

A imagem da mulher e os rituais de galantaria nos meios burgueses do século XIX em Portugal

INTRODUÇÃO

Como o próprio título da comunicação sugere, este estudo foi desenvolvido com o objectivo de dar a conhecer a imagem da mulher nos meios burgueses do século XIX em Portugal, tomada essa imagem enquanto instrumento de galantaria ou sedução. Quer isto dizer que outros rituais de galantaria que não tenham directamente a ver com a «imagem da mulher» não serão aqui abordados¹.

O eixo condutor desta comunicação pode resumir-se em termos da seguinte interrogação: portadora de signos de aparência, de teatralidade, como é que evoluiu a imagem da mulher burguesa nos meios urbanos do século XIX em Portugal? Será que essa imagem evoluiu, de acordo com as teses *sennettianas*², no sentido de uma perda da sua configuração teatral, manipulativa, instrumental, modelável, erótica?

I

Para Sennett existem quatro estruturas tipificadas na relação lógica entre o teatro de sala e o teatro de rua.

Primeira: o teatro comparte um problema, não com a sociedade em geral, mas com uma classe peculiar de sociedade: a grande cidade.

O problema é de *audiência*, especificamente, como despertar a crença na aparência pessoal no meio de uma plateia desconhecida;

Segunda: a audiência pode desempenhar um papel comum em ambos os domínios, isto é, existe uma *continuidade de conteúdo* entre as normas que no teatro da vida tornam verosímeis as aparências dos actores e as normas que regem a resposta do público no teatro de sala;

* Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

¹ Em trabalho de aprofundamento daquele que aqui apresento procurei analisar alguns desses outros rituais de galantaria, inserindo-os, aliás, no contexto de uma teoria dos jogos. Tentei, de facto, demonstrar em que medida o *interaccionismo* (corrente sociológica desenvolvida por Schutz, Goffman e outros) se ajusta à análise desses rituais, nomeadamente a partir do momento em que se considera o interaccionismo uma sociologia da estratégia segundo a qual a definição dos circuitos de comunicação da vida quotidiana se desenvolve no quadro traçado pela *teoria dos jogos*. Cf. o meu recente livro *Artes de Amar da Burguesia*, Lisboa, Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, col. «Aproximações e Ensaios», 1986.

² Richard Sennett, *El Declive del Hombre Público*, Barcelona, Ediciones Península, 1978.

Terceira: na medida em que o problema comum de audiência é resolvido através de um código de verosimilhança, produz-se uma *geografia pública* de acordo com dois critérios de publicidade: por um lado, as leis que dominam o teatro da vida tornam-se evidentes e conscientemente absorvidas e, por outro, a plateia desse teatro da vida assume uma certa tranquilidade como público observador e consumidor, dada a presença de códigos comuns de interpretação ou de leitura sobre aquilo que se passa no teatro da vida;

Quarta: na medida em que existe uma geografia pública, a *expressão* artística será concebida como uma *representação de sentimentos* que têm um significado *em si mesmos e de si mesmos*, e não como uma representação de sentimentos presentes e reais de cada um. Os sentimentos e as paixões são, pois, objectos de uma manipulação social, são sentimentos desviados, adaptados, distorcidos, mas, mesmo assim, sentimentos³.

As quatro estruturas tipificadas a que Sennett se refere são, por conseguinte, a audiência, a continuidade de conteúdo em normas de crença, a geografia pública e a expressão. Como é que a imagem da mulher burguesa engrena neste grupo abstracto de relações lógicas? Como é que essa imagem conseguiu funcionar ao longo de todo o século XIX como um instrumento de sedução e de conquista, não obstante as suas múltiplas e diversificadas modelações, transmutações e recomposições?

Ao longo de quase todo o século XIX, a rua assemelha-se, ainda que com substanciais diferenças, a um teatro. Um «teatro» a que as burguesas acorrem, festivas, satisfeitas, participativas:

Ninguém vive no seu interior. Vive-se na rua, ou no café. A casa aborrece; a família não nos interessa. As casas são pequenas, mal arejadas, sem conforto. O saguão é imundo, lúgubre, desmoralizador⁴.

A mulher assalta também a rua, evocando, como qualquer semáforo, os mais variados sinais, indícios ou barruntos.

Essa participação da mulher no colorido da cidade pressupunha da sua parte uma *actuação artística* e uma *identidade social*. *Actuação artística*, porque a ordem pública — as aparências destinavam-se a definir uma ordem social na rua — se satisfazia precisamente através da criação de signos e artificios que estavam associados, como adiante se verá, à simbolização do corpo e às imagens metafóricas do mesmo; *identidade social*, porque, nesse «teatro de representação» que era a rua, a identidade surgia precisamente como ponto de confluência entre o desejo de bem aparentar e as condições necessárias à realização desse desejo. Só quando saía da sua intimidade, a mulher se apresentava, pois, como *actora*. E nem sempre aquilo que a mulher, em público, aparentava ser correspondia ao que na intimidade realmente era:

Quantas, às nove horas da manhã, esperam à janela, lindamente penteadas, o seu namorado, e no entanto ainda não lavaram os pés nem

³ Richard Sennett, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁴ Ramalho Ortigão, *As Farpas*, t. XII, p. 9.

tencionam lavá-los? Quantas a gente vê aí nas ruas, nos teatros e nos passeios, elegantes, chiques e bem vestidas, que trazem umas meias de três dias e uma camisa de quatro, atravessando o terrível período menstrual?⁵

Na rua, a mulher burguesa tinha, por conseguinte, uma identidade como actora, como representadora. E essa identidade implicava-a socialmente.

A representação teatral necessita de um espaço. Não há teatro sem a delimitação de um espaço cénico, onde se expressem todas as criações possíveis, onde os actores possam criar a sua própria existência. A rua era por excelência o palco da representação teatralizada da mulher burguesa.

É certo que existem descontinuidades entre o teatro e a rua. A representação teatral não é bem a mesma coisa que a teatralização dos papéis reais. Enquanto, na rua, qualquer situação se projecta numa acção sujeita a contingências, no teatro essa situação encerra-se numa contemplação, numa visualização que — como todo o espectáculo concertado — é uma «prisão», um «universo concentracionário», em que a intervenção do actor é refreada, diferida e expressa em símbolos e imagens. Mas, por outro lado, existe uma continuidade clara entre as formas cerimoniais da vida social e as cerimónias representadas em teatro. O teatro trata de segmentos da experiência real. Através dos significados do trágico, do maravilhoso, do cómico, podem-se encontrar as relações vitais que existem entre o teatro e a rua. Mas isso só é possível quando o actor (que tem algo para dizer) seja justificado por um público (que tenha algo para escutar ou ver). A Sennett devemos a ideia de fazer uma abordagem histórica e comparativa das mudanças da imagem da mulher no cenário da rua, ali mesmo onde a vida pública moderna, baseada numa sociedade secular e burguesa, se manifestou pela primeira vez: a cidade cosmopolita.

A silenciosa linguagem do corpo dificilmente poderia deixar de actuar nos meios urbanos e burgueses de Portugal do século XIX, onde precisamente a *aparência*, sob todas as suas formas, era o fundamento de uma posição social sujeita a um controlo público. Dizia uma mãe burguesa a sua filha:

Olha, filha, se te não fosse penosa a experiência, deixava-te casar por paixão, como se diz, com o primeiro moço pobre que te encantasse. Depois, quando saíesses a passeio com teu marido, levarias um vestidinho de chita, por não poderes levar um *glacé*. Os tais censores de folhetim ver-te-iam maltrajada e diriam, no auge de sua pena: «Pobre rapariga, fez um casamento infeliz!» A teu lado passaria uma das tuas amigas, ricamente vestida, pelo braço de um velho com quem a casaram as conveniências. Os mesmos censores diriam: «Que mal empregada mulher em semelhante alarve!» Já vês que o estímulo da compaixão, que fizeste, era o teu vestido de chita; e o estímulo de inveja, que fez a tua amiga, era o vestido de seda (...). Hoje reina a opinião pública (...), não é a consciência de cada um. O agente principal do espírito duma mulher é a modista⁶.

⁵ Alfredo Gallis, *O Que as Noivas Devem Saber*, Porto, 1910, p. 102.

⁶ Camilo Castelo Branco, *O Que Fazem Mulheres*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, L. da, 1967. 8.ª ed., pp. 24-25. (1.ª ed.: 1858).

Poderíamos dizer, como Berthelot⁷, que o corpo funcionava como um eixo de aproximação etnossociológica do quotidiano. O gosto burguês de exibição *em público* (nos teatros, nos jardins e nos passeios públicos) levava a mulher a dotar a sua presença de signos que destacavam e matizavam características que de outro modo passariam inadvertidas ou despercebidas. As próprias «fitinhas» e «laços» usados na parte de trás das cinturas das damas eram baptizados com apodos significativos, como: «Siga-me, senhor!», «Dê-me aqui um beliscão!» ou «Casa-me papá!»⁸. Aliás, ao longo de todo o século XVIII e primeira metade do século XIX, a problemática do casamento não era do *cur* mas do *quomodo*. A decência fabricava sublimados pretendentes que se dedicavam a camuflar as suas aspirações sensuais, a representar com convicção o papel sentimental, em termos ditados por uma secular exigência de disfarce. A linguagem do amor era como um baile de máscaras onde apenas tinham acesso as pulsões não reconhecíveis sob o seu disfarce afectivo. Dizia-se coração em vez de sexo, formulavam-se obsessões genitais em termos de sentimentalidade. Era uma metonímia convencional, um álbi codificado. Considerava-se de bom tom seduzir uma mulher casada e, se isso não acontecesse, era uma fatalidade mal vista perante os amigos. Isto deu lugar a uma verdadeira febre de aventuras e desvarios galantes, cujos êxitos nem sempre recompensavam os esforços despendidos.

As aparências eram manipuladas ao ponto de se converterem nos indicadores mais precisos da posição social. O corpo transformava-se numa paisagem inventada, dando sentido às palavras de Barthes:

Podemos esperar que o vestuário constitua um excelente objecto poético; em primeiro lugar, porque mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria: substância, forma, cor, tactilidade, movimento, porte, luminosidade; depois, porque, estando em contacto com o corpo e funcionando simultaneamente como seu substituto e sua máscara, ele é, por certo, o objecto de um investimento muito importante⁹.

Ora, se é verdade que o aspecto físico e a moda possuem um significado que tem sofrido notáveis evoluções e liberalizações, é também verdade que representam vinculações de carácter social variáveis não só de sociedade para sociedade, de grupo para grupo social, como de ocasião para ocasião. É nestas vinculações de carácter social que surge um «simbolismo do corpo», um «idioma do aspecto», que faz com que cada um exija dos outros aquilo que os outros exigem de si próprios. É nesta manifestação de acessibilidade e de compromisso situacional, é nesta transformação de um «facto físico» em acontecimento social que reside um dos principais motivos de interesse sociológico relativamente à interacção quando se discute o simbolismo do corpo ou o idioma do aspecto.

Nos meios urbanos do século XIX, em Portugal, diferentes factores contribuía para uma intensa vida social e pública. Um dos mais importantes terá sido o costume do passeio exibicionista, que em Lisboa se realizava

⁷ Jean-Michel Berthelot, «Corps et Société (Problèmes Méthodologiques Posés par une Approche Sociologique du Corps)», in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. LXXIV, 1983, p. 119.

⁸ José Eduardo Alves de Noronha, *Elas na Intimidade*, Lisboa, 1926, p. 34.

⁹ Roland Barthes, *O Sistema da Moda*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 262.

na actual Avenida da Liberdade — então o Passeio Público. Os passeios eram, naturalmente, ocasião de exibição e o que importava era a boa aparência das roupas e do coche, mais que a sua qualidade. Nomeadamente no Passeio Público, a aproximação entre os sexos proporcionava o surgimento de gazedos carícias sexuais:

- O que é isto? Que mão é esta?
- Ó senhor, olhe que me faz cair!...
- Minha senhora, a sua *crioline* ia-me quebrando uma perna!¹⁰.

O costume de passear em carruagens descobertas estava já generalizado no século XIX, passando de um luxo reservado à nobreza a expediente do qual também as classes médias podiam aspirar a prestigiar-se. Depois do passeio, eram habituais, entre os estratos sociais mais elevados, as reuniões ou tertúlias a que se chamava «saraus» quando acompanhadas de baile. As classes mais pobres optavam pelos bailes populares, «não faltando o vinho 'zurrapa', que (ia) estonteando os cérebros»¹¹.

Para além do baile, a música chegava a considerar-se requisito indispensável para completar uma educação feminina refinada, independentemente dos perigos que derivavam do facto de o professor ser varão e de a lição à dama ter lugar a sós. Cantar, dançar e tocar um instrumento — ao cabo, aptidões improdutivas — chegavam a considerar-se atributos associados à essência feminina e capazes de substituir os tradicionais méritos de dedicação ao lar. Aprender a tocar piano era mais importante que saber ler:

Logo que se soubesse *assassinar* qualquer peça de música e deslizar numa valsa (...) qualquer menina estava apta a não fazer de todo má figura num baile da velha burguesia lisboeta¹².

Decididamente, os conselhos de D. Francisco Manuel de Melo há muito tempo que tinham passado à gaveta das relíquias, nomeadamente quando dizia:

Cantar a mulher a seu marido e filhos, se os tem, coisa parece lícita, e o seria dançar alguma hora na sua câmara enquanto a idade lhe permitisse essa alegria. Não louvo trazer castanheiras na algibeira, o saber xácaras, o entender mudanças do sarambeque por serem indícios de desenvoltura¹³.

As carnadas populares também já tinham feito do baile uma instituição pública. Para os «estróinas», os «noitibós», que gostavam de perder as noites na pândega, havia o Baile Nacional, na Rua de São Vicente à Guia, onde os estúrdios e doidivanas iam recrutar amantes entre as raparigas pouco escrupulosas das fábricas, as costureiras fáceis, as criadas vadias e até as guiadas da polícia sanitária¹⁴.

¹⁰ Júlio Machado, *Lisboa na Rua*, Lisboa, 1874, p. 149.

¹¹ Manuel Pedro de Abreu, *Da Tragédia Social*, Lisboa, 1919, p. 28.

¹² Francisco Cândia, *Lisboa no Tempo do Passeio Público*, Lisboa, 1962, vol. II, p. 283.

¹³ D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*, várias edições.

¹⁴ Sousa Bastos, *Lisboa Velha (1850 a 1910)*, Lisboa, 1947, p. 118. O Baile Nacional inaugurou-se num domingo, 3 de Novembro de 1850. Os bailes começavam às 21 horas e terminavam às 2 da madrugada. Cf. Pinto de Carvalho, *História do Fado*, Lisboa, 1903, p. 70.

Com a introdução da teia nos templos, os jardins e os passeios públicos passam a constituir locais privilegiados para a exibição de excentricidades de traje e de maneiras. Aos olhos de Pina Manique, as inovações que, nos inícios do século XIX, colocavam em evidência a beleza plástica das mulheres eram, além de «indecentes», eminentemente francesas. Com efeito, no início do século XIX, as mais ousadas tesouras usavam nomes franceses¹⁵.

Contudo, a partir de meados do século XIX, a rua é definitivamente conquistada pela mulher:

A casa de Lisboa, aos andares, emancipou-a da existência concentrada do lar, tornando-se um palco resumido para a agitação da sua vida. Não é que ela despreze a casa, a desleixe ou a aborreça. Fielmente, ela regressa contente à sua gaiola para descansar das correrias atrás de uma ridicularia. Mas a rua é o seu jardim (...) Para a lisboeta se calçaram melhor as ruas, se alargaram os passeios, se plantaram as árvores¹⁶.

Como sugere Maffesoli¹⁷, a rua é, com efeito, o lugar por excelência da teatralidade, onde domina o encontro. Ela é o palco de uma grande dança cósmica, onde as situações, os reencontros, os acontecimentos e os rituais se entrecruzam, nascem e desaparecem num vaivém sem fim feito de intensidade e nostalgia, mas onde o ouropel, o fantástico, o inesperado não são menos atractivos. Até meados do século XIX, a *vida em família* predominava e a mulher via-se na contingência de viver amarrada à cadeirinha de costura, intervalando, de vez em quando, com a leitura de um romance moralista ou alguns versos sentimentais. Os futuros maridos procuravam a todo o custo domesticar as suas noivas:

Agora nós, você tenha cuidado no que lhe vou a expor, não me seja bandalha da moda, e logo que casar comigo há-de viver muito honesta, e essa trunfa de fitas logo fora, e o cabelo razo, e quando muito quatro pós, nada de bandallice, e se agora se enfeita, e estuda artes de namorar por artes novas, de então para diante há-de ser sisuda, modesta e grave, tem percebido? Está por este ajuste? Ao depois não quero histórias¹⁸.

Se as inocentes raparigas ousavam chegar à janela, eram logo alcunhadas de «janeleiras» ou «doidas»¹⁹. Os serões em família constituíam círculos fechados. Além das pessoas de casa, só eram admitidas outras de grande intimidade, parentes próximos, vizinhos respeitáveis, o médico, o pároco, o chefe da repartição do dono da casa e respectiva família. Uma discussão mais animada dava ensejo a que a filha da casa, aproveitando a distracção,

¹⁵ De 1825 a 1835 pontificavam na qualidade de sacerdotisas, entre outras, as seguintes modistas: Mme. Croiset, na Rua do Loreto; Mme. Moreau, na Rua Nova do Almada; Mme. La Tour e Mme. Toussaint, na mesma rua; Mme. Sardin, na Rua da Horta Seca; Mme. Collins, na Rua de S. Roque; Mme. Duprat, na Rua da Prata, etc. Os jornais de figurinos, que à época começavam a aparecer, vulgarizavam também a reprodução colorida dos modelos franceses e ingleses.

¹⁶ Carlos Malheiro Dias, *Cartas de Lisboa*, Lisboa, 1905, pp. 70-71. Cf. também, sobre este assunto, o meu livro *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX a Inícios do Século XX*, Lisboa, Editorial Quercus, 1985.

¹⁷ Michel Maffesoli, *La Conquête du Présent*, Paris, PUF, p. 134.

¹⁸ *Namorar por Moda Nova, o Velho Impertinente ou a Dama Astuta*, Lisboa, s. d. (primeiro quartel do século XIX), p. 9.

¹⁹ Sousa Bastos, *Lisboa Velha*, Lisboa, 1917, p. 223.

abrisse cautelosamente a cancela da escada, onde o namorado impacientemente a esperava, dando-lhe uma «cartinha», um «retrato», uma «madeixa de cabelo», ou um «estremecido beijo». Se o namorado era primo ou qualquer rapaz que frequentava as reuniões de família, o diálogo entre os dois estabelecia-se com os pés, por debaixo das mesas de jogo, de leitura ou de costura. Nunca as famílias iam a um espectáculo público sem que o chefe tivesse antecipadamente avaliado a moralidade do mesmo. Não iam para a plateia porque poderiam ficar junto de algum atrevido. Aos circos só iam quando havia leões ou elefantes, pois os papás achavam indecente que fossem ver «mulheres nuas» e «homens ainda mais nus».

— Ó mana, olha que lindo braço, que bem feita perna, que peito tem o homem das forças!

— Cale a boca, menina. Vossemecês vêm cá para ver os trabalhos e os cavalos, e não para ver os homens²⁰.

Os passeios nocturnos de uma família honesta eram, nos inícios do século XIX, para ir visitar o lausperene a qualquer igreja, visitar algum doente, assistir à novena da Conceição, ao septanário das Dores, ao mês de Maio, à trezena de Santo António, ou ir ver as luminárias nos aniversários das pessoas reais, da outorga da Carta e da entrada das tropas liberais. Fora esses dias de festa, as famílias ficavam em casa entregues aos seus serões²¹. A meados do século XIX, contudo, as mulheres conquistam a rua. Numa primeira fase não ousam sair a sós. As mais elegantes eram seguidas por escudeiros; as burguesas faziam-se acompanhar por criadas, parentas ou alguma velha que substituíam as primeiras. Por volta de 1840, nas noites de Verão, as senhoras do *high-life* repetiam frequentemente o *passeio da Laje*, que consistia numa volta ao Terreiro do Paço e Cais das Colunas, ou Cais da Pedra. Estas saídas, mesmo que controladas, não evitavam o cruzamento na rua de diferentes categorias sociais. Desde a dama elegante, com o seu vestido enramalhado, xale de tonquim e chapéu gigantesco, até à mulher de capote e lenço e cordão de trinta moedas²². As «mulheres duvidosas», que habitualmente se distinguiam das demais por usarem capote azul, cruzavam-se no mesmo espaço público com as mulheres consideradas «respeitáveis», o que decididamente contribuiu para que as instâncias do poder se preocupassem com esta *confusão* social, procurando, através da regulamentação da prostituição, impor uma certa ordem nas ruas²³. É certo que sempre surgiam alguns observadores que procuravam tranquilizar os espíritos mais agitados:

Essas classes encontram-se, é certo, todos os dias nas ruas. Mas caminham em sentido diferente. Cruzam-se, mas não se juntam. Falam-se, mas não se entendem (...) Somos todos iguais perante a lei. Isso já basta como recurso para retórica revolucionária²⁴.

E, quando surgiam interferências indesejáveis, o intruso era metido na prisão. Foi o que aconteceu ao *Papa-Fina*, tipo de 1826 que trajava calças

²⁰ Sousa Bastos, *op. cit.*, p. 224.

²¹ *Id.*, *ibid.*, mesma página.

²² P. de Carvalho, *Lisboa de Outros Tempos*, Lisboa, 1898, vol. I, p. 199.

²³ Cf. o meu livro *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX a Inícios do Século XX*, Lisboa, Editorial Querco, 1985.

²⁴ C. M. Dias, *Cartas de Lisboa*, cit., pp. 19-20.

de ganga e casaca. Tinha uma frase com que rematava tudo: «Sem amor não se pode viver.» Esteve preso por ter oferecido um ramo de flores à infanta D. Isabel Maria, então regente, dizendo-lhe ao fazer a oferta: «Sem amor não se pode viver.»²⁵

Enfim, o que não podemos negar é o colorido e a teatralidade que começam a imperar no palco da rua, palco de uma vida intensa *em público*. Depois da missa da 1 hora no Loreto perfilavam-se no Passeio Público as mais indiscretas e significantes olhadelas de esconso, bocas rasgadas, faces precocemente enrugadas, embora retocadas, as mais boleadas e provocadoras ancas:

Ali se reuniam as mães e as meninas. Ali se discutiam as modas e os amoros; o preço da manteiga inglesa e os últimos modelos da Cecília Fernandes; e o garbo do Dr. F.; e as posses do noivo da Silva; e o último namoro da Teixeira, tudo isto regado com caramelo e água fresca e alguns sorvetes, quando o homem da casa era homem de meios²⁶.

As próprias crianças eram objecto de um processo de socialização que as convidava a integrarem-se no modelo da coqueteria dominante. Com solicitude e pontualidade, alguns pais levavam-nas com meias altas, atadas com ligas por cima dos joelhos, para que não faltassem as mais elementares notas picantes da representação²⁷. Os rapazes fingiam-se grosseiros «para se darem o chique de velhos colegiais», elas sérias e graves, «voltando o rosto por cima do ombro para contemplarem como pequenas senhoras a cauda hipotética dos seus vestidos»²⁸.

O janotismo masculino não faltava igualmente à chamada. O século XIX não foi apenas um século de papalvos, obscurantistas e beatões. Foi um século de cortejo: peralvilhos, libertinos, janotas e solteirões impenitentes, todos se deixavam envolver no jogo sensual da galantaria. A sedução era, como o duelo e a honra, uma das grandes preocupações dos meios burgueses. Por isso se preservavam complexos processos e rituais de sedução e sensualidade. Há, todavia, que insistir na essência burguesa do janotismo, fenómeno a que eram sensíveis os escritores da época. Camilo Castelo Branco referia a propósito:

O peralta, o casquilho, o petinete, antes da nobilitação da modesta e laboriosa burguesia, nunca puderam apegar nesta terra. O raro fidalgo de estirpe poderia ser namorado, femeeiro, e até imoral, se quisessem; mas era-o lá com a parentela. O lojista e o mesteiral ignoravam os costumes da raça heráldica, cujos primos e primas lá se desenfasiavam, com resguardo, dos tédios da ociosidade no recurso dos seus solares, de modo que o escândalo não revia da baeta armoriada dos reposteiros²⁹.

No Chiado soberanizava o *gomoso*, bengala voltada com o castão para baixo, a bota de polimento a triturar os calos, barbinhas em bico sublinhando um perfil galináceo. Em 1838, o *Mercúrio* frechava com epigramas azeirados, chamando-lhes «barbinhas de bode» e «pêras imitando os pincéis de

²⁵ P. de Carvalho, *Lisboa de Outros Tempos*, cit., vol. I, p. 348.

²⁶ F. Cândia, *Lisboa no Tempo do Passeio Público*, cit., vol. II, p. 397.

²⁷ *O Ocidente*, de 11 de Agosto de 1881.

²⁸ Ramalho Ortigão, *As Farpas*, t. VIII, p. 8.

²⁹ Camilo Castelo Branco, *Doze Casamentos Felizes*, («Quinto casamento»), várias edições.

papos de peru velho». Estes espaços de convivência burguesa davam lugar a que as posições sociais se conquistassem mais pelas relações pessoais de cada um ou pela ligação de interesses do que pelo mérito próprio:

As mulheres e as senhoras conhecem-se todas da Baixa. Sabemos os nomes, o parentesco, a crónica das que porventura a têm... Donde? Da Baixa³⁰.

Finalmente, em Lisboa, os *banhos* garantiam igualmente, desde inícios do século XIX, oportunidades de encontro, exibição e namoro. Em frente do Cais do Sodré, pelo menos a partir de 1828³¹, ancoravam as famosas *barcas de banhos*, de salubres efeitos «higiénicos, refrescantes e amorosos». Os banhos de mar eram o grande remédio aconselhado para todos os males. Banhos de mar que deviam ser rápidos, com «três mergulhos» e apanhando o banhista o choque de «sete ondas». Saía-se rapidamente da água, pingando, com o fato colado ao corpo — e «era de bom tom tiritar». Como o ritual do banho exigia *três mergulhos*, as senhoras «passavam o resto do dia ocupadas em enxugar as pesadas cabeleiras enxarcadas na água do rio, conservando-as estendidas pelas costas, sobre toalhas, fazendo luxo e vaidade da longura e abundância dos cabelos, que iam até à cintura, às curvas dos joelhos, ou, nos casos de maior opulência, até aos pés»³². Mas, acima de tudo, os banhos de mar proporcionavam uma participação pública intensa, que era extensiva à garotada. Nos banhos, chusmas de catraios gritavam: «Quem quer tomar banho?», «Quem se quer refrescar?», «Quem vai à barca?», numa ânsia de fazerem frete, de levarem a esponja e os chinelos. Um atento observador comentava:

Que diversidade de rostos, que doentes, que figuras e que vestuários ali não se observam! (...) Numa palavra, é um barulho como o da Ribeira Nova em dia de jejum havendo muito peixe e barato³³.

As barcas constituíam, deste modo, pontos nevrálgicos do namoro lisboeta. Ali não faltavam os conquistadores da época e as mamãs com as meninas casadoiras³⁴. Segundo Júlio César Machado, as barcas tinham forte concorrência. A barca *Deusa dos Mares* era o ponto de reunião da elegância. Lia-se no *Diário Ilustrado*:

Que olhares, que meias palavrinhas, que diálogos se trocam ali!³⁵

Travavam-se grandes lutas de elegância entre os banhistas e «os lacinhos, as pregas, as *ruches* e as fitas (multiplicavam-se) em combinações»³⁶.

Através da representação — no Passeio Público, nos teatros ou nos banhos —, a mulher burguesa garantia, enquanto actora, uma simbiose entre a significação (objectiva) e a expressão (subjectiva). A teatralidade na

³⁰ André Brun, *O Namoro Alfacinha*, Lisboa, 1931, p. 138.

³¹ F. Cância, *Lisboa no Tempo do Passeio Público*, cit., vol. I, p. 395.

³² Branca de Gonta Colaço e Maria Archer, *Memórias da Linha de Cascais*, Lisboa, 1943, pp. 19-20.

³³ *A Barca dos Banhos*, Lisboa, 1811, p. 7 (2.ª carta).

³⁴ S. Bastos, *Lisboa Velha*, cit., pp. 18-19.

³⁵ *Diário Ilustrado* de 6 de Julho de 1872.

³⁶ *Ibid.* de 10 de Setembro de 1872.

rua era fruto de uma expressão trabalhada e essa expressão era significativa ao moldar significações objectivas, como o vestuário. As aparências eram dadas pelo vestuário. Pode pensar-se que as aparências ou as vestimentas eram um secular obstáculo à livre expressão da mulher burguesa. Contudo, toda a comunicação se encontrava mediatizada por um código. A fidelidade ao código assegurava a condição necessária para que a comunicação fosse possível (o emissor e o receptor moviam-se dentro dos limites do mesmo sistema de expectativas). O sentido artístico da representação teatral da mulher burguesa no século XIX, em Portugal, não era possível sem o cruzamento de categorias sociopsicológicas (intenções expressivas do artista) e categorias de código (figurativas, utilitárias, etc.) — cruzamento que não era obviamente isento de conflito, muito pelo contrário; a representação artística surgia precisamente desse conflito, de um peculiar modo de resolver a tensão entre necessidade e liberdade, entre código e estilo.

Sendo assim, as aparências eram de facto fabricadas, manipuladas, ao ponto de se converterem em indicadores de posição social. Contudo, enquanto, ao longo da primeira metade e terceiro quartel do século XIX, a moda aparece basicamente como um sistema associado a emoções manipulativas, instrumentais, modeláveis e eróticas, para finais do século XIX passa a estar essencialmente sujeita ao domínio da informação. Nos inícios do século XX, a moda aparece já como um sistema de *diferenciação*, em contraposição aos sistemas de moda de *identificação tradicionais* (de integração social). Neste processo, que se transforma em revolta de grande envergadura nos *anos 20*, a moda publicitária cria um sistema de significados latentes, mas imperativos. Com a publicidade na imprensa, a moda está em condições de invadir os meios exteriores à capital e ao Chiado. A moda começa a fazer parte de um sistema de produção que há que fazer circular e que serve cada vez mais os interesses de uma nascente indústria de luxo.

Os jornais tornam-se a imagem de uma rua sempre disposta a deixar-se escutar, divulgando modas e destruindo-as. Tanto no que defende como no que ataca, aí temos o retrato do quotidiano lisboeta. Nos seus editoriais, nos novos gostos, nos seus anúncios, na necessidade de descobrir e oferecer um estilo de vida. Dizia um atento observador:

Nunca o *dandysmo* se fingiu tão acessível como hoje, que os jornais de modas masculinas e femininas, os *magasins* e os *faiseurs*, democratizando o luxo da *toilette* e imitando-o até ao ponto da nevrose, puseram a estética dos estofos ao alcance de todos³⁷.

La Belle Époque significa, entre outras coisas, o enterro definitivo das empoladas criolinas. As feministas encaram então o corpete como o símbolo inequívoco da submissão e dependência feminina, sem esperarem pelos ameaçantes informes de médicos e higienistas sobre as funestas consequências de espalmar os ventres como praias em maré baixa. Se bem que o *corpete* fizesse de certa forma ressaltar a forma e o tamanho dos seios, é em finais do século XIX que os seios adquirem o estatuto de centro de atenções. Um impressionado e obcecado amante exclamava:

De sorte que de feminino ela só tinha o encanto próprio, a expressão menineira do rosto, a graça felina dos movimentos e — oh, meu

Deus! — os dois grandes seios que bruscamente lhe rompiam do peito chato, túrgidos e altos, anormais, sem nenhuma transição de modelado. (...) Ali estava a razão da sua estética (...) Com as suas duas grandes tetas espetadas, aquela mulher esguia e frágil era um símbolo; sem elas seria uma pobre figurita, doentia e efémera. Assim, era uma irreprimível tentação; doutra forma, seria um desagradável exemplar abortivo³⁸.

Aparecem pílulas, massagens e tudo o que se possa imaginar para fazer crescer o busto. Num dos anúncios, uma «planície» transformada em «montes» desabafa:

Como eu conheço a situação horrível e a humilhação de possuir um peito seco e chato, de ter um rosto de mulher acompanhado dum corpo de homem! E não tenho palavras para expressar a grande alegria que experimentei e o grande alívio que o meu espírito sentiu quando vi que o meu busto aumentara 15 centímetros. Senti-me outra: era outro o meu ser, porque, sem peitos, sabia que nem era homem, nem era mulher, mas sim uma espécie de género que participava dos dois sexos. Com que desdém o homem não contempla a mulher cujo peito é chato como o seu. Uma mulher desse feitio poderá porventura inspirar a perturbação e os sentimentos agitados que só pode sugerir a verdadeira mulher, aquela mulher que possui um peito redondo e formoso? Decerto que não³⁹.

E outra afirmava, vincando bem a função do seio como instrumento de prestígio social:

Estava privada dos olhares de admiração, aos quais todas as mulheres são sempre tão sensíveis, mas o pior era que até a minha situação social se ressentia de uma maneira desagradável⁴⁰.

Se no terceiro quartel do século XIX ainda se viam bandadas de viajeiros ou mirones de todas as idades que esperavam em sôfrega ânsia, nas estações dos comboios, a subida de uma dama a quem pudessem vislumbrar o tornozelo — outros aguardavam impacientemente que a chuva as obrigasse a subir os vestidos para evitarem os charcos —, com o virar do século, os tornozelos femininos são claramente apreciados sem necessidade de subterrâneas acrobacias. E, com o progressivo desvelamento dos tornozelos, veio a paixão pelas meias, pelos joelhos, numa ânsia louca de subir ao apetecido, ao proibido:

A meia aberta, bordada, transparente, cara ou barateada nos armazéns populares, tem concorrido para que elas mais subam as saias em requintes de garridice e nós nos sintamos corar ligeiramente impressionados⁴¹.

³⁸ Abel Botelho, *O Livro de Alda*, Lello & Irmão — Editores, Porto, 1982, pp. 34-35 (1.ª ed.: 1894).

³⁹ *Ilustração Portuguesa* de 29 de Abril de 1912.

⁴⁰ *Ibid.* de 20 de Outubro de 1913.

⁴¹ Carlos de Moura Cabral, *Lisboa Alegre*, Lisboa, 1910, 2.ª ed., p. 22.

Para finais do século XIX, as ruas enchem-se de belas damas de passo airoso e dançarinos movimentos. Nos anos 20 mostram-se pela primeira vez os joelhos. A partir de então, a mulher é a que exhibe as pernas, enquanto o homem não parece renunciar a ocultar o peludo das suas com pudicas e funcionais calças. A segregação sexual estava consumada, ainda que, de quando em vez, surgissem vozes de protesto:

*Mas o que eu — tipo austero
A essas bichas tão ternas
Que nos produzem assombro
Difícilmente tolero:
É mostrarem-nos as pernas
E os braços até ao ombro.*

*Muitas delas pelas ruas
(Descaramento tamanho
Que às velhotas causa horror!)
Parecem que andam nuas,
Ou prontas a tomar banho,
sem vislumbre de pudor!*

(...)

*Com traje tão indecente,
Hoje em dia uma gaiúla;
Que vá só ou c'ó a mamã;
Obriga qualquer vivente,
Nas vascas da maior gula
A mastigar a maçã!...⁴²*

As pernas femininas, que até finais do século XIX haviam permanecido escamoteadas, da mesma forma que os pés escondidos e encarcerados em diminutos sapatos, emergem no campo visual, ao capricho da moda, com o virar do século. É a libertação do pé, da perna, enfim, da própria mulher.

II

Cada época delimita os contornos entre o admirável e o desejável. Em relação ao corpo feminino, cada época trabalha a seu modo as curvaturas e rotundidades desse mesmo corpo. Nos princípios do século XIX, os cânones estéticos eram relativamente imprecisos. Interessava à mulher impressionar, mas esse desejo era manifestado indirectamente através do corpo. O que lhe interessava era a decoração, a «camuflagem» do corpo. A exortação à beleza perfilava um modelo acima de tudo «impressionista». O corpo fantasmático sobrepunha-se ao corpo real. Para finais do século XIX parece surgir um outro horizonte perceptivo em relação ao que é belo: mais descritivo, mais analítico, menos afectivo. A beleza feminina, em particular, passa a estar sujeita a uma admiração estereotipada. A singularidade dessa

beleza dilui-se num tipo ideal, democratiza-se na medida em que se pulveriza por corpos anónimos, igualados na distância e na abstracção, uniformizados:

Não há Chiado; não há salões; não se conversa; é rara a grande *toilette* de teatro em S. Carlos; tudo está burguês. Os alfaiates e as modistas são os árbitros supremos da estética, talhando uniformemente as mesmas sobrecasacas e os mesmos vestidos; com igual uniformidade, as frases são talhadas pelo artigo de fundo, os ditos são talhados pelo humorista em voga. Nada é original: é o militarismo na moda⁴³.

Sob esta indiferenciação crescente e generalizada emerge, contudo, um outro sistema de diferenciação, mais subtil, onde o que conta é o detalhe, o pormenor, o pequeno nada que muito revela:

As classes inferiores dos dois sexos são destituídas de gosto estético, dando-se a mulher, quanto muito, à imitação pedante do arrêbique, como acontece com as cozinheiras que calçam luvas, mas usam meias de seis vinténs o par, comparáveis ao mais ignóbil saco de filtrar café⁴⁴

Pode-se dizer que o fenómeno da «uniformização» arrasta, em paralelo, a necessidade de distinção. A intimidade, a familiaridade, o relachamento das aparências na esfera doméstica provocam, por outro lado, uma privatização do corpo expressa no drama da confrontação de seres desmaquilhados, libertos de códigos exteriores. Neste sentido, e apenas neste sentido, a beleza deixa cada vez mais de ser o alvo exclusivo de um olhar público, para também passar a ser alvo de uma auto-apreciação narcisista através do espelho. Formam-se, desde modo, espectadores solitários de um espectáculo privado.

O olho está à espreita. O nariz dilata as suas narinas.

Num contexto onde o contacto corporal se regula por pudores físicos e morais da mais variada natureza, a própria intimidade conjugal arrasta um distanciamento físico e um ordenamento minucioso das proximidades e dos contactos que contribuem para reforçar uma territorialidade individual, a consolidação de um certo sentimento de independência, o desenvolvimento de uma moral intimidadora:

É grave erro das senhoras casadas em consentirem que seus maridos as observem quando estão procedendo às suas lavagens (...) Inclínadas sobre a larga bacia do nosso lavador a ensabonetarmos o busto, surge o horripilante espectáculo dos seios pendentes, se são volumosos, como duas tetas de vaca; e, sentadas no clássico *bidet* a assearmos as partes pudendas do nosso corpo ou de pipo de irrigador em punho, somos simplesmente detestáveis de ridículo (...) O exercício das necessidades corporais então jamais se deve exercer de maneira que o homem dele tenha conhecimento. Por mais formosa e gentil que uma mulher seja, essa formosura e gentileza amortecem noventa por cento quando, em satisfação às repetidas funções renais, se executa a emissão urinária. (...) Da execução da outra necessidade do corpo não ousa

⁴³ Eduardo de Barros Lobo, *Viagens ao Chiado*, Porto, 1887, p. 110.

⁴⁴ A. Gallis, *O Que as Noivas Devem Saber*, cit., p. 33.

falar, porque ninguém ignora o que ela contém de repulsivo, nem as modificações caricatas que nos obriga a dar à fisionomia pela contracção dos músculos do rosto⁴⁵.

Os finais do século XIX parecem assim marcar uma etapa decisiva na formação de dispositivos técnicos de isolamento e separação da intimidade dos corpos. A «casa de banho» aparece como um desses dispositivos, ao constituir-se num local com funções indiscutivelmente específicas, com configuração de um asilo inviolável de recolhimento e de isolamento. Talvez não seja por acaso que a nossa *retrete* derive do termo francês, *retraite*, que expressa precisamente a ideia de retirada, recolhimento, refúgio, isolamento, aposentação...

Todas estas informações nos obrigam, entretanto, a fazer um compasso de reflexão. É que estamos a verificar — com uma certa evidência e com um certo interesse — que, para finais do século XIX, as preocupações higienistas deixam de afectar apenas o domínio *público* (as ruas, os sanitários dos teatros, os esgotos da cidade...) e estendem-se, decididamente, ao domínio *privado*. Cabide de modas várias, a mulher burguesa, ao longo de quase todo o século XIX apenas dava atenção à sua indumentária quando saía à rua, ao teatro ou ao passeio:

Só se alinham quando saem a passeio ou vão a um teatro, e em casa conservam o tom banal e estúpido da mulher *tramouca* de sapatos acalcanhados, meias caídas e aventalinhos com algibeirinhas, não esquecem aliás os carrapitos muito bem desmanchados, com o gancho invisível e as travessas postas a rigor⁴⁶.

A esfera pública polarizava, assim, todas as condutas e todo o trabalho de aparências através de uma sociabilidade mundana, que, por sua vez, dominava toda uma ética (o «como deve ser») e uma estética (o «ter presença») de estar em público:

Na burguesia de Lisboa principalmente, há uma desarmonia medonha, um contraste assombroso de desequilíbrio entre a representação da vida exterior e o sistema da vida íntima⁴⁷.

Com o virar do século, a esfera privada começa também a polarizar as atenções. Para esta mudança vale a pena chamar a atenção.

Nas visitas sociais, por exemplo, o fedor torna-se um guia privilegiado de distinção social. O asseio aparente permite, por indução, a aferição de um *status* social. Os sinais exteriores de limpeza asseguram uma condição social, marcam uma prosperidade, assinalam um signo de civilização e robustez. Confinada a um espaço cada vez mais privado, a burguesia apura o sentido em relação a todas as secreções e emanações, de modo a sentir olfactivamente a presença de quem lhe está perto. Não admira, deste modo, que toda a repulsão dirigida pelo pudor se reflecta em demarcações espaciais próprias, em distâncias físicas bem determinadas, mesmo entre os dois cônjuges:

45 A. Gallis, *O Que as Noivas Devem Saber*, cit., pp. 104-107.

46 Id., *ibid.*, p. 34.

47 Ramalho Ortigão, *As Farpas*, t. IX, p. 246.

O dormir juntos é, além de incómodo, anti-higiénico e pouco asseado, por muito alto que a expressão dos nossos sentimentos amorosos ou sensuais nos falem à alma (...) Cada qual no seu leito, à sua vontade, sem que o outro tenha conhecimento de factos que até àquele que os pratica não podem ser moralmente agradáveis⁴⁸.

Contudo, esta separação dos corpos vai deixar de ter a sua razão de ser na consumação do acto sexual. Ai, o coito conjugal é lugar para um diálogo mais ou menos aberto entre os corpos e até para uma certa fantasia da sexualidade:

Não vos admireis, senhoras minhas, se o vosso marido ou o vosso amante não puder consumir o acto venéreo senão vendo-vos calçadas desta ou daquela maneira; plenamente nuas; de camisa afogada; de pulseira e ligas; ou até como se fôsseis para um teatro, pois de todos esses caprichos e fantasias existem⁴⁹.

Aponta-se mesmo o exemplo de um marido que

não podia atingir a ejaculação sem beijar os sovacos da mulher, aspirando-lhe o especial e característico odor! Outro necessitava, para esse fim, de beijar os joelhos e sentir nos dedos a sensação de seda das meias esticadas à carne. Um outro, que não tinha fantasia de adornos, só entrava em excitação quando sentia no corpo a frialdade dos pés nus da mulher, e pior era aquele que, para consumir o acto, precisava que lhe coçassem a cabeça⁵⁰.

Curioso é verificar como este diálogo entre corpos é, todavia, orientado segundo as pretensões masculinas:

Meninas que têm vergonha de que o homem lhes veja os seios, que não querem luz no quarto, que se recusam obstinadamente a despir a camisa, etc., etc., são esposas postas de parte se não possuírem o bom senso de se resolverem a navegar nas águas amorosas do marido, correspondendo sem relutâncias ao seu modo de ser amoroso. Outras podem perder por se manifestarem em sentido diametralmente oposto ao carácter do homem. A mulher nunca deve manifestar-se antes do homem. Este é que dá o sinal de romper a orquestra: a mulher dança segundo ele toca⁵¹.

Se há, portanto, lugar, em finais do século XIX, para uma sexualidade fantasiada entre marido e mulher, são os homens os principais portadores de um capital fantasmagórico em relação ao qual as mulheres se têm de adaptar:

Há temperamentos que para se sentirem bem impressionados necessitam que sejamos irrequietas, movimentadas, nervosas, e até

48 A. Gallis, *O Que as Noivas Devem Saber*, cit., p. 109.

49 Id., *ibid.*, p. 201.

50 Id., *ibid.*, pp. 201-202.

51 Id., *ibid.*, p. 81.

incómodas pela veemência da nossa agitação, ao passo que os outros preferem a serenidade, a lentidão dos movimentos compassados e uniformes, a doçura dos nossos ais amorosos, enfim, toda a doce e rítmica filtração sensual, que é a mais excitante e sugestiva e a que mais gozo contém. (...) Sejam porém como formos, devemos sempre procurar corresponder às tendências do homem da melhor forma possível. Casos há em que essa correspondência se torna fisicamente impossível, o que oferece então bastantes perigos para a felicidade conjugal. Entre eles cito o da largura ou estreiteza vaginal. Muitos homens gostam da primeira, enquanto que outros preferem a segunda. Isto é que não tem remédio absoluto, podendo no entanto modificarem-se estes estados até certo ponto, usando-se de adstringentes para a largura extrema e de emolientes para a estreiteza demasiada (...) Também devemos observar a predileção dos homens pela posição que preferem para a execução do acto sexual. São muito variadas e cada uma delas pode expressar o ligamento que existe entre a posição preferida e as partes do nosso corpo que mais agrado lhe merecem⁵².

Em toda esta descoberta e libertação do corpo, a mais irreversível de toda a libertação sexual parece ser aquela que apela ao desenvolvimento de um certo espírito narcisista, nomeadamente entre os homens:

Nas nossas conversações entre homens falamos das mulheres com quase brutalidade, gracejamos, damos pormenores físicos e falamos dessa maneira mesmo quando se trata de uma amante ternamente adorada. (...) Existe uma força misteriosa que nos faz dar à língua, ser indiscretos (...) O herói da aventura fala por vaidade, para mostrar que é feliz, que desempenha um papel na vida, que sente as emoções habituais do amor (...) Assim, as palavras que uma mulher proferiu com toda a alma, mesmo ao mais apaixonado dos amantes, são divulgadas, espalhadas, comentadas. Sabe-se se ela tem ou não o prazer físico do amor que o homem sente. Quer que toda a gente o inveje, que todos saibam de que inestimável tesouro dispõe⁵³.

O que portanto se passa é uma maior absorção psíquica por parte do homem relativamente a todos os problemas que têm a ver com a mulher, amor e sexualidade — absorção essa que parece mobilizar sentimentos narcisísticos e aumentar a importância de estados sentimentais subjectivos:

Não há ponta de saia que não seja possível levantar. A mulher mais virtuosa veste-se ou despe-se pelo primeiro que lhe aparecer. Ora esse primeiro pode ser qualquer de nós (...) As mulheres são fáceis de render-se. Eis o que se torna necessário que incessantemente pensemos⁵⁴.

A extrema valoração e persistência de uma personalidade narcisista⁵⁵, que parece despontar com o virar do século, está relativamente em contra-

⁵² A. Gallis, *op. cit.*, pp. 135-137.

⁵³ Archibald Moore, *Arte de Conquistar as Mulheres. Fortuna e Êxito no Amor. Segredo de Fascinação Pessoal*, Lisboa, s. d., pp. 122-133.

⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 120-122.

⁵⁵ Este tipo de personalidade está bem caracterizado num dos últimos ensaios de Sigmund Freud, «Sobre los Tipos Libidinales», in *Três Ensayos Sobre Teoría Sexual*, Madrid, Alianza, 1973.

posição à personalidade puritana que caracteriza todo o século XVIII e quase todo o século XIX, isto é: o narcisismo parece surgir, de algum modo, como o equivalente mental de outra religião secular. As próprias práticas sexuais parecem revelar a primazia de uma personalidade narcisista que, neste campo, se expressa pela ilusão de um comportamento sexual «digno» — mesmo entre os mais idosos:

Velhos, deixai de pedir aos órgãos genitais prazeres que eles não podem dar. Confessai que essa sensação procurada é mais dor do que prazer! (...) Combatei, velhos, os desejos que provoca a vossa imaginação excitada e delirante; porque são desejos funestos⁵⁶.

Funestos ou não, o certo é que por todos os meios se procura a concretização desses desejos, deitando-se para tal efeito mão dos mais variados afrodisíacos, quer de origem animal (ovos, tartarugas, polvos, caranguejos ou ostras), quer de origem vegetal (cogumelos, trufas da terra, cana aromática, alhos, cebolas, alhos porros, cardo, canela, louro, açafraão, aguacete, noz-moscada, alcachofra, rabanetes, nabos ou mostarda)⁵⁷.

Vemos, deste modo, como o sexo constitui para a burguesia de finais do século XIX um campo de inquietação permanente, que ela cultiva simultaneamente com espanto, curiosidade, deleitação e paixão:

Eu tive uma amiga que tratava com esmero, que descrevê-lo seria ridículo, aquela parte do corpo onde a natureza colocou uma florescência capilar que nessa senhora atingia proporções fenomenais, pois lhe chegava a dois terços do ventre, sendo de uma abundância, espessura e frisamento raros. O marido tinha uma verdadeira paixão por aquele matagal impenetrável, que não se cansava de afagar e cobrir de apaixonados beijos sempre que podia!⁵⁸

Com o sexo, a burguesia identificou o seu corpo, ou, pelo menos, àquele o submeteu, adjudicando-lhe um poder misterioso e indefinido. Com todas as subtilezas e subterfúgios, mesmo as mais velhas senhoras, ou as menos apetrechadas fisicamente, investem no sexo o seu futuro e a promoção de um corpo desvalorizado:

Caduca, a viúva de um célebre capitalista muito conhecido em Lisboa pela sua opulenta riqueza casou com um rapaz de quem gostava e hoje está uma jinja regular, pois já lá vão mais de trinta e tantos anos. Feia e desastrada, a apaixonada velhota, quando queria tentar a concupiscência marital, calçava preciosas meias de seda, ligas espaventosas, botas de setim de variadas cores, camisas de alta fantasia e voltava-lhe as costas para ele não lhe ver o rosto... O resto assim ataviado ainda era aceitável⁵⁹.

Resumindo e concluindo: de acordo com as fontes de informação até agora recolhidas, à medida que nos aproximamos dos inícios do século XX parece que o corpo feminino vai perdendo parte da sua arte de representa-

⁵⁶ Luís A. Betnier, *Os Segredos do Amor*, Lisboa, 1907, p. 52.

⁵⁷ *Id.*, *ibid.*

⁵⁸ A. Gallis, *O Que as Noivas Devem Saber*, cit., pp. 88-89.

⁵⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 157.

ção. O corpo semafórico de mensagens simples e facilmente identificáveis, de inícios do século XIX, vai dando lugar a um corpo menos decifrável, saturado de pequenos hieróglifos usados para *distinguir* uma personalidade *individual*. A personalização das relações sociais e a afirmação de uma identidade, em detrimento de uma presença lúdica e teatral, dão lugar a que os códigos de interações mundanas (a «civilidade») cedam aos códigos de revelação mútua (a «sinceridade»)⁶⁰. Isto não quer dizer que um amor barroco dominado por exigências de honra e cerimonial tenha, de facto, dado lugar a um amor sentimental — capaz de se impor como um fim em si mesmo; capaz de escapar às exigências teológicas e morais dominantes; capaz de se afirmar numa base de proximidade afectiva.

Por outro lado, o jogo das aparências e das máscaras vai cedendo lugar ao jogo da descoberta dos enigmas da intimidade. Os signos pomposos, dispersos e centrífugos da extroversão são, pouco a pouco, substituídos pelos signos nublados, densos e centrípetos da introversão. A apreensão genérica do homem mergulhado numa vida essencialmente «pública», sem existência pessoal na qual fundamentar uma individualidade singular, desemboca naquilo que Sennett denomina «tirania da intimidade», onde a privacidade é privilegiada e palco de observações minuciosas.

Mas, se é certo que, nos meios urbanos do século XIX, a burguesia incentivou um movimento de privatização, não sabemos até que ponto podemos falar, como Sennett, de um *declínio do homem público*. Com efeito, com os dados de investigação que até agora temos disponíveis, tudo leva a crer que esse movimento de privatização foi um meio que permitiu à burguesia afirmar-se como classe distinta — no modo de vida, na respeitabilidade, na posse — das outras classes. Ora essa afirmação pressupunha uma demonstração e exibição públicas de ostentação. Ou seja, se a esfera privada constituía um meio de reconhecimento social, esse reconhecimento estava sujeito a uma opinião pública. O que acontece, como justamente defende Philippe Perrot⁶¹, é que uma nova importância passa a ser outorgada à aparência que passa a reflectir, simultaneamente, por um lado, uma posição social e a subsequente necessidade de *reconhecimento* social e, por outro lado, a pessoa na sua dimensão de interioridade e a subsequente necessidade de se fazer *conhecer*. O que está portanto em jogo — e no caso particular da mulher burguesa — é uma nova maneira de se ver e de se conceber, de se apresentar e de se representar — no fundo, uma nova maneira de teatralizar as suas aparências.

⁶⁰ Cf. as teses de Philippe Perrott, *Le Travail des Apparences. Ou les Transformations du Corps Féminin XVIII^e-XIX^e Siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 95.

⁶¹ Ph. Perrott, *Le Travail des Apparences*, cit.