me* mostram de imediato toda a ansiedade da falante ao questionar-se sobre a (im)possível e desafiadora ligação entre as suas duas distintas realidades.

No monólogo “A Castaway”, os pensamentos e as reflexões sobre a juventude de Eulalie (rememorados através do seu diário), a sua vida atual como prostituta e as diversas circunstâncias que a colocaram nessa posição, são reveladas num extenso discurso e formam um conjunto de situações que se confrontam com o seu próprio ‘Eu’. Sobre esta questão, Laura Capp em “Dramatic audition: listeners, readers, and women’s dramatic monologues, 1844-1916”, afirma que: “Eulalie seems equally affected by the voice of her former self, albeit unwillingly so.” (2010: 77). O excerto a seguir corrobora a análise de Capp ao expor Eulalie repreendendo-se a si própria com as releituras do seu diário: “Now, sing-song, ding-dong, / Come the old vexing echoes back again, / Church bells and

---

<sup>325</sup> Alguém que, segundo afirma Pearsall: “dipped into a previous exercise in recording the details of her life [...]”. (2000: 76).

<sup>326</sup> Judith Wilson, em *Out of My Borrowed Books*, define da seguinte maneira as obras dramáticas de Webster, como “A Castaway”: “[...] are dramatic poems in which the most transgressive female archetypes demand recognition as compromised, nuanced characters finding a way through the narratives they have been given.” (2006: 13).

nursery good-books, back again / Upon my sharing ears that had forgotten—”(189–192). Nesta estrofe, ela critica o convencionalismo simbolizado pelo som emitido pelo sino da Igreja e a utilização dos livros de boas maneiras. Situações corriqueiras em sua juventude, mas indiferentes na sua realidade atual.

Ao invés de sentir-se regozijada pelas lembranças sonoras do seu passado, Eulalie sente-se incomodada e faz mais esta impactante crítica: “I hate the useless memories” (193). Mais à frente, ela reforça ainda mais o seu sentimento de rejeição dizendo:

[...] to go back  
To the good days, the dear old stupid days,  
To the quiet and innocent, I know  
'Tis a sick fancy and try palliatives (209-212)

Através destes versos, Eulalie deixa transparecer que pouco ou nada lhe resta do seu inocente passado e que ter consciência deste facto parece não trazer-lhe remorsos. Mais à frente, Eulalie assume que, para ser uma mulher bem-sucedida, teve que deixar para trás uma vida que ela classifica de “shelter in the peace” (219), passada em um “castle in the clouds!” (224). Mesmo assim, Eulalie demonstra não ter arrependimentos por não ter seguido outro caminho que não fosse o da prostituição.

O poema avança e, numa fala mais à frente, a cortesã de luxo até cogita haver alguma possibilidade de voltar a ter uma vida mais simples e menos transgressiva: “I might again live the grave blameless life / Among such simple pleasures, simple cares.” (226 – 227). Contudo, como a duvidar que essa existência ‘doméstica’ lhe trará alguma satisfação, ela questiona: “But could they be my pleasures, be my cares?” (228). Para esta pergunta, a bem-sucedida cortesã reinventada por Webster apresenta a seguinte resposta: “The blameless life, but never be content—/ Never”. (229-230). Esta declaração transgressiva de Eulalie revela a vontade que ela tem em deixar claro para todos que aquela ‘vida’ de mulher respeitável, sem mácula, não a poderia nunca satisfazer em circunstância alguma. Glennis Byron tem a seguinte opinião sobre o impacto do carácter decisivo da personagem para o leitor: “[...] readers are left with the sense that the basic position proposed by that speaker is fully endorsed by the poet.” (2003: 16).

Na obra “A Castaway”, definida por Glennis Byron como um “highly politicised monologue” (2003: 17), Eulalie, uma entre as variadas mulheres retratadas à margem da sociedade na obra dramática de Augusta Webster, tanto define quanto executa profundas reflexões sobre a sua identidade, como forma de questionar e, sobretudo, criticar a sociedade que a usa, condena e

discrimina.<sup>227</sup> E isso ela faz como alguém que anseia que seu discurso seja ouvido por outros além de si mesma, demonstrando uma expressiva necessidade por ouvintes, como pode ser avaliado a seguir: “So long alone! / Will no one come?” (453-454). Glennis Byron faz a seguinte análise sobre esta passagem: “In a literal sense, Eulalie nevertheless ‘speaks’ alone. This is not to say, however, that the convention of the auditor is simply ignored; Webster rather appears to be manipulating the reader’s expectations.” (2003: 24). Essa análise de Byron pode ser corroborada numa fala mais à frente, quando Eulalie afirma: “Was that the bell? / Someone at last, thank goodness. There’s a voice.” (623–624). Sobre esta questão Byron comenta: “[...] Eulalie has actually not been alone, but surrounded by the variety of past, present and future selves that her literal solitude prompts her to examine.” (*Ibid.*, 24). Desta maneira, a falante de “A Castaway” parece reconhecer que dentro dela existe outro ego, outra personalidade que tanto necessita ser revelado quanto alternado, como exposto a seguir: “I was wild.” (552). Mais adiante, ela finalmente conclui: “Well, after all, there’s not much difference / Between the two sometimes.” (623-624).

Com seu discurso politizado e uma marcante autoridade linguística, Eulalie faz em “A Castaway” uma perspicaz análise social e económica sobre as desigualdades que causam e perpetuam a prostituição. Helen Luu, em “A Matter of Life and Death: The Auditor - Function of the Dramatic Monologue”, apresenta o seguinte comentário sobre a linguagem dramática da cortesã:

Critics have unanimously praised Eulalie, the poem’s prostitute persona, for her “frank tone” and “straight-speaking dissent” as she delivers in the monologue a scathing critique of the Victorian gender ideology that both condemns and sustains her “trade” (1.67).” (2016: 33).

Um exemplo que corrobora esta análise é dado no excerto a seguir. Nele, Eulalie deixa explícito que na sua profissão não há espaço para idealismos, mas sim a necessidade de sobreviver da maneira mais responsável possível:

I see clear now and know one has one’s life  
In hand at first to spend or spare or give  
Like any other coin; spend it, or give,  
Or drop it in the mire, can the world see  
You get your value for it (553–557)

Neste discurso, a percepção de Eulalie sobre sua situação é direta, quase natural. Para além disso, ela também demonstra que tanto na sua profissão quanto na vida em geral é necessário que

---

<sup>227</sup> Sobre esta questão, Joshua Taft em “Skepticism and the Dramatic Monologue: Webster against Browning”, afirma que: “[...] her speakers are reliable and trustworthy observers of the world.” (2015: 402). O que Taft parece afirmar é que, diferentemente dos falantes de Browning (geralmente centrados em si mesmos quando estão a viver um conflito do qual muitas vezes não se apercebem e acabam por reagir da pior forma), as falantes de Webster estão conscientes do que se passa ao redor delas e, sobretudo, sabem porque sofrem. Sendo assim, elas possuem uma tendência a conduzir os seus discursos de maneira que apontem para a necessidade de mudanças sociais, ao invés de enfatizarem o carácter individual.

cada pessoa tenha autonomia e não negligencie sua própria vida. Mais adiante, ela mostra o seu ponto de vista sobre o ‘valor’ que cada indivíduo atribui ou não a si mesmo e o que acontece em cada uma destas situações:

And if you spend or give, *that is your choice*;  
And if you let it slip, *that's your choice too*,  
You should have held it firmer. *Yours to blame*,  
And not another's, not the indifferent world's (560 – 563, minha ênfase)

O que Eulalie parece afirmar é que na vida ou no mundo do trabalho e dos negócios (e a prostituição é um comércio), cada indivíduo deve ser responsável por cuidar de suas habilidades, de suas ‘mercadorias’.<sup>328</sup> Ela também enfatiza, através do uso duplo do termo *choice*, que as escolhas devem ser individuais e conscientes. Caso isso não ocorra, não há outro a culpar além de si mesmo. Segundo afirma E. Warwick Slinn, em “Webster’s Castaway Courtesan. Living on the (Cultural) Margin”: “Her work is a ‘trade’ like any other (67), [...]” (2003: 174).

Ao criar uma mulher e, acima de tudo, uma prostituta com um discurso tão poderoso quanto o de um homem, no que é o seu poema mais comentado pela crítica literária atual, Augusta Webster ajudou a desconstruir muitos dos pilares da sociedade vitoriana. Isto porque “A Castaway” propôs a ideia ‘indesejada’ de que as prostitutas também eram seres humanos. Que eram mulheres inteligentes o suficiente para refletir tanto sobre as suas responsabilidades individuais quanto sobre a sociedade que as condenava, mesmo dependendo dessa mesma sociedade.

#### **4.4.3 Os ‘cenários’ de Augusta Webster – os locais críticos da mulher**

A obra *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura* define o termo *Cenário* da seguinte forma: “Lugar desenvolvido ou previsto de uma acção”. (2005: 126). Na *Nova Enciclopédia Larousse*, *Cenário* diz respeito a uma “Conjunto de elementos visuais (tais como objetos, adereços e efeitos de luz), que compõem um lugar natural ou programado onde se desenrola algum facto”. (2009: 276, edição 6893). Sendo assim, *Cenário*, nos faz pensar em um ambiente ou mesmo numa situação, programado ou não, onde se observa o acontecimento de uma ação, que pode ou não ser dramática.

A referência que aqui fazemos ao termo ‘cenário’, pertencente à literatura estritamente dramática, tanto pode indicar um local concreto, frequentemente um espaço físico fechado, quanto o conjunto de circunstâncias em que a falante do respetivo poema se encontra. O termo foi também

---

<sup>328</sup> Segundo Rigg “She struggles throughout to deflect attention away from herself to the social context within which she constructs her female subjectivity.” (2000: 98).

utilizado pelas autoras vitorianas (incluindo Augusta Webster), para poderem caracterizar o *locus* de uma situação particular de marginalização ou de transgressão (como a da *fallen woman*).<sup>329</sup> Nestes espaços físicos, que podem ser, por exemplo, o claustro de um convento, o quarto de uma casa, ou uma cela prisional (por norma, lugares fechados, utilizados para representar variadas formas de clausura feminina), ou mesmo certos ambientes naturais mais opressivos, como uma pequena ilha, muitas personagens femininas vivenciam momentos críticos na sua existência. Estes podem ser também momentos de distanciamento ou de fuga do mundo exterior que, naquela altura, impunha a elas um alto preço a pagar, como consequência de alguma conduta transgressiva.

Robert Fletcher, em ““Convent Thoughts”: Augusta Webster and the Body Politics of the Victorian Cloister”, refere-se a “[...] the time when women were being encouraged to restrict themselves to the domestic sphere.” (2003: 296).<sup>330</sup> Nesta linha, pretendemos mostrar que a intenção de Webster ao retratar determinadas mulheres em situações de confinamento e recolhimento (voluntário ou não) naqueles espaços, era sobretudo oferecer-lhes uma oportunidade para exporem seus sentimentos e revelarem suas angústias, para que se autoavaliassem no contexto dos papéis por elas desempenhados em atos de profunda reflexão ou sofrimento.

Levando em consideração o exposto acima, analisaremos neste subcapítulo alguns dos cenários discursivos mais representativos de determinadas vozes femininas ‘enclausuradas’ em locais como: a cela onde a heroína Jeanne D’Arc, feita prisioneira e à espera de morrer na fogueira, apresenta um discurso atormentado e reflexivo, porém, enriquecido pelas alucinações e visões ora dos seus combates nos campos de batalha, ora pelos momentos tranquilos vivenciados na casa de sua infância; os quartos escondidos da jovem rejeitada de “By the Looking-Glass” e da cortesã de luxo Eulalie (“A Castaway”), respetivamente. Finalizamos esta análise com a personagem mitológica Circe (do poema “Circe”), que foi significativamente confinada numa ilha, um espaço terrestre isolado por excelência. Através destes exemplos de locais de extrema solidão e/ou repressão, pretendemos mostrar que Webster expõe o perigo de cercear o desejo feminino, por norma em nome do patriarcalismo e moralismo vitorianos.

---

<sup>329</sup> Esta representação feminina foi partilhada por Amy Levy em “Magdalen” (1884), que aborda a situação da *fallen woman* na perspetiva cruel de uma sedução seguida de uma rejeição, e também por Charlotte Mew (1869 - 1928), na obra “Magdaleine in Church”. No poema, Mew aborda a perspetiva ‘do alto preço pago pela mulher’ como consequência de uma transgressão.

<sup>330</sup> Sobre a vida limitada a um confinamento físico, temos o contributo de Angela Leighton em ““Because men made the laws’: The Fallen Woman and the Woman Poet”, num comentário sobre a obra “The Convent Threshold” (1858), de Christina Rossetti: “Having chosen the ‘skyward stair’, the nun dreams of being dragged down in mud. Having chosen eternal life, she hallucinates endless death. Having chosen renunciation, she enters a nightmare of lost love.” (Leighton citada em Bristow, 1995: 232). O que Leighton parece afirmar é que uma consciência feminina atormentada possui as mesmas limitações de um convento.

Na obra “Jeanne D’Arc”, a destemida guerreira que num passado atormentado era uma mulher que comandava um exército e, num futuro glorioso, será considerada o símbolo de liberdade de uma nação, é (re)escrita por Augusta Webster como uma frágil e indefesa jovem, materializada na figura de uma combatente derrotada que, no seu ego ferido, é feita prisioneira e condenada à morte.

No monólogo em questão, enunciado pela própria Jeanne, Webster faz com que esta mulher guerreira (uma complexa e invulgar imagem da mulher em combate), num momento de intenso conflito físico e sofrimento espiritual, exponha as suas alucinações e sofrimentos, no exato dia marcado para a sua execução. Nele, Webster apresenta Jeanne não somente como uma ousada dirigente militar, mas também como uma líder espiritual da França, que incita os seus soldados a lutarem e transformarem sua pátria numa nação autónoma, mas depois é julgada pela autoridade da Igreja por heresia, transformada num vulgar prisioneira e abandonada pelo seu próprio país.

Através do sofrimento de Jeanne, que aguarda o seu algoz para cumprir com seu fatídico destino, Webster explora a construção da identidade feminina de uma mulher que, entretanto, lutava e se vestia tal qual um guerreiro, enunciando fortes palavras de protesto e examinando diferentes perspectivas e pontos de vista sob o destino de uma mulher julgada por padrões masculinos. Christine Sutphin, na obra *Augusta Webster: Portraits and Other Poems*, refere-se à abordagem progressiva e inovadora que sobressai deste poema e está presente na vida e na obra da autora:

The few twentieth - century critics who have written about Webster emphasize the powerful voice many of her monologues give to women. “Jeanne D’Arc” and “Sister Annunciata” are appropriate poems to lead off this new edition because they show Webster’s first published efforts to present a female voice in this form. (2000: 16).<sup>331</sup>

Aproximadamente quatro séculos depois da morte de Jeanne D’Arc, Augusta Webster nos apresenta a jovem estrangeira em sofrimento na prisão e enunciando um profundo lamento, depois de ter pesadelos com batalhas e mensagens do além para libertar a França. Rigg resume, a seguir, o martírio enfrentado pela guerreira:

Jeanne speaks *from within the prison where she awaits her execution*. It is the night before she is due to die, and she speaks in full awareness that this is literally the *performance of her life*. She is aided in her performance by others on her inner stage, those she draws forth from memory and those with whom she interacts in visions. (2009: 77, minha ênfase).

No que são seus derradeiros momentos de vida, a jovem heroína da França encontra-se sozinha no seu cárcere e afirma com uma patética incredulidade: “This must be the dream: / *These*

---

<sup>331</sup> Vale ressaltar que em ambos os poemas as duas falantes de Webster lidam com questões que envolvem religião e misticismo.

*chains, this prison, they must be the dream.*” (77–78, minha ênfase).<sup>332</sup> Vê-se neste excerto que Jeanne, depois do seu delírio, apercebe-se finalmente do local onde se encontra. É também nele que Augusta Webster critica o sistema judiciário europeu que, no seu entendimento, condenou a mártir injustamente. Tais peculiaridades e complexidades da existência atormentada de Jeanne D’Arc são efetivamente ‘capturadas’ por Webster e fazem parte dos dois diferentes papéis e identidades da guerreira. Para Helen Luu, em “A Matter of Life and Death: The Auditor - Function of the Dramatic Monologue”, estas são palavras que: “confirm the instability of her subjectivity”. (2016: 26), mas também a sua condição literal de prisioneira e de condenada.

Sozinha e impotente dentro de uma cela fria, resta a Jeanne somente fazer uso do seu imaginário para atenuar a sua dor, causada pela traição dos seus governantes, como mostra este próximo excerto, ao clamar por ajuda divina: “Stay with me for awhile, / And let me feel your mystic influence / Thrill all my being into rapt delight”. (54-57). Contudo, sua súplica parece ser em vão, como revelado nesta sua frase: “Oh you are dimmer!” (62). Segundo Luu, “From the soldiers of her opening dream to the saints of her visions to, finally, God, Jeanne’s auditors either appear in invisible realms or do not appear at all”. (2008: 110). O que Luu parece afirmar é que Webster concentra toda a autoridade e poder linguísticos na voz de Jeanne através de um discurso direto, não dando importância ao facto de haver ou não ouvintes com algum poder para a ouvir e, muito menos, para lhe responder. Sobre este recurso que mostra uma evolução na forma de escrever de Webster, Helen Luu faz a seguinte referência: “In her essay: “Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama” (2000), Rigg adduces the auditor’s absence to defend a genre reassignment of Webster’s poems from dramatic monologue to monodrama.” (Rigg citada em Luu, 2008: 109).

Vítima incompreendida do poder político e religioso europeu, Jeanne já não dispõe do campo de batalha para mostrar a sua liderança e habilidade com as armas. Muito menos tem condições de fazer valer sua autoridade diante dos seus soldados, como revelado neste momento de delírio, descrito no excerto inicial do poema, onde tenta, através de determinadas palavras de ordem, fazê-los continuar em combate: “Turn back the flyers – Cowards, have you learned / These English can be conquered, yet you flee? / To me! – Oh! I am wounded!”. (4-6). No decorrer das suas alucinações e alternando sentimentos de bravura e liderança com outros de temor e vulnerabilidade, Jeanne tenta em vão instigar aos seus soldados que cumpram suas ordens. Helen Luu em, “Impossible Speech”: 19th - Century Women Poets and the Dramatic Monologue”, analisa este facto da seguinte maneira:

---

<sup>332</sup> Sobre esta questão, Rigg afirma que: “To complicate matters, Jeanne is anguished by her uncertainty about what is real and is not real.” (2009: 79).

Jeanne's power and authority are undercut by the soldier's refusal to respond. Indeed, unlike Browning, who had associated linguistic power equally with his male and female speakers, Webster pointedly aligns Jeanne's linguistic impotence here with the female subject position: it is only "now", when Jeanne is "without, alone" (11), unheard and unanswered, that she feels "a woman and 'mong foes" (13). (2008: 112).

A complexidade presente na identidade de Jeanne é ricamente capturada por Webster neste poema, no qual a mártir francesa integra tanto o papel de uma líder militar triunfante ao ordenar: "Oh! My brave glory! Yes / beat them back, / These Englishmen that were invincible!" (100-101, ênfase da autora), como o de uma humilde serva do Senhor ao clamar pela ajuda das santas de sua devoção: "Oh! Come, ye virgin saints, and teach me here, / A poor weak girl, lone in my helplessness, / Crying to you for that once strength you gave." (83-85). O que Jeanne apresenta neste discurso delirante são algumas dúvidas na sua fé, as quais antecedem as últimas horas passadas na prisão que marcaram, para toda a eternidade, o seu destino. Bing Shao, ao avaliar a importância da religião na Era Vitoriana, cita Dorothy Mermin: "Religion also 'offered girls an object for ardour, an opportunity for heroic aspiration, and a framework for testing their capacity for self-development, self-discipline, and self-control'". (Mermin, citada em Bing Shao, 2013: 42). Um exemplo desta situação pode ser confirmado nesta fala de Jeanne: "You who have warned me, counselled, comforted, / Given me persuasion and the gift to awe / And the strong soldier spirit of command;" (23-25), ao mostrar que a fé em Deus e a confiança nas santas fizeram parte da sua trajetória.

O poema desenvolve-se e Jeanne, confusa e atormentada pelas suas alucinações e lembranças, clama por mais ajuda divina. Desta vez, ela pede à mãe de Cristo uma indicação do que realmente seja verdadeiro nesse conflito entre o seu mundo real e o seu mundo espiritual: "Oh! Mary – Mother, blessed among women, [...] / Show me which is truth. [...] Oh look! – I see it – Yes, my home / In the far village [...] till the visions made me know / My higher destiny [...]". (87, 91-93).<sup>333</sup> Vê-se nesta passagem dramática que Webster faz uso de determinadas expressões e símbolos de exclamação que simbolizam a resignação e um certo 'anseio' de Jeanne em conscientizar-se das significativas mudanças ocorridas em sua vida que transformaram uma simples e bucólica existência juvenil numa complexa missão como heroína de guerra. Rigg faz a seguinte análise sobre esta questão:

Historically, the emphasis has been on the heroic and romantic Jeanne D'Arc, whose courage is her defining characteristics, but Webster defines Jeanne as woman, whose courage is related specifically to the sacrifice she makes in her transformation from the natural condition of girl/woman to the unnatural one of soldier/saint. This transformation is the source of her anxiety now and leads her to question the "truth" of each position she adopts in the monodrama. (2009: 79).

---

<sup>333</sup> Para Rigg, este é o momento que: "[...] enables Jeanne to see herself as the ideal woman/soldier/saint, the process of transformation is painful and frightening". (*Ibid.*,79).

O que Rigg parece afirmar é que Webster, propositadamente, utiliza a transformação desta jovem camponesa, que desde cedo renunciou ao destino e ao direito de possuir uma vida familiar e amorosa, em cumpridora dos desígnios de Deus no combate de inimigos, para colocá-la em um permanente confronto ao longo do poema.

Mais à frente, Webster retrata um par de momentos significativos para Jeanne: inicialmente, a lembrança da sua humilde origem como uma jovem camponesa e suas memórias inocentes vivenciadas na casa de sua infância: “Yes, my home / in the far village. Those were dreamy days” (91-92). A seguir, nestas outras palavras, podemos verificar a certeza de Jeanne ao confirmar que a expectativa por uma vida familiar simples, porém feliz e sem grandes sobressaltos, havia se transformado numa moeda de troca para libertar a França: “A home-sweet life in happy lowly peace, / And France had not been free but I content”. (159-160). Segundo Glennis Byron, “Webster’s primary concern is *to question and expose* the external construction of the self and to show the way in which that self is fashioned through ideology, myth and convention.” (2003: 102, minha ênfase).

Na sequência desse clímax dramático que tem lugar na noite anterior ao dia em que será levada à fogueira, para assim cumprir com o que será o seu doloroso e infeliz destino, Jeanne clama em voz alta “Oh God, my God, / Dost thou behold, and shall these men, unjust, / Slay me, thy servant?” (167–169). Patricia Rigg faz a seguinte análise sobre este momento: “Like Christ in the Garden of Gethsemene before the Crucifixion, Jeanne is left alone, [...] at this crucial moment, she draws a parallel between the Savior and herself, for she too, she says, is “left unaided to my fate” (35).” (2009: 80). Neste momento, que mais parece ser o de ‘santificação’ de Jeanne, é que se intensificam os conflitos e, segundo afirma Rigg, é quando: “Webster emphasizes grammatically the intensity of Jeanne’s dilemma in this split second *through a dash, punctuation* implying that Jeanne is poised to make the request.” (2009: 80, minha ênfase). O que Rigg parece afirmar é que Jeanne, em seus delírios, tanto tenta resgatar a atenção e obediência dos seus soldados, quanto se empenha em clamar pela misericórdia de Deus e de suas santas protetoras, a quem ela chama de “blessed saints of Heaven” (14), numa sofrível tentativa de atenuar o medo da morte cruel que se aproxima, definida por ela como: “My waiting death” [42]. No excerto a seguir temos a confirmação deste facto:

Me and my France - St Catherine, thou pure  
Thou holy bride, and brave St Margaret.  
You bring me peace, dear saints, and I had need:  
*Oh help me from myself and these mad dreams.* (28-31, minha ênfase)

Rigg faz a seguinte análise sobre esta fala atormentada de Jeanne: “Dreams, visions, and memories threaten now to weaken her resolve, and it is crucial that she shape these manifestations into a monodrama that will preserve the integrity of her soul.” (2009: 78). Jeanne tem, por fim, consciência que estas são suas últimas horas. Vencida pelos seus inimigos e, sobretudo ‘presa’ às lembranças das batalhas físicas e imaginárias travadas durante a sua breve vida, ela apega-se à religiosidade para ter a sua alma preservada.

A narração do poema aproxima-se do fim e Jeanne, em suas últimas horas de existência, pede o seu perdão a Deus: “Oh God! forgive. / I sin. Oh deadliest sin of all my life! /Oh! Pardon! Pardon!” (177 – 179). Vê-se através destas súplicas que Jeanne externaliza toda a sua fé na expectativa de alcançar o que parece ser impensável. Logo a seguir, toda a sua dedicação à Igreja é finalmente (re)compensada neste próximo excerto, através da aparição da Virgem Maria e das santas: “Oh see they come, / They touch me with their palms! She smiles again, / The holy Mother! Yes, they beckon me.” (181 – 183). Desta maneira, o tormento de Jeanne é atenuado pela aparição divina que, segundo afirma Rigg, provoca nela um: “[...] return to a peaceful state of mind.” (2009: 80). É quando Jeanne, ao sentir a presença das suas protetoras espirituais, descreve com intenso fervor o que elas irão fazer consigo: “They will hold fast my trembling soul in death / And bear me to my home – a better home / Than earth has given me.” (185–187). Rigg faz a seguinte análise desta fala de Jeanne: “In a sense, this performance has been a preparation for the last performance of her life, which, heralded by the arrival of her executioners, is due to begin now that she has finished this emotional cleansing ritual.” (2009: 80, minha ênfase). Esta análise de Rigg é corroborada pela seguinte fala de Jeanne, ao descrever o doloroso e sórdido ritual que fará dela uma mártir:

Will the pain wring me long? Ah me! That fire!  
They might have given me a gentler death.  
The sound of footsteps! They are coming now.  
[...] They are coming to pursue me to the last; (189 – 192)

Através destas palavras resignadas, mas lúcidas, a Jeanne D’Arc reinventada por Webster expressa, de maneira intensa e melancólica, o temor que sente pelo que será seu cruel fim.

O poema chega ao seu final e as últimas frases da fiel e destemida combatente parecem transformar-se numa oração:

My God, I thank Thee who hast chosen me  
To be Thy messenger to drive them forth:  
And, since my death was destined with the mission,

Vê-se que Jeanne, em seu último pronunciamento a Deus, faz duplo uso da frase “I thank Thee”. Tal facto parece mostrar que ela tanto se autoproclama como a sua mensageira— aquela que conduziu a França à liberdade, como também se conforma com a morte que se aproxima. Algo que é definido por ela mesma como sendo “*destined with the mission,*” (200, minha ênfase).

O recuo no tempo, feito por Augusta Webster através do poema “Jeanne D’Arc”, para nos dar a ouvir vozes de figuras históricas que não tiveram ocasião de exprimir os seus respectivos dilemas pessoais, é uma crítica social e política à submissão e marginalização femininas, praticadas na Inglaterra Oitocentista. Para além disso, Webster, ao mostrar o permanente combate da jovem enclausurada contra a sua subjugação perante o inimigo e os seus fantasmas, revela sobretudo os seus próprios anseios por mudanças na posição da mulher na Inglaterra do século XIX.

Passamos agora à análise do primeiro de dois discursos dramáticos dentro de um cenário igualmente crítico, num contexto de clausura que tanto pode ser transgressivo como repressivo, sendo, contudo, mais ‘familiar’ para a maioria das mulheres vitorianas que a ‘cela’ de Jeanne D’Arc.<sup>334</sup> Trata-se do poema “By the Looking-Glass”, cujo título já nos remete para um *locus-objeto* feminino bem conhecido. Michelle Stoddard Lee, no trabalho intitulado “Renovating the Closet: Nineteenth-Century Closet Drama Written by Women as a Stage for Social Critique”, afirma que, nesta obra, Webster teve a intenção de: “[...] *critique the expectations of the angel in the house* and presents the speaker, a young woman, lamenting the fact that she does not fit the angel in the house criteria.” (2009: 148, minha ênfase). A jovem retratada no poema utiliza termos depreciativos para se autodefinir, em termos dos padrões de beleza física, como por exemplo: “common” (26) e “clumsy creature” [43]. Ela também afirma que não lhe foram dadas “the angel’s wings” (44), os atributos que conferem o estatuto angelical a algumas mulheres. Consequentemente, ela sente-se incapaz de suscitar o amor e, como tal, uma mulher imprópria para o casamento.<sup>335</sup>

Em “By the Looking-Glass”, Webster apresenta momentos dramáticos de autorreflexão dolorosa por parte da jovem falante de aparência simples, a qual se coloca à frente do seu espelho, ao voltar para casa bastante humilhada por ter sido discriminada em um baile.<sup>336</sup> Como exemplo, temos o

---

<sup>334</sup> Estamos falando do quarto das personagens, um espaço crítico e problemático para a mulher. É no seu interior que a individualidade e os segredos de cada uma dessas mulheres são ocultados ou revelados. O que Webster fez foi buscar a verdade que estava escondida dentro de cada uma para a expor em seus monólogos dramáticos.

<sup>335</sup> Patricia Rigg vai mais além nas definições sobre a falante: “She seems herself as ‘a clumsy creature smelling of earth’ and ‘a boorish peasant’s fit mate,’ and she projects her self-appraisal into “all yes” and “every speech” and “every smile” (151,152). (*Ibid.*, 95).

<sup>336</sup> Segundo Rigg “The title is significant, for the verbal imbedded in the noun “looking-glass” suggests active self-perception in a way that the more modern and more passively connotative term “mirror” does not.” (2009: 93).

discurso da personagem ao criticar o facto de ter sido avaliada por todos que lá estavam apenas pela sua imagem 'comum': "[...] they judge me ill, / Judging me doubtless by that which I look" (81-82). A seguir, ela declara que aquelas pessoas não conhecem "the poisonous sting" (93) e o "sense of shame" (94), que ela sente por não possuir uma boa aparência. O que esta jovem também quer afirmar é que, para aquelas mentes preconceituosas, uma imagem "so plain" (26) é forte o bastante para definir "a woman's lot" (94), condicionando toda uma existência. Nestes versos, percebe-se que ela não enxerga em si mesma os tradicionais princípios atributos e valores vitorianos que definem, com maior sucesso, o futuro de uma mulher, a qual deve ser considerada suficientemente digna para o amor, o casamento e a maternidade. Patricia Rigg faz a seguinte análise dessa situação trágica: "[...] her tragedy is related to how she thinks she is perceived, and the festivities of the evening dance are the perfect means of eliciting from her "this sense of shame" at her lack of beauty (152, 154)." (2009: 96). Sendo assim, ao aparecer em público, a jovem mulher retratada por Webster sofre com a aparente rejeição e com a discriminação que sente de forma aguda.

Mais adiante, a ressentida falante tenta encontrar forças para fazer frente a toda a hostilidade e indiferença de que foi vítima, algo que era reforçado pela ideologia de género do período vitoriano. No excerto a seguir, ela destaca certas situações e determinados valores individuais que, no seu entendimento, deveriam ter sido levados em consideração para que ela fosse aceite no evento do baile:

Do I not joy for another's delight?  
Do I not grieve for another's regret?  
And I have been true where others forsook  
And kind where others bore hatred and spite,  
For there I could think myself welcome (83-87)

Inicialmente, a jovem projeta especulações ou dúvidas acerca da sua sensibilidade, como alguém que necessitasse identifica-se como um ser humano normal e, desta maneira, sentir-se igual a todos aqueles que a hostilizaram. Contudo, logo depois, ela reconhece possuir determinadas qualidades de excelência, entre as quais as de idoneidade e bondade. Desta maneira, ela consegue comprovar que essas mesmas qualidades deveriam ter sido reconhecidas e ela deveria ter sido bem-vinda.

Recolhida agora em seu quarto (o qual funciona como um refúgio), esta mulher rejeitada, que segundo Rigg, "'performs'" for her reflection in the mirror" (2009: 93), externaliza na frase a seguir uma sensação de enorme alívio por já não se encontrar naquele lugar de exposição social e de sofrimento: "Alone at last in my room." (1). Nestas palavras ela exprime alívio por estar sozinha, ao

mesmo tempo que visualiza suas feições comuns refletidas, como a querer escapar ou até mesmo proteger-se dos olhares perversos e inquisitivos.

O impacto do aviltamento parece diminuir e a personagem de “By the Looking – Glass” observa a sua imagem indiferente refletida no espelho. É neste momento que ela centraliza sua atenção no triste estado de espírito em que se encontra e afirma com convicção: “But I see all through my gloom” (8), como antecipando o momento autoindulgente que está para vir. A rima entre as palavras ‘room’, da fala inicial da personagem e ‘gloom’, que finaliza seu pensamento, servem para enfatizar um metafórico estado de confinamento. Rigg tem a seguinte opinião sobre este par de palavras: “The “room” and “gloom” pairing link her mood to *the private space* in which she must once more engage with *the female character she most despises – her reflection.*” (2009: 94, minha ênfase). A análise de Rigg corrobora o sentimento de revolta sentido pela jovem no ‘santuário’ do seu quarto. Ao ver-se, vem a revolta e o reconhecimento por estar sendo julgada pelas convenções sociais que ela tanto teme.<sup>337</sup>

O poema avança e a personagem de “By the Looking-Glass”, diante de seu espelho, mostra a sua total indignação ao declarar o seu desejo de que tudo isso seja apenas um sonho ruim:

Why! How am I plain?  
*I feel as if this were almost a dream*  
*From which I should waken*, as it might be,  
And open my eyes on beauty again  
And know it myself indeed. (36 – 40, minha ênfase)

Neste discurso, a falante expressa sua revolta por reconhecer que é apenas uma jovem comum. Que a sua imagem, sem nenhum atrativo físico, foi o motivo que afastou o interesse de futuros pretendentes. Tudo isso torna-se um sofrimento para ela, quase um ‘pesadelo’. E dele é vital ‘acordar’ e tentar seguir em frente.

A sensação de ostracismo social, e de conseqüente inferioridade feminina, sentida pela falante é algo que se sobressai no seu discurso. No excerto a seguir, ela acrescenta mais uma amostra da hostilidade sofrida no baile, mas não sem antes revelar algo surpreendente:

But the sense of myself is ever strong,  
And I read in all eyes the bitter truth,  
And I fancy scorning in every speech

---

<sup>337</sup> Segundo Michelle Stoddard Lee, “She is aware that society, not her self, creates her reflection and inspires self-loathing, but she sees no means of escape”. (2009: 149).

And mocking in every smile (53-56, minha ênfase).

Ao usar a expressão “But the sense of myself is very strong” (53), ela enfatiza uma das características mais marcantes que existem nos discursos dramáticos das personagens inventadas por Webster: o autoconhecimento que cada uma tem. Esta característica dá a elas condições de se posicionarem de maneira firme diante da sociedade. Essa qualidade é também exibida no próximo excerto:

But I needs must shape myself to my place,  
Softness in me would seem clumsy pretence,  
Would they not deem my laughters bold?  
I hide myself as is best (53-56, minha ênfase)

No entanto, neste discurso, a falante faz uso do termo “my place” (o meu lugar) para confirmar o seu estatuto de inferioridade física e, conseqüentemente, o de inferioridade social.

Dentro do seu espaço privado, e longe de todos que zombaram da sua imagem, a falante de “By the Looking-Glass” faz mais uma significativa revelação: “I *am not* so weak” (159, minha ênfase). Subitamente fortalecida diante do seu espelho, ela finalmente consegue enxergar algo que todos os presentes no baile foram incapazes de ver: “I *am* a woman and young.” (160, ênfase da autora). De maneira ousada, ela impõe-se, afirmando toda a sua feminilidade e juventude, para além de assumir uma postura firme. O que se vê nestas declarações é que, apesar da rejeição sofrida em público, esta mulher afirma ter motivos fortes para transformar o seu ‘Eu’ fragmentado pela exclusão social e não se deixar abater na vida por motivo dessa razão eminentemente superficial. O seu lugar de confinamento e inferioridade transforma-se, deste modo, num *locus* de força e afirmação femininas.

No poema “A Castaway”, como tem sido analisado em outras partes deste trabalho, Webster apresenta a cortesã de luxo Eulalie na companhia do seu diário e dos seus pensamentos, em um lugar que ela designa como sendo o seu “Dreary hideous room” (240). É neste ambiente privado do seu quarto e diante do seu espelho, que a falante exprime sensatas reflexões sobre a sua juventude, a sua vida como prostituta (e possíveis causas), bem como algumas alternativas de vida para que ela não fosse considerada uma “fallen woman” e uma “cast away”, uma marginalizada da sociedade. Para Eulalie, este é um momento repleto de (in)desejáveis sensações que a faz exclamar: “Good God, what thoughts come!” (245).<sup>338</sup> Tais palavras parecem soar como uma autorização para que ela possa

---

<sup>338</sup> Para além disso, Marysa Demoor também acrescenta: “But equally there are the guilt feelings, the conviction that she deserves what she has got, and that she will be punished for it in death.” (1997: 135).

refletir acerca de sua vida e desabafar para si própria em um ambiente físico sem nenhum tipo de interferências.

Entre as diversas situações que Webster faz questão de destacar, através desse momento de profunda análise da sua falante mais famosa consigo mesma, estão as ideologias de gênero vitorianas que limitavam as mulheres na esfera doméstica, transformando-as sobretudo em “Dianas under lock and key” (129). Com um discurso defensivo, Eulalie afirma em sua fala que muitas mulheres vivem sob um regime que segue determinadas “prison rules” (241), com o propósito de “keep them safe / Like summer roses in soft greenhouse air” (493-494), impedindo-as de se aventurarem “out of doors” (495). Sendo assim, a própria cortesã admite, no excerto a seguir, ter passado por essas circunstâncias: “Yes, yes, I listened to the echoes once, / The echoes and the thoughts from the old days, / The worse for me” (197-199). Vê-se que estas são declarações que comprovam o reconhecimento, pela falante, das orientações ouvidas em seu passado que, se seguidas, teriam transformado para sempre o seu destino.

O poema avança e, nele, Eulalie insiste em afirmar que viver em confinamento, e sobretudo com a mente ocupada somente com as obrigações domésticas, seria algo que não preencheria a sua existência:

What would there be in *quiet* rustic days,  
Each like the other, *full of time to think*,  
To keep one bold enough to live at all? (233-235, minha ênfase)

Em poucas palavras, Eulalie resume neste excerto a monotonia que dominaria a sua existência, caso tivesse um destino onde a única ação permitida fosse apenas ‘pensar’.

Por ser uma mulher de atitude e levar uma vida independente, onde não há regras ou uma rotina doméstica a seguir, a bem-sucedida cortesã faz questão de afirmar, em sua próxima fala, que ter uma vida onde o termo “quiet” possuísse uma forte relevância seria algo de inaceitável para uma mulher como ela:

*Quiet is hell*, I say – as if a woman  
Could bear to sit alone, quiet all day,  
And loathe herself and sicken on her thoughts. (236-238, minha ênfase)

Este excerto mostra a total desaprovação e revolta de Eulalie com a imposição social que obrigava a maioria das mulheres a estarem sempre numa posição passiva nas relações familiares ou a ocuparem o lugar de meras ‘expectadoras’ das ações da sociedade vitoriana. Para além disso, esta

passagem também mostra haver por parte dela um incômodo com pensamentos, “thoughts”, sobretudo negativos, que surgem através desse momento solitário.

Contrária às diretrizes ideológicas da Inglaterra Oitocentista, que tiravam a liberdade da mulher e a colocavam numa ‘gaiola’, com o propósito de “To scorn the larcenous wild-birds” (130-131)<sup>339</sup>. Eulalie faz a seguinte interpelação: “How could I henceforth be content / With any life but one that sets the brain / In a hot merry fever with its stir?” (231-233). Desta maneira, a decidida falante expõe, ao longo do poema, as suas convicções e posiciona-se como uma mulher que tem a consciência de não suportar o estreito confinamento e a disciplina regimental de uma vida limitada, passada em um lugar que ela bem define, neste excerto à seguir, como sendo:

A safe dull place, where mostly there were smiles  
But never merry-makings; where all days  
Jogged on sedately busy, with no haste  
Where all seemed measured out, but margins broad: (347-350)

Nestas suas palavras, Eulalie define muito bem como vê o seu quarto: um “safe dull place”, um lugar onde ela pode não somente revelar sua verdadeira essência, sem receio de provocar desprezo social, mas também um contentamento temporário aos homens que não vêem nela uma mulher com quem devam se casar. Para além disso, Eulalie sabe que, ao sair da ‘norma’, ela tanto aceita como se identifica com o dinamismo trazido à sua vida pela prostituição, mesmo sendo condenada pela sociedade.

O impactante discurso da bem-sucedida cortesã, que é assim (re)inventada por Augusta Webster, está repleto de declarações que comprovam o bom conhecimento de si própria e também anuência com a sua realidade, como as ditas a seguir: “A wanton /, but modest!” [47] e “/ *accept myself*” (137, minha ênfase). Sobre esta questão, Rigg afirma que: “[...] the more she talks about those who have cast her out, the more her pride on herself, her womanhood, and her integrity becomes clear. She is clever and articulate, using words skilfully to draw the portrait of herself against the social background.” (2000: 99). O que Rigg parece afirmar é que Eulalie se sente cada vez mais fortalecida ou resistente face ao preconceito e às críticas recebidas pela sociedade. Por ser uma mulher realista e conhecedora tanto do seu potencial quanto do seu valor, ela mostra possuir a determinação de continuar com a sua vida como prostituta. Sendo assim, ela conclui sua reflexão afirmando: “Some ways can be trodden back, / but never our way” (439-440), numa clara demonstração de

---

<sup>339</sup> Segundo afirma Slinn “The imagery of wild birds locates Eulalie on the social margin as always, but it also naturalizes her behavior, rupturing the moral boundary between wife and mistress.” (2003: 172).

reconhecimento das circunstâncias sociais que a fizeram seguir por este caminho, não deixando margem para outras alternativas em sua vida.

A próxima voz em crise a ser aqui analisada também apresenta um discurso crítico, mas repleto de expectativa e desejo, “expectation and desire”<sup>340</sup>, que é desenvolvido num lugar distinto dos anteriores e, considerado incomum para a maioria das pessoas - uma ilha.

No monólogo “Circe”, Webster destaca o tédio da feiticeira mítica que está em busca de algo inovador que a faça dar um fim no que ela denomina de “sickly sweet monotony” (32), na restritiva vida que leva sozinha numa ilha. Leighton faz a seguinte análise sobre Circe: “[...] she wants the thrill of change and experience for herself. Instead of the enervating sultriness of the ‘The Lotos-Eaters’, ‘Circe’ is full of quite homely frustrations: ‘Always the same blue sky, always the sea’”. (1992: 195). Esta obra, distante do período vitoriano tanto em tempo cronológico, quanto na representação dos padrões femininos, “voices an even stronger protest against the stifling boredom, loneliness, and ennui of domestic life” (2011: 485), segundo analisa Shanyyn Fiske em “Augusta Webster and the Social History of Myth”. Sendo assim, vê-se em Webster uma forte intenção em mostrar, através do discurso enfático da ‘impaciente’ Circe, todo o seu empenho para que existissem na Inglaterra Oitocentista outras possibilidades sociais disponíveis para as mulheres.<sup>341</sup>

É presa no remoto ambiente de uma ilha que Circe se vê do seguinte modo<sup>342</sup>: “like a lonely god in a charmed isle / Where I am first and only,” (60 – 61). Nesta fala, Circe também revela sentir-se fortalecida e, como uma deusa, detentora de poderes para dominar o lugar em que se encontra. Glennis Byron, em *Dramatic Monologue*, analisa de maneira positiva a representação de figuras femininas mitológicas como Circe, e também Medeia, em obras de autoras vitorianas: “Even when they distance their monologues from Victorian society with such figures, however, women poets still tend indirectly to call forth the contemporary context.” (2003: 58).

No caso específico de Augusta Webster, o isolamento de Circe na ilha pode configurar a intenção propositada da autora em expor e combater as diversas restrições sofridas pela maioria das mulheres na Inglaterra Oitocentista.<sup>343</sup> Entre essas limitações, destacamos as sentimentais, sobretudo aquelas relacionadas com a falta de um verdadeiro amor, como expõe esta próxima fala de Circe:

---

<sup>340</sup> Para um melhor entendimento sobre esta questão, ver Angela Leighton em *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*. (1992: 194).

<sup>341</sup> Como avaliado por Shanyyn Fiske: “Webster’s Circe, like Nightingale’s Cassandra, contributes to the growing tradition of women writers reaching back to the Greeks to create a history of the uncommon experiences and visions that the average woman of the time was unable to achieve.” (2011: 487).

<sup>342</sup> Na mitologia grega, Circe é banida por Zeus para uma ilha deserta. Nesse lugar, a jovem passa a fazer uso dos seus poderes e de suas poções mágicas com o objetivo de mudar sua solitária vida, enquanto descobre a si mesma e o seu potencial como deusa, feiticeira e mulher.

<sup>343</sup> Sobre esta questão, Shanyyn Fiske, faz o seguinte comentário: “Travelling around the country on her father’s ship before putting down roots in Cambridge in 1851, Webster experienced a freedom allowed to a few middle-class girls, and her later, multi-faceted and very public career would suggest an early

Where is my love? Does someone cry for me  
Not knowing whom he calls? Does his soul cry  
For mine to grow beside it, grow in it? (72-74)

Os questionamentos de Circe expostos neste excerto demonstram a sua intensa busca por um amor verdadeiro e, também, um significativo desejo por companhia masculina.<sup>344</sup> Para além disso, o seu discurso expõe as suas mais íntimas necessidades mundanas, sua repulsa pelos homens em geral e, sobretudo, seu interesse por um específico perfil masculino: aquele de natureza mais humana e alma mais sensível. Segundo Rigg,

The love she craves is human love, for despite the powers that elevate her above men, she is “a woman, not a god” (16). She becomes increasingly desperate as she thinks of the men she has met and turned into swine, because in her view, these men are not transformed, but revealed for what they are. (2009: 128).

O tédio experimentado por Circe através da sua vida solitária na ilha e a sua busca pelo homem ideal, fazem com que ela anseie por uma tempestade. Algo que, para muitos, pode ter um efeito ‘destruidor’, mas que para esta deusa solitária pode ser ‘renovador’. Rigg, ao avaliar a situação que Circe vive, afirma:

The storm will be “welcome”, she says, “though it rend my bowers” and though it destroy parts of her world irreparably (14). She speaks of both storms, begging each to “come and bring me change, / Breaking the sickly sweet monotony” (15). (2009: 128).

Nesta análise, Rigg reproduz determinadas expressões dramáticas utilizadas por Circe que definem a tempestade e descrevem os seus efeitos. Rigg também revela qual é a expectativa de Circe neste dramático processo de mudança e de evolução: trazer para junto dela alguém capaz de transformar a sua vida. Cornelia Pearsall, em *Tennyson’s Rapture. Transformation in the Victorian Dramatic Monologue*, afirma que: “In a Victorian dramatic monologue a speaker seeks a host of transformations – of his or her circumstances, of his or her auditors, of his or her self, and possibly all these together – in the course of the monologue.” (2008: 36).

A chegada do homem que Circe tanto espera pode acontecer na mesma noite da tempestade, segundo afirma Cornelia Pearsall no seu artigo “The Dramatic Monologue”: “The arrival of this man (whom we know to be Ulysses, not only through Homer but also through Tennyson’s “Ulysses,” a dramatic monologue with which this poem is in implicit dialogue) may well occur this very night.”

---

exposure to a broad horizon of possibilities.” (2011: 475). Esta análise de Fiske mostra o quanto a jovem Augusta Davies desfrutou de variadas experiências positivas para o seu crescimento, porém, incomuns para a grande maioria das mulheres Inglesas, e que estas vivências serviram para fortalecer seu pendor feminista.

<sup>344</sup> De acordo com Pearsall, “[...] dramatic monologists are all engaged in ordering, in arranging or dictating various aspects of their experience. Each speaker brings a complex of ambitions to his or her discursive moment.” (2000: 72).

(2000: 81). A próxima declaração de Circe é uma demonstração da sua total credulidade quanto à vinda dele: “he *will* come” (98, ênfase da autora). Enquanto Circe emite esta frase determinante, a tempestade acontece e ela vislumbra o barco de Ulisses. Logo à seguir, ela afirma: “Oh, look! a speck on this side of the sun, / Coming – yes, coming with the rising wind” (131–132). Pearsall faz a seguinte análise desta fala: “Circe refers to the man whom she knows is destined to wash ashore, one who might drink from her cup and stand “unchanged” (19–20).” (2000: 81). Sendo assim, tudo o que Circe deseja é que a sua poção mágica possa revelar o homem que corresponde às suas expectativas.

Circe tem a visão idealista que a embarcação de Ulisses, que se aproxima da ilha, trará um homem livre para amar e, sobretudo, digno dos sentimentos dela. Sendo assim, afirma: “Does he beseech the gods to give him me, / The one unknown rare woman by whose side/ No other woman thrice as beautiful / Could once seem fair to him;” (75–78). Christine Sutphin, no artigo “The Representation of Women’s Heterosexual Desire in Augusta Webster’s “Circe” and “Medea in Athens”, faz a seguinte análise desta situação: “[...] what she wants is a “true man” who will not change into a pig and who will provide her with the passion she longs for. That Circe imagines such a man as a “master” marks her as a Victorian character after all, [...]”. (1998: 382). Tanto o discurso da primeira quanto a análise da segunda, sugerem a busca pelo ‘homem ideal’. Aquele que Circe não necessitará de modificar sua aparência, muito menos transformar sua essência. Sendo assim, quando tudo acabar, ela poderá celebrar seu romântico desejo “on a woman’s term”, segundo afirma Sutphin (1998: 384). Contudo, mais à frente do poema, Circe dá sinais que expõem certas dúvidas acerca dessa procura: “whom once found / There will be no more seeking anything”? (83 – 84). Sutphin apresenta a seguinte explicação para esta fala de Circe: “Circe’s ideal lover would cease “seeking anything” once he finds her. That this desire is put in the form of a question suggests that Circe may doubt its possibility.” (1998: 382). O que Webster pretende mostrar é que a realista Circe guarda dentro dela uma reserva de ‘desconfiança’ sobre a dignidade masculina, respaldada por seu espírito feminista e por sua visão idealista.

A mitológica Circe, que é reescrita por Webster, autodefine-se como alguém “marvellously minded, and with sight / Which flashes suddenly on hidden things, / As the gods see, who do not need to look” (99-101). Estas frases podem dar a impressão, no leitor de Webster, que o homem que Circe procura talvez não esteja entre os comuns marinheiros do barco de Ulisses (transformados por ela em porcos, como analisado em outras partes deste trabalho), mas sim que seja um entre todos os deuses. Alguém como Ulisses, conforme declara Sutphin a seguir: “Odysseus is worthy to become the lover of a goddess without any ill effects.” (1998: 382).

O poema chega ao fim e nele Circe consegue visualizar melhor a embarcação que imagina trazer um novo amor e renovação para sua vida. Por conseguinte, ela afirma com eloquente entusiasmo: “a speck on this side of the sun, / Coming – yes, coming with the rising wind” (131–132).

Patricia Rigg faz uma reveladora afirmação sobre este importante momento na vida de Circe:

The concrete form of the vessel seems to dash all her hopes that desire might be fulfilled, for once she moves out of her imaginative idealization of it, the boat suggests nothing promising. The men will follow the pattern of all the men who have washed up on her shore, and “the beast in them will wake”, until, fed up, she will use her “pure and crystal cup” to transform them into “the silly beasts” they are (20, 21). (2009: 129).

Como analisado por Rigg, a verdadeira ‘imagem’ da embarcação frustra todas as expectativas de Circe sobre a chegada do homem ideal para perto de si. É o momento em que ela afirma considerá-los “slinking venomous snakes” (197), numa clara confirmação da sua descrença sobre a verdadeira natureza masculina.

Através dos poemas aqui analisados, verificamos que as protagonistas femininas de Webster fazem uso de determinados espaços críticos ou cenários limitadores com objetivo principal de (re)conhecer e refletir sobre os seus dilemas e crises pessoais na busca por um bem maior, por vezes considerando opções não tão convencionais para o seu futuro. O momento tenso, experimentado por Jeanne D’Arc numa cela, repleto de sentimentos de agonia e revolta ao ter sido traída e condenada por heresia por aqueles que inicialmente haviam-lhe proporcionado uma nova vida na forma de uma missão honrosa de libertar a França, juntam-se às profundas reflexões individualizadas de Eulalie, Circe e da jovem rejeitada do poema “By the Looking Glass”. Ao proporcionar a estas confinadas falantes, a oportunidade de refletirem e fazerem um diagnóstico crítico que se opõe às convenções patriarcais que regiam as suas condutas, a poesia de Webster dá um passo mais à frente na luta pelos direitos das mulheres por condições mais igualitárias na sociedade vitoriana.

## Considerações finais

Com a apresentação e a análise detalhadas que acabámos de fazer deste *corpus* textual da poeta vitoriana Augusta Webster, procurámos explorar algumas das formas como esta escritora inglesa não somente representou, mas questionou, através dos seus poemas, traduções, ensaios e intervenções políticas, as imagens e os pressupostos sobre a mulher e o feminino, vigentes na Inglaterra oitocentista.

No primeiro capítulo, pudemos concluir que, ao longo de sua existência e de sua carreira, Augusta Webster demonstrou ter um conhecimento invulgar e uma profunda empatia face à condição feminina, assim como um forte comprometimento com as questões sociais e de género que dominaram os debates na sociedade oitocentista inglesa, nomeadamente o combate às convenções patriarcais mais arraigadas. A visão da mulher que delas sobressaía, independentemente da idade, da classe social ou do estado civil respetivos, fez com que fosse considerada como inferior ao homem, desprovida das mesmas capacidades intelectuais para gerir bens ou tomar decisões, para além da simples administração do seu lar. Essa visão limitada e limitadora, suportada pela legislação e pelas instituições mais conservadoras da época, fortaleceu a ideologia de género que prevaleceu durante muito tempo, reservando à mulher apenas a imagem de ‘anjo do lar’, um modelo dominante que não contemplava o seu pleno desenvolvimento pessoal.

Nesta abordagem resumida sobre a imagem e o papel femininos, constatámos que a representação da mulher que prevaleceu no período Vitoriano foi essa figura angelical, marcada pela ausência de uma educação formal e pela presença supostamente protetora de um homem – geralmente pai, irmão ou marido. Esperava-se dela uma boa condição física e, conseqüentemente, a total sujeição ao seu instinto materno, o cuidar dos filhos provenientes dessa relação, para que estes perpetuassem o respeitável nome familiar. Caso ousasse romper com essa norma ou transgredir as rígidas leis e regras que moldavam o seu papel, a mulher poderia ser socialmente expurgada e marginalizada.

Vimos que os géneros na Inglaterra Vitoriana possuíam papéis sociais rigidamente delimitados, uma situação bem representada e definida pela expressão *Separate Spheres*. Cabia ao homem destacar-se na esfera pública e, à mulher, dedicar-se somente à privacidade do seu lar, sacrificando-se pelo bem do seu casamento, conforme as normas contidas nos manuais de conduta e de etiqueta femininas. Estas publicações tinham sido criadas para doutrinar e orientar o comportamento feminino, sendo as mais populares desenvolvidas por Sarah Stickney Ellis; caso que foi bem exemplificado no

discurso crítico da jovem Aurora, na obra *Aurora Leigh*, de Elizabeth Barrett Browning. Deste discurso pré-feminista sobressaem os severos limites à livre atuação da mulher, à sua criatividade pessoal e à sua cidadania. Obras como esta mostravam como era ínfima a possibilidade de amadurecimento e progresso concedida às mulheres.

Vimos, assim, que a desqualificação e submissão femininas foram combatidas não somente por Augusta Webster mas, também, pelas suas predecessoras Elizabeth Barrett Browning, as irmãs Brontë, e respetivas obras, dadas como exemplo. O desequilíbrio entre homens e mulheres em seus direitos civis foi igualmente reprovado por outros autores. Entre os quais, o crítico de arte John Ruskin e o filósofo político John Stuart Mill (membro do Parlamento Inglês), entre vários outros escritores conceituados, como o poeta laureado Tennyson que, no poema *The Princess*, idealizou a personagem Ida, uma progressiva princesa medieval que fundou uma instituição de ensino somente para mulheres. Nesta mesma obra, Tennyson também parece antecipar a ‘new woman’ vitoriana, através das expectativas de emancipação de uma outra personagem, a jovem Lilia. Para além destes exemplos, importou referir um outro: o romancista Charles Dickens, que em *Household Words*, defendeu a educação formal e uma participação mais ativa e atuante na sociedade, para as mulheres.

Constatámos que a crescente preocupação com o feminino, e o seu papel na sociedade vitoriana, abriu espaço para o aumento dos debates e dos movimentos liberais que lutavam por reformas e pela emancipação feminina, pelo acesso à educação, melhorias nas condições de trabalho e maior liberdade para as mulheres. Essa busca por mudanças que proporcionassem à mulher uma posição mais igualitária na sociedade, fizeram surgir nas décadas de 60 e 70 as reformas legislativas, laborais e educacionais, que posteriormente contribuíram para o surgimento do movimento sufragista. Neste sentido, pudemos verificar que a contribuição de Webster para os debates a favor da educação e do direito ao voto para as mulheres se fez de forma muito específica, através da sua atuação ativa quer na ‘London School Board’ quer nos ensaios que escreveu para os periódicos *Examiner* e *Athenaeum*.

Referimos também momentos específicos e importantes da vida familiar, social e profissional de Augusta Webster, sempre muito comprometida intelectual e eticamente com as questões femininas. Abordámos, de maneira resumida, aspetos significativos da vida pessoal de Webster, como por exemplo o facto de ter morado por longos períodos em embarcações, com sua família. Isto, por si só, mostra que ela fez parte de uma estrutura familiar diferente dos moldes comuns para a época. Somam-se ainda outras experiências menos comuns, como a de ter sido professora de latim do próprio irmão. Outra influência significativa para a vida e carreira de Webster veio do seu avô, Joseph Hume,

médico e membro do Parlamento, tendo também ele trabalhado a favor das causas sociais e da educação.

Um outro momento importante para Webster, a que nos referimos, foi a mudança permanente de seu pai para Cambridge em 1851, onde a jovem Augusta Davies pode frequentar por um período a *Cambridge School of Arts* e a *Kensington School of Art*, desenvolvendo em seus estudos as habilidades artísticas necessárias que fariam dela uma das escritoras Inglesas mais ativas do século XIX, assim como uma ‘nova mulher’ esteta envolvida nas causas feministas.

Destacámos que a sua carreira poética foi iniciada entre os anos de 1860 e 1864, com o lançamento do bucólico poema lírico *Blanche Lisle and Other Poems* (repleto de elementos naturais), e as obras *Lilian Gray, A Poem* e *Lesley's Guardians* (seu primeiro e único romance), utilizando o pseudónimo de Cecil Home. Foi importante referir que Webster começa já, desde esta fase inicial, a exibir na sua escrita uma narrativa mais humanista e social, como pode ser observado em *Blanche Lisle*. Nesta obra, muito negligenciada pela crítica, mas por nós salientada e analisada, a autora retrata uma jovem órfã criada pelos tios, e em marcado conflito com certas situações próprias da sua idade, numa tentativa de aproximá-la mais da vida real.

Abordámos também as suas excelentes traduções de textos clássicos – algo de invulgar para uma mulher, o seu casamento com o respeitado advogado Thomas Webster, a sua mudança, em 1870, para a cidade de Londres - facto que impulsionou sua carreira literária e intensificou seu ativismo social; mencionámos as suas conceituadas revisões literárias e, finalmente, a sua experiência como mãe, imortalizada em *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895). Estas suas escolhas - um marido que decidiu apoiá-la, pondo de lado os seus próprios interesses profissionais, juntamente com a decisão de ter uma única filha - proporcionaram-lhe maiores condições para consolidar a postura reivindicativa que sempre se fez presente ao longo de sua existência, apenas interrompida por um cancro que causou a sua morte aos 57 anos.

No segundo capítulo, discorreremos sobre a atuação de Webster na comunidade literária Inglesa e sobre a receção de sua obra pelos leitores e pela crítica. Começámos por destacar que, apesar da sua proeminente reputação no *marketplace* literário de então, a sua notoriedade foi praticamente limitada ao seu tempo de produção literária, quando obteve o reconhecimento da crítica, embora este grupo não lhe tenha atribuído o justo mérito indispensável à merecida fama nos anos após o seu falecimento. Vimos que, tanto no século XIX quanto nos dias atuais, a poesia de Augusta Webster é reconhecida pelo seu intenso e apaixonado estudo acerca da identidade e o destino da mulher. Tornou-

se importante referir que estes dois focos são uma realidade que se faz presente na própria estrutura da sua obra literária, cujo objetivo maior é retratar a mulher na sua forma mais humana e real.

Sobre a sua gradual notoriedade na atualidade, apresentámos importantes considerações feitas, por exemplo, por Patricia Rigg, que se debruçou numa análise completa sobre a vida e sobre o trabalho de Webster, por Christine Sutphin, que editou uma obra com os seus poemas mais relevantes e, finalmente, pelas conceituadas críticas literárias Isobel Armstrong, Angela Leighton e Judith Willson, que introduziram importantes considerações sobre os questionamentos femininos apresentados por Augusta Webster. Todos estes estudos são testemunhos que avaliam e, sobretudo, destacam diferenças fundamentais entre o estilo e a escrita desta autora e os dos seus contemporâneos, características que podem estar influenciando o seu justo reconhecimento na atualidade.

Neste capítulo também aludimos ao papel e à influência de alguns autores masculinos, contemporâneos de Webster, nomeadamente os poetas e críticos Alfred Tennyson, Dante Gabriel Rossetti, Algernon Swinburne e Robert Browning. Sobre Browning, fizemos algumas considerações acerca da sua utilização da forma evoluída do monólogo dramático, como revelação ou ocultação do carácter dos seus muitos personagens masculinos, colocados em situações discursivas complexas que examinam sobretudo questões de poder e de género, mas também de verdade e de moralidade. Constatámos que a utilização desta técnica inovadora por parte de Webster difere da de Browning, por ser uma das formas que a autora usa para expor não uma personagem de mente controladora e doentia, como acontece no caso de Browning, mas sim o mal que é feito às mulheres não apenas por esse excessivo controle, mas pelas ilusões e fantasias que elas próprias alimentam, e que não lhes permitem viver no mundo real.

Na sequência desta abordagem sobre a presença ou influência de autores ingleses na obra de Augusta Webster, destacámos a das precursoras Felicia Hemans e Letitia Landon quer na utilização pioneira do monólogo dramático quer no resgate da temática da escrita sobre mulheres. Um exemplo desta influência é a reescrita feita por Webster da heroína francesa Joana D'Arc no poema "Jeanne D'Arc", inserido na coletânea *Dramatic Studies* (1866), já anteriormente retratada por Hemans no poema *Joan of Arc in Rheims* (1826). Nesta homenagem feita à lendária combatente, Webster apresenta o sofrimento vivenciado pela jovem guerreira no cárcere, momentos antes de sua execução, que é o resultado da condenação que recebe por ter escolhido lutar pelo seu país em vez de levar uma vida normal, delineada pelos padrões tradicionais.

Vimos também o papel e a influência de poetisas contemporâneas de Augusta Webster, nomeadamente Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti e as Irmãs Brontë. Sobre Barrett Browning, destacámos a utilização da sequência de sonetos e a abordagem crítica sobre temas polémicos relacionados com as mulheres e as crianças. Sobre Christina Rossetti, referimos algumas semelhanças, e também diferenças, entre a sua escrita e a de Webster ao descreverem as mulheres em situações de conflito de ordem moral e social. Influenciada pelo movimento dos Pré-rafaelitas, a poesia de Rossetti, diferentemente da de Webster, não apresentava um elevado teor de crítica sociopolítica, embora abordasse sérias questões sociais como a manipulação dos géneros, a sexualidade feminina e a *fallen woman*.

Concluimos essa análise sobre algumas das precursoras de Webster com uma referência resumida às irmãs Brontë, embora a importância e, sobretudo, a significância de suas obras para a poesia Inglesa, merecessem uma abordagem mais abrangente e completa. Vimos que Charlotte, Emily e Anne foram mulheres oitocentistas que apresentaram, de maneira realística, nos seus romances e poemas, os diversos confrontos existentes nas relações entre os géneros e os complexos conflitos sociais e amorosos que até à atualidade ainda afetam as relações humanas. Os dilemas vivenciados por suas personagens femininas possuem características muito semelhantes às das de Webster, a exemplo da solidão, da falta de perspectiva na vida e o difícil enfrentamento das tradições e convenções do Período Vitoriano.

Destacámos a notável evolução da escrita de Webster e o acompanhamento e adaptação de sua obra às novas tendências literárias e artísticas que surgiram em Inglaterra no final da segunda metade do século XIX. Neste sentido, abordámos a forte presença inicial do Realismo nos romances e poemas do Período Vitoriano e na obra de Webster. Vimos que o objetivo dos autores vitorianos, incluindo Augusta Webster, preocupados com os mais necessitados e excluídos socialmente, era o de expor, da maneira mais real possível, assuntos e factos da vida cotidiana. Junto a isso, houve também a intenção, por parte destes autores, motivados pelos recentes estudos psicológicos da mente, em abordar a consciência e as emoções humanas, através de personagens cujas representações revelam tanto o seu carácter quanto os seus sentimentos.

Fizemos referência ao chamado 'Esteticismo', movimento estético que surge em Inglaterra nas décadas de 1870 e 1880, inicialmente através da Irmandade dos Pré-rafaelitas, com o objetivo de mudar radicalmente a maneira de fazer e apresentar a arte. Vimos que esta nova escola literária e artística, liderada por Dante Gabriel Rossetti e defendida por escritores como A. C. Swinburne e Oscar

Wilde, teve como princípio a 'arte pela arte'. Este movimento cultural, que foi não só muito bem compreendido, mas também utilizado de forma sofisticada na escrita poética mais tardia de Webster, apresentava a literatura e a arte como algo de livre e autônomo, dando ênfase à beleza e à sensualidade, e deixando para trás valores, importantes para os vitorianos, como os da ética e da moralidade.

Vimos que as transformações e evoluções nas formas literárias que ocorreram em Inglaterra durante este período não foram estranhas a Webster. Sua obra, conforme analisámos, já apresentava um pendor esteticista, revelando as suas diversificadas tendências e variadas ideias voltadas para o universo iminentemente artístico do feminino, sobretudo no que dizia respeito à nova representação literária da mulher. Isto embora os seus poemas, e também os seus ensaios, tenham evoluído a partir de um modelo de representação mais realista, ao promoverem uma abordagem mais verdadeira da vida humana, onde a mulher deixa de ser retratada de maneira angelical e passa a ser revelada como elemento atuante na sociedade.

Concluimos este capítulo apresentando uma breve análise sobre a visão de vida e de arte que possuíam outras duas contemporâneas de Webster, nomeadamente Mathilde Blind e Amy Levy, e de que maneira os seus pontos de vista diferiam dos de Webster. Vimos que Blind apresenta em sua obra uma vertente do socialismo utópico, através da abordagem de temas sobre as vítimas ora de repressão ora de perseguição políticas. Sobre Amy Levy, fizemos maiores considerações sobre de que maneira a sua obra se aproxima da de Webster no que diz respeito à análise psicológica das personagens femininas. Os seus monólogos dramáticos protagonizados por mulheres, a exemplo dos poemas "Magdalen" (1884), "Xantippe – A Fragment" (1881), e "Medea – after Euripedes" (1884), fazem autênticas críticas às ideologias de género que predominavam no período vitoriano. Tanto Webster quanto Levy lutaram contra todas as formas de restrição e preconceito em relação à mulher, e Blind, juntamente com estas duas poetisas, pode também testemunhar e apoiar mudanças finiseculares em Inglaterra que proporcionaram o surgimento de uma 'nova' mulher.

No terceiro capítulo, apresentámos, inicialmente, uma análise das diversas experiências literárias feitas por Webster, relacionadas com a atividade e a evolução da sua própria Escrita, dentro do contexto literário do período. Vimos que a sua produção poética se inicia com a obra *Blanche Lisle* (1860), poema composto em sua maioria de líricas breves, onde Webster exhibe uma influência dos Românticos, descrevendo exaltações à natureza e o amor bucólico e juvenil da personagem Blanche. Vimos que, em 1864, Webster lança outra obra poética, *Lilian Gray, A Poem*, onde exhibe um maior

amadurecimento literário ao retratar já questões que envolvem o casamento e a educação das mulheres, talvez por influência da sua própria experiência matrimonial e recente maternidade.

Indicámos que, após essa fase mais inicial de sua carreira, Webster deixa para trás a lírica romântica e investe num estilo mais ousado de escrita, com o propósito de aproximar ainda mais a sua poesia da vida real. É quando passa a fazer uso da inovadora técnica do monólogo dramático, com o objetivo de realizar análises psicológicas verdadeiras das suas personagens e aprofundados estudos da complexidade das relações sociais. Desta maneira, Webster publica as coletâneas *Dramatic Studies* (1866) e *Portraits* (1870). Em ambas as obras, a autora insere a sua crítica ao materialismo e à hipocrisia dos Vitorianos, ao retratar o cotidiano e a condição social da mulher inglesa através de diferentes e variados tipos femininos, e alguns masculinos.

Referimos, de igual modo, a intensificação da produção literária de Webster, a partir do lançamento de *Dramatic Studies*, com a sua competente tradução dos clássicos *Prometheus Bound*, em 1866, e *Medea*, em 1868. Entre estas duas importantes contribuições, Webster publica, em 1867, a obra *A Woman Sold and Other Poems* e, em 1870, presenteia os seus leitores com a sua mais paradigmática coletânea de poemas dramáticos, sugestivamente intitulada de *Portraits*. É nesta obra, repleta de diversificadas histórias reais, que Webster apresenta as suas mais emblemáticas personagens em momentos de intenso conflito entre os seus anseios e desejos individuais e as expectativas externas da sociedade.

Fizemos referência à sua produção de poemas líricos breves, incluindo os *rispettis* e os sonetos. Neste sentido, abordámos a publicação do refinado poema intitulado *Yu-Pe-Ya's Lute: A Chinese Tale in English Verse*, o lançamento da obra *A Book of Rhyme* e, finalmente, a sua produção inacabada de uma sequência de sonetos, dedicados à sua filha Margaret e somente publicada em 1895, um ano após a sua morte.

Nesta nossa abordagem sobre a vasta obra de Webster, referimos as suas quatro peças de teatro e o seu livro infantil, analisando de que maneira o seu entusiasmo pela dramaturgia se refletiu na sua obra poética. Vimos que as obras *The Auspicious Day* (1872), *Disguises* (1879), *In a Day* (1882), *The Sentence* (1887), e finalmente, *Daffodil and The Croaxaxicans*, refletem, de igual maneira, as inquietações e considerações críticas de Webster sobre as questões de género e de classe, tão bem representadas na sua poesia de protesto. Neste mesmo contexto, tecemos breves considerações sobre a produção teatral de Robert Browning e Oscar Wilde, numa comparação com a de Webster.

Não menos importante neste terceiro capítulo, foi a detalhada análise que foi feita dos principais conceitos teóricos que definem o termo *representação* (quer os da atualidade quer os do Período Vitoriano), que muito contribuiu para melhor compreendermos as imagens e os conceitos utilizados por Augusta Webster para promover uma crítica social em sua obra poética. Entre as estratégias utilizadas, destacamos o Retrato e o Espelho, utilizados pelas personagens na procura do seu 'eu' feminino permanente e oculto ou como instrumento de (des)valorização de suas imagens; são exemplos disso os poemas "By the Looking-Glass" e "Faded". Já no poema "A Castaway", a personagem Eulalie vê no objecto do espelho a possibilidade de mudar sua imagem social negativa, uma vez que não possui os atributos (sobre)valorizados socialmente como a beleza e os recursos financeiros.

Acerca do monólogo dramático, forma essencialmente masculina no contexto da Europa do século XIX, destacamos o contributo dos principais representantes da poesia dramática da época, Tennyson e Browning. De forma crítica, estes foram na contramão da tradição patriarcal ao abordarem temas como a emancipação feminina através de estudos superiores, e a manipulação da mulher pela mente doentia masculina, respetivamente. Através das personagens Eulalie, Circe e Medeia, entre muitas outras, Webster, tratou de expor, em seus monólogos e solilóquios, as latentes ambições e os interesses femininos reprimidos, aproximando-as o máximo possível da injusta realidade que vivenciavam na Inglaterra do século XIX.

Discorreremos sobre a reescrita que Webster faz acerca dos mitos clássicos de Medeia e Circe. Estas personagens sempre foram associadas à mulheres de conduta nada feminina. Medeia ficou conhecida como a mulher vingativa que assassinou os seus próprios filhos. Assim, em "Medea in Athens", Webster pôde dar aos leitores uma versão nova dessa personagem mítica empoderando-a quanto às questões conjugais vitorianas de hipocrisia sexual, conflito conjugal e reparação legal para a esposa prejudicada. Já a mítica Circe, marcada como alguém que sempre desejou mais da vida e com poderes de transformar homens em bestas, é reinventada por Webster como aquela que se insurge quanto à questão da culpabilidade sempre associada às mulheres toda vez que um homem fracassa. A Circe do poema de Webster expõe o homem tradicionalmente misógino, em seu mau hábito cultural de não assumir suas responsabilidades e, merecendo assim, como castigo, ser transformado em bestas. Constatamos que Webster aproxima estas figuras míticas de uma realidade mais vitoriana, evidenciando que os dilemas vividos há milhares de anos por essas mulheres ainda fazem parte do cenário da Inglaterra Oitocentista. Propósito este também compartilhado pelos Pré-rafaelitas, artistas contemporâneos de Webster.

No quarto capítulo, sobre a representação poética da mulher e do feminino na obra de Augusta Webster, expusemos a sua análise de toda a injusta e desigual realidade feminina da época vitoriana, já detalhadas nos capítulos I, II e III deste trabalho, por meio da cuidadosa seleção e análise de excertos que confirmam o seu posicionamento. Nesses, procurámos mostrar não só a sua habilidade poética mas, também a sua percepção crítica sobre a condição da mulher num contexto patriarcal, do qual ela conseguiu se libertar graças ao contexto familiar, nada convencional, em que cresceu e, na fase adulta, ao feliz matrimónio que contraiu com um homem que a apoiou, por compartilhar do mesmo pensamento.

Este capítulo final abordou três secções temáticas principais: 'representação como participação e/ou exclusão política e social'; 'representação como 'retrato' ou 'espelho' – o Eu e a Outra'; e 'representação como atuação dramática/*performance* – vozes femininas em crise', onde foram amplamente discutidas as representações mais relevantes da mulher e do feminino que aparecem nos poemas selecionados de Augusta Webster. A análise expôs a capacidade autêntica e crítica que a autora possui, dando a essa camada oprimida da população uma voz bem audível e profundamente perturbadora. Ela demonstra, assim não somente o seu interesse pessoal como mulher que também era, mas, sobretudo, o seu incômodo com a crença da superioridade ilusória do homem sobre a mulher. A autora fez uso da representação para elevar o potencial feminino, pela imagem da mulher poderosa, inteligente, com voz ativa, capaz de gerir sua vida sem depender, fundamentalmente, da figura masculina para alcançar seus objetivos.

O que faz de Augusta Webster singular, do ponto de vista pessoal e profissional é o facto de ela conciliar três vertentes: família (mãe e esposa), escrita literária e ativismo político-social, algo raro em uma autora desse período. No âmbito profissional estritamente literário, destacamos outra singularidade de sua escrita, ausente ou menos presente em outros escritores, que corresponde à sua capacidade de utilizar certas figuras de estilo como o realismo situacional e a ironia discursiva, isto para além da análise psicológica profunda do carácter de suas falantes, bem como a intervenção didática em favor de conscientizar as mulheres. Embora não conheçamos bem os pormenores da vida de Webster, através das suas personagens, notamos uma afinidade própria com a maneira de ser e pensar da autora.

Webster fala, através de suas personagens, de diferentes tipos de mulheres. Ela se preocupa em ser realista em sua abordagem e, por isto mesmo, nem sempre mostra ser de perspectiva favorável em sua totalidade. Pois percebe que há em seu meio, tanto mulheres que não

compactuavam com aquele tipo de sociedade, como outras que reforçavam o comportamento patriarcal. No poema sobre Agnes, por exemplo, Webster expõe uma falante muito problemática desse ponto de vista, pois possui uma personalidade altamente questionável; na verdade, reprovável, pois é ambiciosa e exigente, mas mostra-se confortável com a fácil posição de 'dondoca'. Em relação a outras autoras menos realistas como, por exemplo, Amy Levy e Mathilde Blind insto lhe dá vantagem. Webster deixa claro que muitas mulheres, por ignorância, não procuravam sair da situação em que se encontravam, por não terem sequer noção disso, como a 'Happiest Girl in the World'. Webster ensina às mulheres, através da literatura, que o preço que pagam por serem mulheres é alto, muito por culpa dos homens, mas também por culpa delas mesmas.

Apesar de ser frequentemente comparada a Browning, pois seguia um método parecido, Webster apresentava características que a diferenciavam dele, e seus objetivos eram outros. Webster se mostrava bastante mais próxima de suas falantes, que faziam parte de uma realidade social conhecida dela, enquanto Browning se manteve distante, sem nunca se revelar a si próprio, pois suas personagens, por vezes até mesmo de outras culturas, mostravam um caráter duvidoso, e muitos eram vilões, assassinos e manipuladores ocasionais. A poesia de Browning se destacava por criar situações onde o caráter da personagem se revelava de forma não intencional, onde atitudes e discursos não se alinhavam. Enquanto Browning usava a sátira de modo mais cruel, perverso e direto, Webster usava a ironia refinada, ao mesmo tempo clara, lúcida, sutil e implícita como se verifica em "The Happiest Girl in the World", monólogo enunciado por uma jovem ignorante, que não sabe o que quer da vida.

Webster foi vista como a eventual sucessora de Elizabeth Barrett Browning, que abriu o caminho para as questões do feminino com a sua magistral obra *Aurora Leigh*, em 1857, num momento em que a mentalidade era a da 'fada do lar' e o casamento era uma instituição de desigual representatividade, uma escravatura. Webster muda essa tradição para um olhar mais à frente do ponto de vista de sua escrita. Ela mostra os detalhes que têm a ver com as questões mais profundas, e mais realistas, pois faz uma verdadeira revelação da consciência feminina. Sua intervenção é muito mais abrangente, mas também mais difícil porque tem a ver com uma mudança de mentalidade, na forma de ver a sociedade. Ela quer abrir as mentes, mudar as perspectivas das suas falantes. Ao contrário de Webster, Barrett Browning nunca se reconheceu como feminista. Sua obra literária, desde a década de 20 até a década de 60, com grande projeção por suas intervenções políticas inclusive no exterior, seguia questões sociais específicas, mas não com a mesma vertente ativista da de Webster. Sendo correto afirmar que as duas demonstravam em suas obras um forte realismo, mas eram

realismos diferentes, pois Webster se empenhou pessoalmente em mudanças concretas para as mulheres da época.

Através da sua obra, Webster expõe sem receio os males de que a sociedade padecia, e fá-lo de forma construtiva. Ela tenta tornar a mulher consciente de si mesma, para mostrar-lhe que detêm a solução dos seus problemas. Com acuidade psicológica, ela vai ao pensamento dessas mulheres e lhes dá direito de voz, direito de se conhecerem e de fazerem uma autoanálise. Revelando que elas, por vezes, podem não ter condições de tomar decisões em sua vida, mas que precisam de ter meios de o fazer. Um exemplo claro é o de Eulalie, a cortesã de luxo, que mostra ter condições de refletir, de fazer análises sobre sua vida, sobre a sociedade, e que está preocupada com as questões de (des)igualdade. Eulalie percebe bem que há um trabalho maior a ser feito para que as mulheres tenham autonomia. Através das suas falantes altamente introspectivas, Webster mostra que o primeiro passo é a mulher estar consciente do que se passa à sua volta e só depois terá condições de ver os caminhos para ultrapassar essas barreiras que lhes foram impostas.

O legado literário deixado por Augusta Webster inspirou e, ainda inspira, no mundo atual, tanto os poetas do sexo masculino quanto do sexo feminino (veja-se Carol Ann Duffy), os quais também reconhecem a necessidade de equidade e reparação por meio de políticas públicas que favoreçam a igualdade de género. Apesar dos avanços neste sentido, há ainda muito o que conquistar nesta luta, uma vez que a participação da mulher na esfera pública, para citar um exemplo, ainda é insignificante se comparada à quantidade de homens nestes espaços. Assim, com seu exemplo de mulher muito à frente do seu tempo, Webster mostrou em suas obras literárias o desejo da existência de um mundo onde o respeito entre homens e mulheres depende, em primeira instância, do respeito pelas suas vocações e talentos e seu reconhecimento devido.

Sabemos que este estudo não se encerra aqui, pois se tratando da vasta obra de Augusta Webster, ainda há muito território a ser explorado, nomeadamente a sua obra dramática (o teatro) e ensaística. Porém, esperamos que o mesmo sirva de motivação para futuros estudos na perspectiva aqui abordada de formas de representação da mulher e do feminino. Por mais não seja, porque infelizmente ainda vemos, na sociedade atual, a necessidade de desconstrução sócio-cultural e política da imagem de superioridade do homem sobre a mulher.

## Referências Bibliográficas<sup>345</sup>

### Obras de Consulta Primária

#### A

---

Abrams, M. H. (Ed.) (1993). *The Norton Anthology of English Literature*, Sixth edition, volume 2. New York and London: W.W. Norton.

Armstrong, I., Bristow, J. & Sharrock, C. (Eds). (1998). *Nineteenth-Century Women Poets. An Oxford Anthology*. Great Britain: Clarendon Press.

#### B

---

Bell, M. (1892-7). Augusta Webster. In Alfred H. Miles (Ed), *The Poets and the Poetry of the Century*, Vol.7 (pp.500-3). London: Hutchinson.

Browning, E.B. (1857). *Aurora Leigh*. Oxford World Classics, Oxford and New York: Oxford University Press.

Brontë, C. (1847). *Jane Eyre*. Edited with an introduction by Margaret Smith. Oxford and New York: Oxford University Press, 1988.

Brontë, C. (1853). *Villette*. Edited by Mark Lilly with an introduction by Tony Tanner. Harmondsworth: Penguin Books, 1987.

Brontë, E. (1847). *Wuthering Heights*. Edited with an introduction by Ian Jack. Oxford and New York: Oxford University Press, 1988.

Brontë, E. (1848). *The Tenant of Wildfell Hall*, in *The Complete Novels of Anne Brontë*, Introduction by Charlotte Cory. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1995.

Brontë, E. (1847). *Agnes Grey*, Introduction by Charlotte Cory. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1995.

#### D

---

Dickens, C. (1854). *Hard Times*. The World's Classics, Oxford University Press. Oxford and New York, 1989.

Darwin, C. (1859). *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*. London: J. Murray. Consultado em [http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1861\\_OriginNY\\_F382.pdf](http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1861_OriginNY_F382.pdf)

#### E

---

Egerton, G. (1893). *Keynotes*. London: The Bodley Head. Consultado em <https://www.bl.uk/collection-items/keynotes-a-collection-of-short-stories>

---

<sup>345</sup> As referências bibliográficas que aqui aparecem listadas dizem respeito unicamente a obras que foram sendo referidas ao longo deste trabalho. No decorrer desta investigação, foram consultadas ainda muitas outras obras e estudos que não constam desta lista mais sumária.

Ellis, S. S. (1838). *The Women of England*. London: Fisher. Consultado em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175002284886&view=1up&seq=12>

Ellis, S. S. (1842). *The Daughters of England*. London: Fisher. Consultado em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015064810131&view=1up&seq=17>

Ellis, S. S. (1843). *The Mothers of England*. London: Fisher. Consultado em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000721740&view=1up&seq=7>

Ellis, S. S. (1844). *The Wives of England*. London: Fisher. Consultado em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000826407&view=1up&seq=3>

## G

---

Gaskell, E. (1848). *Mary Barton, a Tale of Manchester Life*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1985.

Gaskell, E. (1853). *Ruth*. The World's Classics. Oxford and New York: Oxford University Press, 1985.

Gaskell, E. (1855). *North and South*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1986.

Gaskell, E. (1857). *The Life of Charlotte Brontë*. Penguin Classics, London and New York: Penguin Books, 1997.

Guy, J. M. (2002). *The Victorian Age: An Anthology of Sources and Documents*. London and New York: Routledge.

## H

---

Hardy, T. (1912). *Jude The Obscure*. London: Macmillan and Co., Limited. Consultado em <https://www.bl.uk/collection-items/jude-the-obscure-by-thomas-hardy>

Hake, T.E. and Arthur Compton-Rickett (1916). *The Life and Letters of Theodore Watts-Dunton*, 2 vols. London: T.C. & E.C. Jack Limited. Consultado em <https://archive.org/details/lifelettersofthe02hakeuoft/mode/2up>

## L

---

Leighton, A. & Reynolds, M. (Eds). (1995). *Victorian Women Poets. An Anthology*. Oxford and Massachusetts: Blackwell.

## M

---

Mill, J. S. (1869). *The Subjection of Women*. London: Penguin Books (2006).

Mill, J. (1859). *On Liberty* (Cambridge Library Collection – Philosophy). Cambridge: Cambridge University Press. Consultado em <http://doi.org/10.1017/CBO9781139149785>

Miles, A. H. (Ed) (1907). *The Poets and the Poetry of the Century*. London: Hutchinson & Co. Consultado em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924016648432&view=1up&seq=1>

Murphy, P. (2017). Augusta Webster's Poetic Challenge: Unsettling the Problematic Link between Women and Nature. In *Nineteenth Century Gender Studies*, 13 (3). Consultado em <http://ncgsjournal.com/issue133/murphy.htm>

## N

---

Nova Enciclopédia Larousse, Volume 6 (1994 e 2009). Sintra: Printer Portuguesa, Ind. Gráfica Lda.

Nordau, M. S. (1898). *Degeneration*. London: William Heinemann. Consultado em <http://www.gutenberg.org/files/51161/51161-h/51161-h.html>

## O

---

O'Byrne, W. R. (1849). *A naval biographical dictionary: comprising the life and services of every living officer in Her Majesty's navy, from the rank of admiral of the fleet to that of lieutenant, inclusive*. London: J. Murray. Consultado em <https://archive.org/details/cu31924027921372/mode/2up>

## P

---

Patmore, C. (1854). *The Angel in the House*. London: John W. Parker & Son. Consultado em <https://www.bl.uk/collection-items/coventry-patmores-poem-the-angel-in-the-house#>

Preminger, Al., & Brogan, T.V.F (Eds) (1993). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

## R

---

Ruskin, J. (1865). 'Sesame and Lilies II: *Of Queens' Gardens*. In E.T. Cook & A. Wedderburn (Eds.), *The Works of John Ruskin, XVIII* (pp. 109 – 44). New York: Longmans, Green, and Co. Consultado em <https://www.bl.uk/collection-items/john-ruskins-lecture-of-queens-gardens>

Rossetti, C. G., & Rossetti, D.G (1862). *Goblin Market and Other Poems*. Cambridge: Macmillan and Co. Consultado em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175035245011&view=image&seq=9>

Ryals, C. de L. (1993). *The Life of Robert Browning: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell Publishers.

## S

---

Sutphin, C. (Ed) (2000). *Augusta Webster: Portraits and Other Poems*. Peterborough: Broadview Press, Ltd.

Stoker, B. (1897). *Dracula*. New York: Grosset & Dunlap Publishers. Consultado em [https://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm#CHAPTER\\_XIX](https://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm#CHAPTER_XIX)

## W

---

Webster, A. (1837-1894). *Victorian Women Writers Project*. Indiana University Digital Web. Consultado em <https://webapp1.dlib.indiana.edu/vwwp/welcome.do><sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Neste sítio eletrónico constam os poemas de Augusta Webster analisados nesta Tese.

- Webster, A. (1860). *Blanche Lisle and Other Poems*, as Cecil Home. Cambridge: Macmillan.
- Webster, A. (1861). "The Brissons", as Cecil Home. *Macmillan's Magazine*, 5 (60-64).
- Webster, A. (1864). *Lesley's Guardians*, as Cecil Home. London: Macmillan.
- Webster, A. (1864). *Lilian Gray, A poem*, as Cecil Home. London: Smith, Elder.
- Webster, A. (1866). *Dramatic Studies*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1866). Tradução de *The Prometheus Bound of Aeschylus*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1867). *A Woman Sold and Other Poems*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1868). Tradução de *The Medea of Euripedes*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1870). *Portraits*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1872). *The Auspicious Day*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1874). *Yu-Pe-Ya's Lute: A Chinese Verse in English Tale*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1878). *A Housewife's Opinions*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1879). *Disguises*. London: Kegan Paul.
- Webster, A. (1881). *A Book of Rhyme*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1882). *In a Day*. London: Kegan Paul.
- Webster, A. (1884). *Daffodil and the Croaxaxicans: A Romance of History*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1887). *The Sentence*. London: T. Fisher Urwin.
- Webster, A. (1893). *Portraits*. Rev.ed. London: Macmillan.
- Webster, A. (1893). *Selections from the Verse of Augusta Webster*. London: Macmillan.
- Webster, A. (1895). *Mother and Daughter: An Uncompleted Sonnet-Sequence*. London: Macmillan.
- Wollstonecraft, M. (1792). *A Vindication of the Rights of Woman. An Authoritative Text Backgrounds, the Wollstonecraft Debate Criticism*, Carol H. Poston (Ed). New York and London: W.W. Norton.
- Willson, J. (2006). (Ed.) *Out of My Borrowed Books. Poems by Augusta Webster, Mathilde Blind and Amy Levy*. Manchester: Carcanet Press Limited.

## Obras de Consulta Secundária

### A

---

- Altick, R. D. (1973). *Victorian People and Ideas*. New York and London: W.W. Norton & Company, Inc.
- Armstrong, I. (1993). *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. London and New York: Routledge.
- Armstrong, I. (1993). 1832: Critique of the Poetry of Sensation. In *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. (pp.75-108). New York: Routledge.
- Armstrong, I. (1993). The Politics of Dramatic Form. In *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. (pp.133-159). New York: Routledge.
- Armstrong, I. (1993). 'A Music of Thine Own' Women's Poetry - an expressive tradition. In *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. (pp.311-368). New York: Routledge.
- Armstrong, I. (1993). Introduction: The 1860s and After-aesthetics, language, power and high finance. In *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. (pp.371-390). New York: Routledge.
- Armstrong, I. (1993). The poetics of myth and mask. In *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. (pp.359-368). New York: Routledge.

### B

---

- Boos, F. S. (1985). *Augusta Webster*. In William E. Fredeman & Ira B. Nadel (Eds), *Dictionary of Literary Biography. Victorian Poets After 1850*, 280-83. Farmington Hills: Gale.
- Bartley, P. (1996). *The Changing Role of Women 1815-1914*. London: Hodder and Stoughton.
- Byerly, A. (1997). *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth - Century Literature*. United Kingdom. Cambridge University Press.
- Bagehot, W. (1864). Browning's Grotesque Art. In J. F. Loucks & A. M. Stauffer (Eds.). *Robert Browning's Poetry. Authoritative texts criticism* (pp.465-468). New York and London: W.W.Norton & Company, 2007.
- Bristow, J. (Ed.) (1995). *Victorian Women Poets: Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. *Robert Browning's Poetry. Authoritative texts criticism*.
- Bronfen, E. (1992). *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Byron, G. (2003). *Dramatic Monologue. The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge.
- Brown, S. (2000). The Victorian Poetess. In Joseph Bristow (Ed), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry* (pp.180-202). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, S. (1991). Economical Representations: Dante Gabriel Rossetti's "Jenny", Augusta Webster's "A Castaway", and the Campaign Against the Contagious Diseases Acts. *Victorian Review*, 17 (1), 78-95. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/27794675>
- Behlman, L. (2010). Loving "Stanger-Wise": Augusta Webster's *Mother and Daughter* and Nineteenth-Century Poetry on Motherhood. In *Nineteenth - Century Gender Studies*, 6 (3). Consultado em <http://ncgsjournal.com/issue63/behlman.htm>

Banerjee, J. (2007). *The University of London and Women Students*. Consultado em <http://www.victorianweb.org/history/education/ulondon/3.html>

Bloy, M. (2006). Victorian Legislation. A Timeline. Consultado em <http://www.victorianweb.org/history/legisl.html>

Bleier, R. (1984). *Science and Gender: A Critique of Biology and Its Theories on Women*. New York: Pergamon Press.

Brown, S. (1995). Determined Heroines: George Eliot, Augusta Webster, and Closet Drama by Victorian Women. *Victorian Poetry*, 33(1), 89-109. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/40002522>

Bullock, M. (1979). *The Enclosure of Consciousness: Theory of Representation in Literature*. *MLN*, 94(5), 931-955. Consultado em <http://doi:10.2307/2906561>

Butler, J. (1868). *The Education and Employment of Women*. Indiana University Digital Web. Consultado em <https://webapp1.dlib.indiana.edu/vwwp/welcome.do>

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminism Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. Consultado em <http://www.jstor.or/satble/3207893> doi.

Bianchi, P. (1999). *'Hidden Strength': The Poetry and Plays of Augusta Webster*. Doctoral Thesis, University of Oxford, Oxford, England.

## C

---

Carlyle, T. (1840). *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, London: Chapman and Hall (Limited). Consultado em <https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm>

Carter, R., & Mcrae, J. (1997). *The Routledge History of Literature in English-Britain & Ireland*. London: Routledge.

Chew, S.C., & Altick, R.D (1972). *A Literary History of England - The Nineteenth Century and After*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Chapman, A. (Ed). (2003). *Victorian Women Poets. Essays and Studies*. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd.

Christ, C. (1977). Victorian Masculinity and the Angel in the House. In Marta Vicinus (Ed), *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. (pp.146-162). Indiana: Indiana University Press.

Castañeda, L. A. (2003). Eugenia e Casamento. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 10(3), 901-930. Consultado em <https://doi.org/10.1590/S0104-59702003000300006>

Capp, L. (2010). *Dramatic audition: listeners, readers, and women's dramatic monologues, 1844-1916*. Doctoral Thesis, University of Iowa, Iowa, USA.

Cavaco, C.F.F.B. (2010). *Mulheres na sombra. Great Victorian women behind great Victorian men*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa, Portugal.

## D

---

- Dos Santos, M. (2009). *Leituras de Poéticas Visuais: gênese, transformações e criação*. Alagoas: Edufal.
- Davies, E. (1860). *Letters to a Daily Paper*, Newcastle. In P. Hollis (Ed), *Women in Public 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement* (pp.6-8). London: Allen & Unwin. (1979).
- Davies, E. (1860). *The Higher Education of Women*, Newcastle. In P. Hollis (Ed), *Women in Public 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement* (pp.15-18). London: Allen & Unwin. (1979).
- Demoor, M. (1997). Power in Petticoasts: Augusta Webster's Poetry, Political Pamphlets, and Poetry Reviews. *BELL Belgian Essays on Language and Literature*, 133-140. Consultado em <http://biblio.ugent.be/publication/354637>

## F

---

- Furtado, F., & Malafaia, M.T (1992). *O Pensamento Vitoriano: Uma Antologia de Textos*. Lisboa e Rio de Janeiro: Edições 70.
- Ferber, M. (1999). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fletcher, R. (2003). "Convent Thoughts": Augusta Webster and the Body Politics of the Victorian Cloister. *Victorian Literature and Culture*, 31(1), 295-313. Consultado em [www.jstor.org/stable/25058625](http://www.jstor.org/stable/25058625)
- Falk, A. (1988). Elizabeth Barrett Browning and Her Prometheuses: Self-Will and a Woman Poet. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 7(1), 69-85. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/464061>
- Ficke, S. H. (2013). Crafting Social Criticism: Infanticide in "The Runaway Slave at Pilgrim's Point" and Aurora Leigh. *Victorian Poetry*, 51 (2), 249-267. Consultado em <https://doi.org/10.1353/vp.2013.0009>
- Farrell, T. (1996). Separate Spheres: Victorian Constructions of Gender in Great Expectations: *The Victorian Web*. Consultado em <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/ge/farrell2.html>
- Fluhr, N. (2011). Telling what's o'er: Remaking the Sonnet Cycle in Augusta Webster's Mother and Daughter, *Victorian Poetry*, 49(1), 53-81. Consultado em [www.jstor.org/stable/41105683](http://www.jstor.org/stable/41105683)
- Fiske, S. (2011). Augusta Webster and the Social History of Myth. *Women's Studies*, 40 (4) 469- 490. Consultado em <https://doi.org/10.1080/00497878.2011.561745>
- Fiske, S. (2008). *Heretical Hellenism: Women Writers, Ancient Greece, and the Victorian Popular Imagination*. Ohio: Ohio University Press.
- Flor, J.E.A (1976). *O Poeta, a Verdade e as Máscaras. Leitura de Robert Browning*. Dissertação de Doutorado, Universidade de Lisboa, Portugal.

## G

---

- Gleadle, K. (2001). *British Women in the Nineteenth Century*. New York: Palgrave MacMillan.

- Gagnier, R. (1997). Wilde and the Victorians. In P. Raby (Ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (pp.18 -33). Cambridge: Cambridge University Press.
- Groth, H. (1999). Victorian Women Poets and Scientific Narrative. In I. Armstrong & V. Blain (Eds.) *Women's Poetry Late Romantic to Late Victorian. Gender and Genre, 1830 -1900* (pp.325-351). London: Palgrave Macmillan.
- Gisborne, T. (1797). *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*. Consultado em <http://bl.uk/collection-items/conduct-book-for-women>
- Guimarães, P. (2017). Negotiating inclusion and exclusion through Poetry: The dynamics of Victorian women poets' social, political and artistic networks. RepositoriUM - Universidade do Minho, 1-15. Consultado em <http://hdl.handle.net/1822/47663>
- Guimarães, P. (2017). Retrieving Fin-de-Siècle Women Poets: The Transformative Myths, Fragments and Voices of Webster, Blind and Levy. *Comparative Critical Studies*, 14(2-3), 225-249. Consultado em <https://doi.org/10.3366/ccs.2017.0237>
- Guimarães, P. (2014). The Image of the Mythical Woman in Mid-Victorian Gynotopia: Gender and Genre in Alfred Tennyson's *The Princess* (1847). In *Revista Diacrítica. Dossier 50 anos de Luanda*, 229-250, Húmus/CEHUM, Vol.28, N° 3.
- Guimarães, P. (2012). Women Painting Words and Writing Pictures: Verbal and Visual Art in Contemporary British Women's Poetry. *XII Colóquio de Outono. Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*, 149-164. Consultado em [http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/coloq\\_outono\\_xii.pdf](http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/coloq_outono_xii.pdf)
- Guimarães, P. (2012). 'Ear and heart with a rapture of dark delight': Music and Wagnerian Motives in the Poetry of A. C. Swinburne (1837-1909). *Música Discurso Poder. Coleção Hespérides (Literatura)* 26, 415-430. Consultado em <http://hdl.handle.net/1822/25021>
- Guimarães, P. (2011). 'Speak from every mouth - the speech, a poem': Conflicting Voices, Discourses and Identities in the Poetry of Robert Browning. *XII Colóquio de Outono. Vozes, Discursos e Identidades em Conflito*, 329-348. Consultado em <http://hdl.handle.net/1822/23215>
- Guimarães, P. (2010). Analysing Dark Motives or Delving Roberts Browning's 'Poetry of Revenge'. In eBook *Best Served Cold: Studies on Revenge*, Volume 140, 1-13, of 'Probing the Boundaries Series – Persons'. Consultado em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25034>
- Gregory, M. V. (2011). Augusta Webster Writing Motherhood in the Dramatic Monologue and the Sonnet Sequence. *Victorian Poetry*, 49(1), 27-51. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/41105682>
- Gabriel, K.A (2016). *Performing Femininity: Gender in Ancient Greek Myth*. Senior Projects Spring 2016 259. Consultado em [https://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2016/259](https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2016/259)

## H

- Hollis, P. (1979). *Women in Public 1850-1900: Documents of the Women's Movement 1850-1900*. London: Allen & Unwin.
- Houghton, W. E. (1985). *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven & London: Yale University Press.

Hurst, I. (2008). *Victorian Women Writers and the Classics. The Feminine of Homer*. New York: Oxford University Press.

Hurst, I. (2010). Victorian Literature and the Reception of Greece and Rome. *Literature Compass*, 7, 484-495. Consultado, em <https://research.gold.ac.uk/6206>

Houston, N. M. (2007). Order and Interpretation in Augusta Webster's *Portraits*. In *Romanticism and Victorianism on the Net*, 47, 01-27. Consultado em <https://doi.org/10.7202/016701ar>

Hall, S. (Ed). (1997). *Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Open University Press.

Hickok, K. (1984). *Representations of Women: Nineteenth-Century British Women's Poetry*. London and Westport: Greenwood Press.

Howard, J. (2000). Gender, domesticity and sexual politics. In C. Matthew (Ed), *The Nineteenth Century: The British Isles 1815-1901*. (pp.163-194). Oxford & New York: Oxford University Press.

Harrington, E. (2012). "Appraise Love and Divide": Measuring Love in Augusta Webster's Mother and Daughter. *Victorian Poetry*, 50(3). 259-277. Consultado em <https://doi.org/10.1353/vp.2012.0028>

Helsing, E. K. (1995). Consumer Power and the Utopia of Desire: Christina Rossetti's "Goblin Market". In Bristow. J. (Ed), *Victorian Women Poets: Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti* (pp.189-222). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

## J

---

Jameson, A. (1846). *The Relative Social Position of Mothers and Governesses*. London: Spottiswoode and Shaw. Consultado em <https://archive.org/details/memoirsessaysill00jamerich>

Johnson, W.R. (1982). *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. London: University of California Press Ltd.

Johnson, R.V. (1969). *Aestheticism. The Critical Idiom*. Great Britain: Whitstable Litho, Straker Brothers Ltd.

Johnson, B. (Ed) (1989). *Tea and Anarchy: The Bloomsbury Diaries of Olive Garnett, 1890 -1893*. London: Bartlett's Press.

Joshua, E. (2001). *Pygmalion and Galatea, The History of a Narrative in English Literature*. London: Ashgate Publishing Ltd.

## K

---

Kennedy, R., & Hair, D. (2007). *The Dramatic Imagination of Robert Browning: A Literary Life*. Missouri: University of Missouri Press.

Kay, A. (2013). Swinburne, Impressionistic Formalism, and the Afterlife of Victorian Poetic Theory. *Victorian Poetry*, 51 (3), 271-295. Consultado em <https://doi.org/10.1353/vp.2013.0016>

## L

---

- Langbaum, R. (1974). *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Leighton, A. (1992). *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Lerner, L. (2009). *Reading Women's Poetry*. Oregon: Sussex Academic Press.
- Lee, E. (1899). 'Augusta Webster', in *Dictionary of National Biography*. 63 Vols. Sidney Lee and Leslie Stephen (Eds). London: Smith, Elder, 1885-1900. Vol. 20, pp. 115-16. Consultado em <https://doi.org/10.1093/odnb/9780192683120.013.28940>
- Leighton, A. (1995). 'Because men made the laws': The Fallen Woman and the Woman Poet. In J. Bristow (Ed), *Victorian Women Poets: Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti* (pp.223-245). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Langland, E. (1992). Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel. *PMLA*, 107(2), 290-304. Consultado em <https://doi:10.2307/462641>
- Lewes, G.H. (1850). Art V.– Shirley: a Tale. By Currer Bell, Author of 'Jane Eyre' In *Edinburgh Review. Or Critical Journal*. London. Consultado em <https://filesender.fccn.pt/filesender/vid=39ff23d9-9f5c-ad88-0bb3->
- Luu, H. (2016). A Matter of Life and Death: The Auditor-Function of the Dramatic Monologue. *Victorian Poetry* 54(1). 19-38. Consultado em <https://doi.org/10.1353/vp.2016.0002>
- Luu, H. (2017). Freaks of Femininity: Webster's Gallery of Female Grotesques in Portraits. *Victorian Poetry* 55(1). 85-103. Consultado em <https://doi.org/10.1353/vp.2017.0005>
- Luu, H. (2008). "Impossible Speech": 19th – Century Women Poets and the Dramatic Monologue. Doctoral Thesis, Queen's University, Kingston, Canada.
- Lei, V. (2000). *Positioning the Woman Writer: Augusta Webster and her Victorian Context*. Doctoral Thesis, University of Glasgow, Scotland, UK.
- Lee, M. S. (2009). *Renovating the Closet: Nineteenth-Century Closet Drama Written by Women as a Stage for Social Critique*. Doctoral Thesis, University of Texas, Austin, USA.

## M

---

- Mitchell, W.J.T (1994). *Picture Theory*. Chicago: University Press.
- Mitchell, S. (2004). *Frances Power Cobbe: Victorian Feminist, Journalist, Reformer*. Charlottesville and London. University of Virginia Press.
- Mills-Courts, K. (1990). *Poetry as Epitaph. Representation and Poetic Language*. Louisiana: Louisiana State University Press.
- Melchior-Bonnet, Sabine (2016). *História do Espelho*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Mermin, D. (1989). *Elizabeth Barrett Browning: The Origins of a New Poetry*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Mermin, D. (1986). 'The Damsel, the Knight and the Victorian Woman Poet'. In Angela Leighton (Ed), *Victorian Women Poets: A Critical Reader* (pp.198-214). Oxford: Blackwell.
- Miller, J. H. (2000). *The Disappearance of God. Five Nineteenth Century Writers*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Morgan, S. (2007). *A Victorian Woman's Place. Public Culture in the Nineteenth Century*. London & New York: I.B. Tauris.
- Morgan, S., de Vires, J. (Eds). (2010). *Women, Gender and Religious Cultures in Britain, 1800-1940*. London: Routledge.
- Malafaia, M.T. (1990). Nótulas sobre a Educação no Vitorianismo. In Runa: *Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 13-14, 373-381.
- Millett, K. (1972). The Debate over Women: Ruskin vs. Mill. In Marta Vicinus (Ed), *Suffer and be Still. Women in the Victorian Age* (pp.121-139). Indiana: Indiana University Press.
- Maxwell, C. (2001). Browning's Pygmalion and the Revenge of Galatea. In *Pygmalion and Galatea. The history of a narrative in English Literature*. Ed. Essaka Joshua. London: Ashgate Publishing Ltd.
- Mcdermid, J. (1995). Women and Education. In J. Purvis (Ed), *Women's History: Britain, 1850-1945. An Introduction* (pp.107-130). London and New York: Routledge.
- Murphy, P. (2017). Augusta Webster's Poetic Challenge: Unsettling the Problematic Link between Women and Nature. In *Nineteenth - Century Gender Studies*, 13 (3). Consultado em <http://ncgsjournal.com/issue133/murphy.htm>
- Marrucchi, G., & Belcari, R. (2006). *A Grande História da Arte - Dicionário de Termos Artísticos e Arquitectónicos*. Trad. Paulo Pereira, Manuel Chaves, Volume 18, p. 357. Lisboa: Editora.
- Midgley, C. (2006). Can Women Be Missionaries? Envisioning Female Agency in the Early Nineteenth-Century British Empire. *Journal of British Studies*, 45(2),335-358. Consultado em <https://doi.org/10.1086/499791>
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (Orgs) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.
- More, H. (1799). *Strictures on the Modern System of Female Education: With a View of the Principles and Conduct Prevalent among Women of Rank and Fortune*. London: T. Cadell and W. Davies. Consultado em <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:gis329lag>
- More, H. (1805). *Hints Towards Forming the Character of a Young Princess*. London: T. Cadell and W. Davies. Consultado em <https://archive.org/details/hintstowardsfor03moregoog/page/n13/mode/2up>

## N

- Nelson, E. (2004). The Lady of Shalott. *Victorian Web*. Consultado em <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losillus1.html>

## O

---

Olverson, T.D. (2010). *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

## P

---

Paz, O. (2003). *Signos em Rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva.

Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract*. Cambridge: Polity Press.

Perkin, J. (1989). *Women and Marriage in Nineteenth Century England*. London: Routledge.

Phegley, J. (2012). *Courtship and Marriage in Victorian England*. Oxford: Praeger Publishers.

Purvis, J. (Ed) (1995). *Women's History: Britain, 1850-1945. An Introduction*. London and New York: Routledge.

Psomiades, K. A. (1997). *Beauty's Body. Femininity and Representation in British Aestheticism*. Redwood City: Stanford University Press.

Pearsall, C. D. J. (2000). The Dramatic Monologue. In Joseph Bristow (Ed), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry* (pp.67-88). Cambridge: Cambridge University Press.

Peterson, M. J. (1972). The Victorian Governess: Status Incongruence in family and in Society. In Marta Vicinus (Ed), *Suffer and be Still. Women in the Victorian Age* (pp.03-20). Bloomington: Indiana University Press.

Psomiades, K. A. (2000). 'The Lady of Shalott' and critical fortunes of Victorian poetry. In Joseph Bristow (Ed), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry* (pp. 25-45). Cambridge: Cambridge University Press.

Pionke, A. D. (2013). Erotic, prosodic, and ethical-aesthetic forms of triangulation in Augusta Webster's *Dramatic Studies* and *A Woman Sold and Other Poems*. *Victorian Poetry*, 51(4), 465-485. Consultado em <https://doi.org/10.1353/vp.2013.0035>

## R

---

Rigg, P. (2009). *Julia Augusta Webster. Victorian Aestheticism and the Woman Writer*. Cranbury: Rosemont Publishing & Printing Corp.

Rigg, P. (2015). Augusta Webster, Dramatic Forms, and the Religious Aesthetic of Robert Browning's *The Ring and the Book*. *Victorian Poetry* 53(1), 01-14. Consultado em <http://10.1353/vp.2015.0000>.

Rigg, P. (2000). Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama. *Victorian Review*, 26(2), 75-107. Consultado em <http://.jstor.org/stable/27793439>

Rigg, P. (2004). "Present in the Drama": The Literary Drama of Augusta Webster. *Australasian Journal of Victorian Studies*, 10 (1), 110-127. Consultado em <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/AJVS/article/view/13915>

- Rigg, P. (2004). Augusta Webster and the Lyric Muse: The "Athenaeum" and Webster's Poetics. *Victorian Poetry*, 42(2), 135-164. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/40002778>
- Rose, P. (1984). *Parallel Lives. Five Victorian Marriages*. London: Vintage.
- Rendall, J. (2000). The citizenship of women and the Reform Act of 1867. In *Defining the Victorian Nation. Class, Race, Gender and the British Reform Act of 1867*. London: Cambridge University Press.
- Remoortel, M.V. (2011). *Lives of the Sonnet, 1787-1895: Genre, Gender and Criticism*. London: Ashgate Publishing Limited.
- Remoortel, M. V. (2008). Metaphor and Maternity: Dante Gabriel Rossetti's "House of Life" and Augusta Webster's "Mother and Daughter". *Victorian Poetry*, 46(4), 467-486. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/40347045>
- Ramos, I. F. (2014). *Matrizes Culturais. Notas para um Estudo da Era Vitoriana*. Lisboa: Edições Colibri.
- Rowell, G. (1978). *The Victorian Theatre, 1792-1914. A Survey*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roberts, H. E. (1972). Marriage, Redundancy or Sin: The Painter's View of Women in the First Twenty-Five Years of Victorian's Reign. In Marta Vicinus (Ed), *Suffer and be Still. Women in the Victorian Age*. (pp. 45-76). Bloomington: Indiana University Press.

## **S**

---

- Sena, J. de (1989). *A Literatura Inglesa. Ensaio de Interpretação e História*. Lisboa: Editora Cotovia.
- Silva, J.H.P & Calado, M. (2005). *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Volume 4. Lisboa: Editorial Presença.
- Shao, B. (2013). *Webster's Mystical Women*. West Conshohocken: Infinity Publishing.
- Scott-Baumann, M. (Ed). (1995). *Years of Expansion: British History, 1815-1914*. London: Hodder & Stoughton.
- Strachey, R. (1978). *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain*. London: G. Bell.
- Slinn, E. W. (2003). *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Slinn E. W. (2003). Webster's Castaway Courtesan. Living on the (Cultural) Margin, In *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Slinn E. W. (1991). *The Discourse of Self in Victorian Poetry*. Charlottesville: University of Virginia Press.

- Sutphin, C. (1998). The Representation of Women's Heterosexual Desire in Augusta Webster's "Circe" and "Medea in Athens", *Women's Writing*, 5(3), 373-393. Consultado em <https://doi.org/10.1080/09699089800200063>
- Sutphin, C. (2000). Human Tigresses, Fractious Angels, and Nursery Saints: Augusta Webster's "A Castaway" and Victorian Discourses on Prostitution and Women's Sexuality. *Victorian Poetry*, 38(4), 511-532. Consultado em <http://.jstor.org/stable/40002498>
- Showalter, E. & Gilbert, S. (Eds.) (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon.
- Showalter, E. (1996), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago.
- Stone, M. (1995). *Elizabeth Barrett Browning*. Houndsmill: The Macmillan Press Ltd.
- Scheinberg, C. (2000). Victorian poetry and religious diversity. In Joseph Bristow (Ed), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry* (159-179). Cambridge: Cambridge University Press.
- Stedman, E. C. (1882). 'Some London Poets', *Harpers New Monthly Magazine*, 64. (pp. 884-5). Consultado em <https://andrewlang.org/harpers-magazine/>
- Stewart, K. (2010). *The Difficulty of Protecting Without Enslaving: The Denial of Women's Education as seen in Augusta Webster's Dramatic Monologues*. Master Dissertation, Wittenberg University, Springfield, Ohio, USA.
- Schwartz, L. (2011). Feminist thinking on education in Victorian England. *Oxford Review of Education*, 37:5, 669-682. Consultado em <http://dx.doi.org/10.1080/03054985.2011.621684>.
- Stokes, J. (1997). Wilde the Journalist. In P. Raby (Ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (pp. 69-79). Cambridge: Cambridge University Press.

## T

---

- Tucker, H. F. (2017). Fretted Lines: Di-versification in Augusta Webster's Dramatic Monologues. *Victorian Poetry*, 55(1), 105-124. Consultado em <https://doi.org/10.1353/vp.2017.0006>
- Taft, J. (2015). Skepticism and the Dramatic Monologue: Webster against Browning. *Victorian Poetry* 53(4), 401-421. Consultado em <http://doi:10.1353/vp.2015.0026>
- Thompson, D. (1993). Queen Victoria, the Monarchy and Gender. In *Outsiders: Class, Gender and Nation*. London and New York: Verso.

## Y

---

- Yarnall, J. (1994). *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*. Champaign: University of Illinois Press.
- Young, G.M (1953). *Portrait of an Age*. London: Oxford University Press.

## V

---

Vicinus, M. (Ed) (1972). *Suffer and be Still. Women in the Victorian Age*. Bloomington: Indiana University Press.

Vicinus, M. (1977). *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. London: Methuen & Co. Ltd.

## **W**

---

Wise, J. R. de C. (1870). *The Prometheus Bound of Aeschylus*. *Westminster Review*, 33. London: J. Chapman. Consultado em <https://www.worldcat.org/title/westminster-review/oclc/13170851>

Wagner-Lawlor, J. A. (1997). The Pragmatics of Silence, and the Figuration of the Reader in Browning's Dramatic Monologues. *Victorian Poetry*, 35(3), 287-302. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/40003053>