

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM *FREI LUÍS DE SOUSA* DE ALMEIDA GARRETT

MARIA JOÃO BRILHANTE*

Resumo

Como em outros textos de Garrett, existe em Frei Luís de Sousa uma ideia do feminino que se projecta no encontro entre uma ordem natural e social das coisas que a esse sexo diz respeito e a visão masculina da perturbação que pode advir da diferenciação feminina. Os lugares do feminino surgem disseminados pelo discurso e este ensaio procura apontar como isso acontece. O facto de género e sexo surgirem, em duas das figuras do drama, numa complexa relação que tentaremos explicitar constitui um curioso estímulo à releitura do drama de Garrett.

Têm sido mais frequentes as leituras críticas de *Frei Luís de Sousa* orientadas para questões literárias, dramatúrgicas ou histórico-culturais. Eu própria fui procurando destacar¹ na obra aspectos que me pareciam constituir a singularidade estética subjacente à vulgata poética em que assenta e se exhibe a canonização do texto como obra prima da literatura dramática do romantismo português.

Um projecto experimental² da *performer* Luz da Camara, levou-me a descobrir ou, melhor dizendo, a tentar formular uma intuição que, partindo da figura de Telmo (a personagem que Almeida Garrett desempenhou na representação da Quinta do Pinheiro), procurava entender a figuração ou as figurações do feminino em *Frei Luís de Sousa*. Foi, por conseguinte, pressionada pelas preocupações feministas de uma

* Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1 *Frei Luís de Sousa* (edição e estudo), Lisboa: Comunicação, 1982 (3ª ed. 1994); “*Frei Luís de Sousa*: do texto ao teatro”, *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional*, nº4, Primavera, 1999.

2 Desenvolvido com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e que teve já como primeiro resultado a apresentação pública da “performance” **Olhares femininos segundo *Frei Luís de Sousa***, no Clube Estefânia, em 2005.

artista contemporânea que me confrontei com uma dimensão textual e cultural apenas latente na minha relação com o texto de Garrett.

Procurarei mostrar nestas páginas o resultado (provisório) da análise dos modos de figurar o feminino, no cruzamento entre questões de representação e de ideologia que inevitavelmente se colocam. Para tal, revisitarei abreviadamente alguns outros lugares na escrita oitocentista onde surgem a figura da mulher e uma ideia de feminino, para em seguida procurar reconhecer no texto em questão a sua inscrição como diferença e risco.

Representar o género feminino

Em 1949, Simone de Beauvoir surpreendeu o mundo com a publicação de uma obra³, ainda hoje incontornável, sobre o feminino como segundo sexo. Justificava-a com a necessidade de denunciar o processo histórico que conduziu à construção da diferença sexual atribuída à mulher na cultura ocidental. Pela primeira vez se concebia o género feminino como culturalmente construído e não como essência biológica, e se questionava o papel de Outro imposto à mulher na relação com o homem.

Por seu turno, num texto de carácter introdutório⁴ ao conceito de “gender” e à sua pertinência para os estudos literários, Myrna Jehlen ironicamente assinalava a descoberta, feita, nos anos 90, pelos linguístas e críticos literários, de que as suas análises estavam marcadas por concepções relativas à distinção entre sexos, desse modo e impensadamente impostas à leitura dos textos.

À constatação de que língua e sociedade conformavam uma ideia de género, sucedeu-se a interrogação sistemática das implicações que tiveram na “condição feminina” a representação literária e artística do feminino ao longo dos tempos e a leitura crítica dessa representação. De facto, estudar representações do feminino nas artes e nas letras implica reconhecer sinais e figuras da posição masculina dominante sobre o feminino e a mulher que com frequência se insinua no lugar do leitor ou observador e determina, reforçando-a, a construção social da relação entre os sexos. Implica, também, analisar textos e imagens como estratégias de diferenciação que pressionam homens e mulheres a sinalizarem o género a que se supõe deverem

3 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 2 tomes, Paris, Folio/Gallimard, 1976.

4 Myra Jehlen, “Gender”, *Critical Terms for Literary Study*, ed. by Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, Chicago and London, University of Chicago Press, 1990, p. 263.

pertencer. Finalmente, pede um trabalho sistemático de des-naturalização dessa, entre outras, categoria do “carácter humano”, pondo a nú a construção sociolinguística que a constitui.

Também Bourdieu⁵ chamou a atenção para o **trabalho histórico de deshistoricização/naturalização** de oposições que são atribuídas a uma ordem cósmica e a consagram (1999: 8) e que assentam em mecanismos estruturais e estratégias de perpetuação da dominação masculina, manifestada, por exemplo, através de representações, com uma forte invariante transhistórica, do feminino. Por isso, a divisão entre os sexos funciona como esquema “de percepção, de pensamento e de acção” imposto por instituições (família, igreja, estado, escola, segundo Bourdieu) cujas transformações têm de ser estudadas pelo poder que detêm na construção social dos géneros.

“Não tendo outra existência que não *relacional*, cada um dos dois géneros é o produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo tempo teórica e prática, que é necessário para o produzir como *corpo socialmente diferenciado* do género oposto (de todos os pontos de vista culturalmente pertinentes), quer dizer, como *Habitus viril*, e portanto não feminino, ou, feminino, e portanto não masculino.” (1999: 20-21)

Num mundo realmente edificado sobre os valores masculinos em que, quer a ordem do pensamento, quer as práticas de delimitação social dos papéis atribuídos à mulher (mesmo se a partir de certa altura por ela conquistados) se restringem muitas vezes a construir variações em torno da androcentrada supremacia física masculina, das diferenças anatómicas, reproduzidas *ad aeternum* através de metáforas e símbolos, permanece maioritariamente válida a imagem idealizada da mulher (na literatura oitocentista, anjo ou demónio, como veremos), a “construção social naturalizada” (1999: 3) de que fala Bourdieu, mesmo quando ambiguidades e paradoxos a vêm perturbar. Digamos que é nela e contra ela que hoje se representa ou se interroga o género feminino, mas nunca radicalmente à margem de uma apriorística essência feminina, nem das “oposições homólogas das divisões tradicionais” entre feminino e masculino (dentro/fora, mole/duro, fraco/forte, baixo/alto, fechado/aberto, etc.)⁶. A

5 Pierre Bourdieu, 1999, *A dominação masculina*, Oeiras, Celta (1ª ed. francesa, Seuil, 1998).

6 Bourdieu alerta para a incontornável vinculação do espírito à estrutura que opõe feminino e masculino, que “se arrisca a empregar como instrumentos de conhecimento esquemas de percepção e de pensamento que deveria tratar como objectos de conhecimento” p. 99.

menos que nos desloquemos para o território da ficção científica ou de universos utópicos povoados de seres andróginos, assexuados ou de sexualidade híbrida que se vêm espalhando com sintomáticas repercussões no imaginário fantasmático de alguns grupos sociais, mas também de modo mais explícito nas manifestações de alguma moda, sempre atenta às dinâmicas sociais de imposição de princípios genéricos (do ponto de vista masculino sobre o feminino).

Os “gender studies”, vertente dos estudos culturais que veio enquadrar o trabalho crítico e político dos movimentos feministas e homossexuais, procuraram alargar o campo da reflexão, recorrendo muitas vezes a criações literárias e artísticas enquanto representações, para nelas analisar o funcionamento da diferenciação genérica. A partir daí, tornou-se incontornável assinalar a poderosa distinção entre género e sexo que decorre da questionação feminista à invisibilidade do género ocultado pela natureza sexual do ser humano.

Por outro lado, se o género não existe fora da acção do sujeito, ele é de igual modo socialmente construído e repetido, legitimando o quadro binário dominante. Por conseguinte, existem directivas relativamente ao género que se manifestam e são confirmadas ou interrogadas apenas quando o sujeito age social e publicamente. No entanto, é esse agir que constrói o género e também a associação entre género e sexo. Como afirma Judith Butler⁷ “If the ‘reality’ of gender is constituted by the performance itself, then there is no recourse to an essential and unrealized ‘sex’ or ‘gender’ which gender performances ostensibly express.” Todavia, a acção que constrói o género, constrói igualmente a ideia (ou “social fiction”, como dirá Butler) da interioridade psicológica do género e mesmo, de uma essência sexual.

Mulher e Feminino na escrita romântica e em Garrett

“Joaninha não era bela, talvez nem galante sequer no sentido popular e expressivo que a palavra tem em português, mas era o tipo da gentileza, o ideal da espiritualidade. Naquele rosto, naquele corpo de dezasseis anos, havia, por dom natural e por uma admirável simetria de proporções, toda a elegância nobre, todo o desembaraço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso, a conversação da corte e da mais escolhida companhia vêm dar a algumas raras e privilegiadas criaturas no mundo.

7 Judith Butler, “Performative acts and Gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory”, *The Performance studies reader*, ed. by Henry Bial, London & New York, Routledge, 2004, p. 161.

Mas nesta foi a natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação nada ou quase nada.

(...) Joanhina porém tinha os olhos verdes; e o efeito desta rara feição, naquela fisionomia à primeira vista tão discordante, era na verdade pasmosa. Primeiro fascinava, alucinava, depois fazia uma sensação inexplicável e indecisa que doía e dava prazer ao mesmo tempo: por fim pouco a pouco, estabelecia-se a corrente magnética tão poderosa, tão carregada, tão incapaz de solução de continuidade, que toda a lembrança de outra coisa desaparecia, e toda a inteligência e toda a vontade eram absorvidas.” (*Viagens na minha terra*, cap.XII⁸)

Este excerto, por demais conhecido dos leitores entusiastas da prosa garretiana, tem sido inúmeras vezes citado e comentado e se aqui o reproduzo é pelo modo exemplar como constrói o paradigma romântico da feminilidade, como naturaliza essa feminilidade e a dissocia de um feminino dito “artificial”, resultante da educação, que na economia da narrativa (e na construção da heroína), vem, note-se, servir de padrão à sobrevalorização da natureza: como se o narrador nos dissesse que, por vezes, (raras vezes) a natureza é capaz de uma perfeição só comparável à que é produzida pela cultura mais refinada. O destaque atribuído aos olhos verdes, tradicional e simbolicamente reconhecidos como traiçoeiros e perigosos (e a descrição dos efeitos sensuais provocados pelos olhos de Joanhina é eloquente), confirma também a excepcionalidade da protagonista, através do contraste entre um desvio da natureza e o padrão culturalmente dominante de beleza (os olhos negros). A representação romântica da mulher quer construir uma ideia de feminino como lugar de contradições, mistérios indecifráveis, contrastes fatais entre espírito e corpo, ascese e desejo.

“Musas desencadeadoras do que há de melhor, por vezes de pior, no homem, as heroínas dos grandes textos românticos não deixam de ser assim figuras idealizadas e ideais.” Estas palavras de Graça Videira Lopes⁹ resumem a perspectiva masculina

8 Ed. ut. Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*, Introdução e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Portugalia Editora, 1963, pp.84-88.

9 Graça Videira Lopes, 1997, “A mulher e a literatura do século XIX” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, p. 324.

que, na escrita romântica, se transmite ao representar-se a mulher e o seu papel na relação com o homem, perspectiva bem ilustrada, creio, pelos versos seguintes:

“Se tu conversas co’as flores/ Se cismas, a olhar sem ver,/ Pastora sonhas pastores,/ Amando sem no saber;/ Dize, dize, pastorinha:/ Tu lidas nisto sozinha.” (*A Pastorinha* de João de Lemos¹⁰).

“Sonhar pastores” faz parte do segredo inconfessado da pastora e dá lugar a suspeitas de que o sujeito lírico se faz porta voz, numa atitude voyeurista onde estão presentes pulsão erótica e moralismo.

Menos ambígua é a situação idealizada que compara a mulher a uma fantasmagoria, a um astro apaziguador, mas inacessível e imaterial, como no passo seguinte.

“Acaso és tu a imagem vaporosa/ Que me sorriu nos sonhos doutra idade,/ Como a luz da manhã sorri formosa nos espaços azuis da imensidade?/ És tu esse astro que minha alma anela,/ Que debalde busquei no mar da vida,/ Qual busca o nauta bonançosa estrela/ No meio da procela enfurecida?” (*A**** de Soares dos Passos¹¹)

As figuras femininas na literatura, e não apenas romântica, parecem muitas vezes possuir uma autonomia e um poder sobre os seus parceiros masculinos que advêm dessa idealização produtora de uma (des)ordem aparentemente contrária aos reais papéis e lugares que lhes cabem fora da ficção. Anjos ou demónios são, nesse caso, representadas como manipuladoras e, cume da idealização, capazes de converter a diferença (doçura, fraqueza, intimismo, sensibilidade) em vantagem sobre o Outro masculino. Como neste célebre poema de Garrett.

“Anjo és tu, que esse poder/ Jamais o teve mulher,/ Jamais o há-de ter em mim./ Anjo és, que me domina/ Teu ser o meu ser sem fim;/ Minha razão insolente/ Ao teu capricho se inclina,/ E minha alma forte, ardente,/ que nenhum jugo respeita,/ Covardemente sujeita/ Anda humilde a teu poder./ Anjo és tu, não és mulher.” (*Anjo és* in *Folhas Caídas* de Almeida Garrett¹²).

¹⁰ *Poetas do Romantismo*, tomo I, selecção, introdução e notas de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Livraria Clássica Editora, col. Clássicos Portugueses, 1965, p.77.

¹¹ *Idem*, tomo II, p. 30.

¹² Almeida Garrett, *Folhas Caídas e outros poemas*, introdução, selecção e notas de António José Saraiva, Lisboa, Livraria Clássica Editora, col. Clássicos Portugueses, 1970 (3ª ed.), pp.77-78.

Curioso é notar como, no momento em que a ficção propõe esta imagem da mulher e conseqüentemente uma ideia de feminino como Outro na relação com o sujeito masculino, ela surge confirmada através do gesto paternalista que leva Garrett a conceber um jornal - *O Toucador* (1822) – destinado às senhoras, com o intuito de as tornar mais cultas, mais informadas acerca de questões julgadas do seu interesse e necessidade: a moda, um pouco da história do teatro, literatura. Outros facultam conselhos sobre vida social, discursos moralizantes acerca do papel da mulher virtuosa na família, sugestões de economia doméstica, e muitas secções contendo anedotas e notícias sobre bailes e novidades de Paris. São, aliás, várias e efémeras as revistas destinadas a mulheres que desde 1807 surgiram em Portugal¹³ e delas se pode dizer que constituem (ontem como hoje) um importante agente de configuração de uma ideia de feminino e dos papéis sociais da mulher.

“Será, de qualquer forma, necessário esperar pela Geração de 70 para que a questão da sexualidade e do corpo feminino possa ser abertamente colocada em literatura” (...), afirma Graça Videira Lopes (1997: 326), mas a história da recepção dos romances de Eça de Queiroz, por exemplo, revelará até que ponto essa sexualidade mais “aberta”, na literatura, não se destinava aos olhos púdicos das leitoras e só às escondidas elas poderiam descobrir como eram “retratadas” (na realidade, como eram “imaginadas”) pelos autores dessa literatura.

Por isso, talvez seja ousada esta conclusão: “A imagem feminina que nos surge, pois, nos textos literários do fim do século é bem diferente da dos seus anos iniciais. Definitivamente sexualizada essa imagem não deixa de denotar uma certa perturbação motivada pela alteração que se começa a verificar nos papéis milenarmente atribuídos aos sexos.” (Videira Lopes, 1997: 327). Podemos, todavia, aceitar que algumas transformações sociais ocorridas terão conduzido a uma diferente exposição da mulher na sociedade oitocentista, que não cabe aqui desenvolver, e que a escrita realista, absorvendo talvez mais os modelos literários franceses do que pensando essas transformações da sociedade portuguesa, prolongou uma ideia romântica de feminino, ao mesmo tempo que procurou formas de dizer o desejo masculino pelo corpo da mulher. Ainda e sempre tornando indistintos sexo e gênero.

13 Vide Ernesto Rodrigues, “Revistas Femininas” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, pp.468-472.

Lugares do feminino em *Frei Luís de Sousa*

Posto isto, creio que dois aspectos relativos à representação do género feminino e da mulher no texto em análise merecem alguma atenção. Por um lado, a projecção do paradigma romântico sobre o tempo histórico da ficção, na caracterização das figuras femininas e das relações que estabelecem com as figuras masculinas (D. Sebastião, D. João de Portugal, Telmo Pais, Manuel de Sousa Coutinho, Frei Jorge), dominantes, note-se, na acção dramática. Por outro, a existência de duas figuras – Maria e Telmo - nas quais pode ser lida a possibilidade de uma dissociação entre sexo e género.

São quatro as representantes do sexo feminino no texto de Garrett: D. Madalena, Maria de Vilhena, Doroteia e Joana de Castro, condessa de Vimioso. Em cada uma delas, se bem que diversamente, irá Garrett inscrever a diferença feminina face a um universo masculino onde o papel da mulher surge circunscrito pela família e pela religião e confinado ao espaço da casa.

D. Madalena de Vilhena, esposa, viúva e mãe

Quando a acção começa, D. Madalena está no “quarto de lavor”, uma sala que comunica com o interior e o exterior da casa. Lugar teatral, por excelência, onde as figuras da casa e as de fora verosimilmente se encontram: não demasiado público, não completamente privado. Está entregue à leitura de um livro que, no dizer de Telmo Pais, o seu escudeiro velho, é “para damas - e para cavaleiros...e para todos”¹⁴. *Os Lusíadas* surge como leitura adequada, e a par dos trabalhos de tapeçaria, nas actividades desta senhora nobre. Mais tarde, na acção, o facto de ter de sair deste espaço, que domina, para um outro marcado pela memória do seu primeiro marido, será habilmente explorado por Garrett para amplificar a crise de identidade da personagem. Pela primeira vez, diz D. Madalena (“eu nunca me opus ao teu querer, nunca soube que coisa era ter outra vontade diferente da tua”, I acto, cena VIII), o elemento feminino do casal se autonomiza. Através da recusa em regressar à antiga casa, a “natural” passividade da mulher perante as decisões unilaterais tomadas pelo chefe de família (“estou pronta a obedecer-te sempre, cegamente em tudo.” I acto, cena VIII), é questionada de forma eloquente, sobretudo se tivermos em conta que o

14 As citações serão feitas a partir da edição de *Frei Luís de Sousa*, prefácio de António Mega Ferreira, Lisboa, Texto Editora, col. Clássicos lidos por contemporâneos, 2004.

novo espaço constitui, como é referido, um bem patrimonial de D. Madalena, herdado por morte do seu primeiro marido. Contudo, essa recusa não será atendida pelo marido e sairá confirmada a completa ausência de poder do elemento feminino do casal.

Da infância de D. Madalena nada sabemos. O seu passado começa com o casamento que a fará ingressar numa família da antiga aristocracia portuguesa, sujeita a regras que mantinham as mulheres isoladas do mundo, vivendo em casa como num convento. “Era uma criança” quando se casou e foi então que conheceu Telmo, “aio fiel de **meu** senhor D. João de Portugal”. O respeito com que para ele olhava constituía uma extensão de igual atitude dispensada ao marido e ao patriarca da família que “de tamanhinha” se habituara a “reverenciar como pai”. A submissão ao poder masculino subsiste, aliás, na ligação que permanece após a morte de D. João, inscrita no pronome possessivo e na forma de tratamento, mas também na reafirmada obediência filial (“chegastes a alcançar um poder no meu espírito, quase maior...- decerto maior – que nenhum deles.”, “ficastes-me em lugar de pai”) e quase total (“salvo numa coisa”) à vontade de Telmo (a exceção será a fissura por onde se insinuará a força do desejo), e ainda na autorização para o segundo casamento que lhe será concedida pela família de D. João, confirmação inequívoca do cumprimento irrepreensível do seu papel de esposa e viúva.

Ao transitar para uma nova situação matrimonial nada parece mudar. Os cuidados com o marido, a permanência da figura mais que tutelar de Telmo na administração da casa (“entregar-vos eu mesma tal autoridade nesta casa e sobre minha pessoa...que outros poderão estranhar...”), o nascimento de uma filha, parecem confirmar o papel de esposa e mãe virtuosas. São suas as palavras mais reveladoras de como deve comportar-se uma menina de condição nobre, ao repreender Maria pelo seu gosto por superstições e vidências. O temor a Deus, logo, a inculcação de uma educação religiosa que decreta o papel da mulher e contrói o sexo feminino como originariamente pecador e submetido ao masculino, pouca margem deixa à diferença.

Mas, de facto, não é este o retrato acabado de D. Madalena, visto que Garrett lhe irá acrescentar pelo menos um traço da visão ficcional oitocentista, a que chamamos romântica, do feminino. Perante Telmo - e Deus – D. Madalena apresenta-se como uma mulher adúltera, em cujo discurso se contrapõe o irresistível apelo da paixão e do desejo físico (“poder maior que as minhas forças”) à racional abdição ou ao sacrifício desse desejo em nome da fidelidade conjugal. A confissão do pecado, porque surge a par da confirmação das virtudes de “mulher bem-nascida” no discurso de

Telmo sobre D. Madalena, configura a impotência e a vulnerabilidade da mulher perante um amor fulminante, ou seja, constrói eficazmente mais um sinal da “natural” fraqueza feminina. A ideologia dominante masculina que determina a relação entre amor e casamento, submetendo o desejo ao dever conjugal, tem como porta-voz Telmo, mas está igualmente presente no discurso da própria D. Madalena, construindo-se desse modo a crise identitária da personagem.

“(…) Este amor – que hoje está santificado e bendito do Céu, porque Manuel de Sousa Coutinho é meu marido – começou com um crime, porque eu amei-o assim que o vi...e quando o vi – hoje, hoje...foi em tal dia como hoje! – D. João de Portugal ainda era vivo. O pecado estava-me no coração; a boca não o disse...os olhos não sei o que fizeram: mas dentro da alma eu já não tinha outra imagem senão a do amante...já não guardava a meu marido, a meu bom...a meu generoso marido...senão a grosseira fidelidade que uma mulher bem- nascida quase que mais deve a si do que a seu esposo.” (II acto, cena X)

Uma paixão que vinte e um anos volvidos ainda assim se exprime (através do que sentiu e moveu o corpo jovem) é deveras inconveniente, ultrapassa os limites da decência feminina, como provam o violentamente repressor discurso de Telmo, no I acto, (“Não sois feliz na companhia do homem que amais, nos braços do homem a quem quisestes mais sobre todos?”, “ Mas os ciúmes que meu amo não teve nunca (...) tenho-os eu...aquí está a verdade nua e crua...tenho-os eu por ele: não posso, não posso ver...” I acto, cena II), e também as marcas discursivas da culpa que acompanha a citada recordação do momento da “infracção”. Essa paixão voltará a ser expressa no momento em que a separação do casal está consumada, antecedendo o desaparecimento de ambos para o mundo. Garrett cria uma situação particularmente significativa para voltar a expor a paixão de D. Madalena. Fechados na cela encontram-se Telmo e o Romeiro e é esse marido que nunca terá escutado tão fogosas palavras de amor quem irá ouvir Madalena declará-las a um Manuel de Sousa Coutinho ausente.

“MADALENA

Marido da minha alma, pelo nosso amor te peço, pelos doces nomes que me deste, pelas memórias da nossa felicidade antiga, pelas saudades de tanto amor e tanta ventura, oh! não me negues este último favor.

ROMEIRO

Que encanto, que sedução! Como lhe hei-de resistir!

MADALENA

Meu marido, meu amor, meu Manuel!

ROMEIRO

Ah!...E eu tão cego que já tomava para mim!...” (III acto, cena VI)

Reside, creio eu, neste dar voz ao desejo feminino (“poder maior que as minhas forças...”, nas palavras atribuídas a D. Madalena), a marca da visão romântica de uma feminilidade que, de facto, não revoluciona a representação dos papéis atribuídos à mulher, mas que merece ser destacada pela valorização de uma dimensão sexual a emergir discretamente (como vimos acontecer no poema *A Pastorinha*) no discurso. Isto apesar de a saída para esse desejo vir a ser a interdição moral e o aniquilamento impostos pela ordem masculina dominante, como seria de esperar. Todavia, uma análise atenta das formas de tratamento entre D. Madalena e Manuel de Sousa Coutinho, colocará, por exemplo, em evidência a progressiva proximidade que o relacionamento assumirá no seio do casal burguês, constituindo mais um traço da ideologia de oitocentos irrompendo na cena da língua e mesmo na discreta prefiguração do jogo cénico¹⁵.

Convenhamos que nada disto configura uma D. Madalena contradizendo a ideia de feminino e do papel da mulher que o século XIX romântico podia conceber. Não espanta, pois, que o texto confirme, afinal, essa ideia recorrendo a um reportório de tópicos que naturalizam a especificidade feminina. Esses tópicos podem curiosamente ser invocados pelas figuras femininas num discurso que toma posição em relação ao género, como quando D. Madalena afirma: “Mas é que tu não sabes...eu não sou melindrosa nem de invenções: em tudo o mais sou mulher, e muito mulher, querido; nisso não...mas tu não sabes a violência, o constrangimento de alma, o terror com que eu penso em ter de entrar naquela casa.” (I acto, cena VIII). Tal reportório inclui ainda a superstição (o pavor em relação à sexta-feira), o capricho (“Ora tu não eras costumada a ter caprichos” diz Manuel de Sousa Coutinho), o sexto sentido (“nunca pensei que tivesses a fraqueza de acreditar em agouros”) e, sobretudo, a histeria que se tornará, para o final do século, doença psíquica estritamente

15 Veja-se II acto, cena V.

de mulher, no texto confundida com o pânico vivido por D. Madalena ao entrar no palácio de D. João de Portugal, como fica evidente no relato de Maria:

“Minha mãe, que me trazia pela mão, põe de repente os olhos nele e dá um grito, oh meu Deus!...ficou tão perdida de susto, ou não sei de quê, que me ia caindo em cima. Pergunto-lhe o que é; não me respondeu: arrebatada da tocha, e leva-me com uma força...com uma pressa a correr por essas casas, que parecia que vinha alguma coisa má atrás de nós. – Ficou naquele estado em que a temos visto há oito dias, e não lhe quis falar mais em tal.” (II acto, cena I)

“Aquele estado”, o perdida “não sei de quê” são fórmulas vagas para representar um descontrolo físico e emocional que vem justificar mais uma vez a inferioridade natural da mulher em relação ao homem, neste caso em relação a D. Manuel de Sousa Coutinho, “um português às direitas”, de quem Temo Pais dirá, após o gesto heróico de incendiar a sua própria casa: “aquilo é um homem”.

Nenhuma acção, nenhuma linha do texto resgatará D. Madalena do destino traçado, destino que existe, desde a primeira fala, latente na comparação com Inês de Castro (apesar de D. Madalena não viver em idêntico “engano d’alma ledo e cego” o que torna menos trágico, mas talvez mais **dramático** o seu destino). Creio, todavia, que a sua morte simbólica manifesta uma estratégia textual cara aos românticos no sentido de confirmar a perda de identidade da mulher que **ousou** seguir o impulso da paixão, cujo corpo (e criá-lo em cena constitui desafio de monta para qualquer atriz...) talvez tenha denunciado essa paixão fora do seu “estado” e da sua “condição”. Manuel de Sousa Coutinho deixa de poder chamar-lhe “minha mulher”, já que, desfeito o casal, D. Madalena perdeu o vínculo ao matrimónio. É como se o “**meu** senhor D. João de Portugal”, dito a Telmo, nunca tivesse deixado de vigorar. Ficamos então a saber que a mulher perde a sua identidade fora da relação com o homem, seja este o pai ou o marido.

De D. Joana de Castro a Sórora Joana

E, justamente por isso, o texto oferece, a par do “engano de alma ledo e cego” de Inês de Castro com que D. Madalena alimenta a esperança numa felicidade completa, o desengano da condessa do Vimioso que é exemplo de abdicação total das coisas do mundo e de si própria. O seu retrato será composto pelos discursos cruzados de várias personagens e desse modo se revelará o que cada uma nele coloca, que formas tomará essa mulher que mudou de identidade ao mudar de nome. Para D. Madalena,

soror Joana é exemplo de virtude e perfeições às quais não se sente capaz de chegar. O abandono voluntário do mundo e, sobretudo, a separação do casal suscitam um discurso emocionado, onde, mais uma vez a perda da ligação física, sexual constitui aspecto fulcral e no limiar do concebível, preparando a difícil aceitação de D. Madalena face a idêntica situação por si vivida. Com a descrição dessa morte em vida, Garrett não só prefigura o desfecho do seu drama, como sublinha a sensualidade de D. Madalena, sempre radicando a relação amorosa não nos valores morais e sociais de respeito, devoção e lealdade (que refere Telmo Pais), mas na “convivência” e na proximidade física do casal.

“Vivos ambos...sem ofensa um do outro, querendo-se, estimando-se...e separar-se cada um para a sua cova! Verem-se com a mortalha já vestida – e...vivos, são...depois de tantos anos de amor...e convivência...condenarem-se a morrer longe um do outro – sós, sós! – E quem sabe se nessa tremenda hora...arrepêndidos!” (II acto, cena VIII)

Frei Jorge, por seu turno, enaltecerá a “perfeição verdadeira” dessa mulher que, nas suas palavras, realiza o Evangelho na Terra. Quanto a Manuel de Sousa Coutinho, não destacando no casal a personagem feminina, vê nos condes do Vimioso personagens de uma história singular que entregues a Deus devem ser deixados. Nenhuma sombra de dúvida surge no seu discurso: manifesta arrebatamento na intervenção pública e política, não relativamente a assuntos que são da ordem divina e que não cabem no entendimento dos homens.

Pelo contrário, através de Maria ganha Soror Joana uma aura mística, misteriosa como se de uma santa se tratasse, uma “santa freirinha”, como também lhe chama Frei Jorge, a um tempo próxima pelos laços de família e distante pela exemplaridade do seu gesto e pela clausura que a torna inacessível (“Quero ver aquele rosto...de mim não se há-de tapar...”). O género feminino, com o qual é identificada no discurso, não esconde o desaparecimento do sexo (e do corpo sobra o rosto...) sob o escapulário, uma vez que se anula a relação com o Outro masculino. Referida indirectamente em poucas falas do II acto, o poder simbólico desta personagem é, todavia, irradiante sobre as restantes personagens femininas. A atracção que exerce sobre Maria, o facto de surgir autonomizada e servir de comparação a D. Madalena por não evidenciar emotividade ao abandonar o marido e o mundo, são interessantes sinais textuais de uma modalidade intermédia de figuração da mulher: não a mulher sensual, não a mulher anjo, uma mulher que escolhe mudar de identidade (como muitas que nos

séculos XVII e XVIII ingressaram em ordens religiosas e nos deixaram testemunhos das suas experiências de vida)¹⁶.

Donzela honesta ou um anjo do Céu?

Maria de Noronha constitui, em *Frei Luís de Sousa*, a mais estimulante figuração do feminino. Motivo de frequente ligação entre o drama e a biografia de Garrett, por permitir ler na ficção o caso verídico do nascimento ilegítimo da filha que teve com Adelaide Pastor, é, contudo, na ambiguidade da sua caracterização genérica que me parece poder residir a atracção que exerce sobre o leitor, o espectador e jovens atrizes talentosas.

As primeiras referências a Maria surgem logo na I cena do I acto e fazem da personagem assunto da conversa entre Madalena e Telmo:

TELMO

Não, a senhora D. Maria já é mais alta.

MADALENA

É verdade, tem crescido de mais, e de repente, nestes dous meses últimos...

TELMO

Então! Tem treze anos feitos, é **quase uma senhora**, está uma senhora... (*À parte*)
Uma senhora, aquela...pobre **menina!**

MADALENA (*com lágrimas nos olhos*)

És muito amigo dela, Telmo?

TELMO

Se sou! **Um anjo** como aquele...uma viveza, um espírito! e então que coração!”

Garrett inicia deste modo a caracterização de Maria como um ser de sexualidade indefinida ou oscilante. Não é ainda uma “senhora”, antes uma menina-anjo que o discurso constrói – excepto numa situação que se analisará adiante - através de marcas do género feminino.

16 Maria Antónia Lopes, *Mulheres, espaço e sociabilidade. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

Com excepção de D. Madalena (apenas nessa cena inicial falando de Maria como um anjo com o qual Deus abençoara o casal), que usa expressões como “filha”, “criança”, “aquela inocente”, “donzela”, descreve Maria como uma menina de juízo e temente a Deus que deveria distrair-se “como as outras donzelas da [sua] idade” e a quem recomenda que aceite o “estado” e a “condição” em que nasceu, as restantes personagens identificam Maria como sendo um anjo ou mesmo um “anjo do Céu”. Esta nomeação, que começa por surgir no discurso de Telmo Pais, vai alastrar, invadindo as falas de Frei Jorge e de Manuel de Sousa Coutinho no III acto. Garrett contrapõe, sobretudo durante os dois primeiros actos, duas dimensões do retrato de Maria: a que lhe atribui um corpo, frágil e febril, mas habitado por desejo de acção (ver a tia Joana, combater, ter um irmão), que pula, abraça e beija; e a que lhe atribui uma espectralidade, correspondente à de D. João de Portugal, o anjo branco contra o anjo negro, a presciente ou visionária (“sabia de um saber cá de dentro”), estranha às coisas materiais do mundo real, aquelas que seu pai lhe apresenta como próprias de uma donzela, às quais prefere os sonhos, as contemplações e as fantasias que povoam os romances tradicionais com os quais Telmo a criou.

De facto, é através do discurso de Telmo que se opera de forma sistemática a angelização e a des-sexualização de Maria. “E daí começou-me a crescer, a olhar para mim com aqueles olhos...a fazer-me tais meiguices, e a fazer-se-me um anjo tal de formosura e de bondade, que – vedes-me aqui que lhe quero mais do que seu pai.” (I acto, cena I)

Se, na I cena do I acto, as expressões “criança”, “menina”, “donzela”, “senhora”, “senhora Dona” são ainda por ele utilizadas (embora matizadas por negativas ou adversativas), construindo o estatuto e a identidade femininos de Maria no seio de uma família da nobreza quinhentista, progressivamente darão lugar a fórmulas que atenuam o vínculo da personagem a essa ordem familiar para acentuarem o vínculo a uma ordem transcendente que a tornaria intocável na sua pureza e que caberia a Telmo manter intacta (“eu hei-de salvar o meu anjo do Céu!”, I acto, cena II), missão para a qual o seu amor não será suficiente, como sabemos.

Nessa outra ordem, a identidade feminina é subsumida e pode até ser invadida pela masculina, como quando Telmo chama a Maria “o inocentinho que eu ajudei a criar”. Género e sexo, neste plano, dissociam-se se bem que isso só seja possível porque se trata de um corpo de criança (“cuidam que eu hei-de ser sempre criança!” exclama Maria no II acto, cena I) e porque, sabemos, a indiferenciação sexual de Maria servirá a construção da personagem Telmo, na sua função de mediador entre dois espectros:

o de D. João que se materializará por momentos (para aparecer à sua amada esposa e ao seu aio velho) e o de Maria que se irá insinuando através da sua progressiva desrealização. Convém, ainda, não esquecer que a ambos se pode aplicar a expressão atrás citada...e que isso acontecerá no fulcral encontro com o Romeiro.

A predominante caracterização de Maria, realizada segundo os estereótipos românticos já referidos – sensibilidade de tísica, dotes de adivinhação (o pai chama-lhe “feiticeira”), “papéis” secretos, imaginação exacerbada e crença em prodígios e lendas – prepara a nossa recepção da frase proferida por Manuel de Sousa Coutinho como premonição dessa espectralidade: “Mas minha filha não era do mundo... (...) foi um anjo que veio do céu para me acompanhar na peregrinação da terra, e que me apontava sempre, a cada passo da vida, para a eterna pousada de onde viera e onde me conduzia...” (III acto, cena I). Será, aliás, através da voz de Maria que Garrett inscreverá uma concepção religiosa da vida e da morte tão explorada no romantismo: “Que o Céu fez-se para os bons e para os infelizes, para os que já cá da terra o adivinharam!” (II Acto, cena I) A bondade e a infelicidade são passaporte para o Céu e alguns seres (os poetas, os loucos, os doentes...) têm o poder de o vislumbrar...

Com a repetição da palavra anjo, Garrett produz um poderoso efeito de eco, capaz de atenuar a nossa percepção sexualizada de Maria e assim, ao tópico romântico que hoje para nós ele é, a qualidade angelical da personagem acrescenta uma possibilidade de leitura que permite conceber o lugar do feminino, não só como o lugar da anulação da identidade feminina (caso de Soror Joana), mas também como aquele em que a identidade sexual se revela híbrida ou indefinida.

Convém igualmente analisar como se contrói a identidade genérica e sexual de Maria através do discurso que lhe é atribuído por Garrett. Maria vê-se como filha querida de seus pais até ao final do drama e esta perspectiva interage com a referida “angelização” da personagem: liga-a ao mundo porque é no mundo que reside o princípio da sua condenação¹⁷ (“digna de nascer em melhor estado”), da sua irreparável anulação e, sobretudo, da sua identidade questionada. Por isso Garrett a concebe como lugar de um feminino indeciso: “O que eu sou ...só eu o sei, minha mãe...E não sei, não: não sei nada, senão que o que devia ser não sou” (I acto, cena IV). Resguardada do mundo, dedicada ao jardim, às leituras, aos trabalhos femininos, “folgar, rir, brincar, tanger na harpa, correr nos campos, apanhar das flores”(II acto,

17 Leia-se a fala inicial de Manuel de Sousa Coutinho no III acto e a ligação que estabelece com a última fala de D. Madalena no final do II acto.

cena II), eis como **deveria ser** segundo seus pais. Mas isso significa para Maria de Vilhena a impotência associada à fragilidade do seu sexo, a exclusão do mundo pela diferença feminina face ao lugar masculino viril. Ao irmão imaginado atribui as acções que lhe estão interditas, e daí conclui que **o que deveria ser não é**

“Oh! porque não havia de eu ter um irmão que fosse galhardo e valente mancebo, capaz de comandar os terços de meu pai, de pegar numa lança daquelas com que os nossos avós corriam a Índia, levando adiante de si turcos e gentios!” (I acto, cena IV)

e na cena V do mesmo acto, Maria imagina uma batalha que a terá como observadora:

“Fechamos-lhes as portas. Metemos a nossa gente dentro – o terço de meu pai tem mais de seiscentos homens – e defendemo-nos. Pois não é uma tirania?...E há-de ser bonito!...Tomara eu ver seja o que for que se pareça com uma batalha!”

Esta idealizada identidade, na qual sexo feminino e género masculino se encontram num mesmo corpo, não é inusitada na ficção e a donzela Teodora a que Frei Jorge alude é apenas uma das suas figurações, se bem que a cultura tradicional a produza como exemplo desviante em relação à norma, muitas vezes reforçando por essa via a dita norma.

Em Maria, esta indecisão quanto ao género surge associada no texto à evasão no sonho e na fantasia: ler nas estrelas, “sonhar coisas lindas mas tão extraordinárias e confusas”, identificar-se com a menina de Bernardim Ribeiro: “«Menina e moça me levaram de casa de meu pai» - é o princípio daquele livro tão bonito que minha mãe diz que não entende: entendo-o eu.” (II acto, cena I) É, por isso, tentador ler no anjo ameaçador com a sua espada (sem pretensões a análise freudiana de pacotilha...) a figuração desse medo de vir a ser o que o corpo nos quer fazer crer que somos.

A esta fuga ao real, temida por ser expressão de uma identidade indefinida quanto aos valores cristãos, se opõe Manuel de Sousa Coutinho ao invocar fé contra superstição, exaltando o uso da razão: “E Deus entregou tudo à nossa razão, menos os segredos da sua natureza inefável, os de seu amor; e de sua justiça e misericórdia para conosco. (...) Esses crêem-se; tudo o mais examina-se.” (II acto cena III)

A distinção entre género e sexo que assoma na configuração da personagem Maria só é possível porque ideologia e representação trabalham sobre os valores judaico-cristãos que assimilam inocência infantil, pureza e angelismo e os opõem à sexualidade feminina ameaçadora. Muito embora pertença ao género feminino – óbice ao

desempenho de um papel como o de guerrear no terço do pai – Maria não é ainda senhora o que deixa em suspenso a sua ligação ao sexo feminino e permite a “angelização” da personagem, correspondendo desta forma plenamente à visão masculina da mulher ideal, pura.

Não deixa, por isso, de ser significativo o facto de surgir no discurso de Manuel de Sousa Coutinho, a breves momentos de renunciar ao mundo e à sua identidade de esposo e pai, a assumpção de uma culpa que confirma o papel desviante do sexo masculino (“que arrastei na minha queda, que lancei nesse abismo de vergonha”), responsável (recordemo-nos a este respeito do poema de Garrett acima citado) pela desonra da mulher inocente e da filha angelical.

Escudeiro ou aia de criação?

Embora tenha já referido a importância da figura de Telmo na construção das modalidades de representação do feminino em *Frei Luís de Sousa*, não posso deixar de sublinhar um aspecto da sua caracterização que me parece corroborar a afirmação inicialmente expressa segundo a qual a ideia de feminino se encontra neste texto disseminada por diversos lugares e não confinada às suas figuras femininas.

Surpreende o leitor e talvez ainda mais o espectador - se tivermos em conta que a presença de um corpo masculino desempenhando o papel de Telmo corresponde às comuns expectativas¹⁸ perante qualquer encenação deste texto - que D. Madalena identifique o seu escudeiro na relação que mantém com Maria de Vilhena da seguinte forma:

“(...) Mas, meu amigo, tu tomaste – e com muito gosto meu e de seu pai – um ascendente no espírito de Maria ...tal que não ouve, não crê, não sabe senão o que lhe dizes. Quase que és tu a sua **dona**, a sua **aia de criação**.” (I acto, cena I)

Claro que é possível ler na frase citada um valor metafórico: Telmo seria para Maria como uma aia de criação. Ou ver nesse mesmo discurso a alusão ao gesto de tomar para si o desempenho, levemente ridicularizado, do papel de aia de criação.

A verdade é que o lugar já existe, porque Maria tem uma aia de criação que é Doroteia, essa outra personagem feminina, nomeada e presente na acção (II acto

¹⁸ O que não acontecia na já referida performance **Olhares femininos** em que o texto de Garrett era distribuído pelas sete intérpretes.

cena VII) e cuja identidade não oferece discussão, visto que é construída através de uma função inerente à sua “natural” condição da mulher serva: a de criar as filhas dos nobres.

Então como entender esta frase posta na boca de D. Madalena? Feminização do seu velho escudeiro? ou reconhecimento da possibilidade de adaptação de um indivíduo do sexo masculino a funções próprias do género feminino?

Se é à aia Doroteia que D. Madalena faz recomendações acerca da viagem de Maria com seu pai a Lisboa, na cena já referida, também é verdade que a Telmo compete avisar as aias de D. Madalena quanto aos preparativos para a mudança de casa, no final do I acto. A representação tão abrangente das funções de Telmo, que lhe permitem até incursões em território dito feminino, não explica que a educação de Maria – ler, escrever, aprender histórias, “trovas e solaus” - seguindo uma atribuição que, tudo indica, fora já a sua relativamente a D. João de Portugal (e de novo importa atentar neste paralelismo gerador de sentido), assimilada ao gesto de **criar**¹⁹, de acordo com o contexto histórico quinhentista do qual Garrett estava bem ciente, seja causa da estranheza sinalizada pelo discurso de D. Madalena. Aquilo que o texto sugere é o reconhecimento de um Habitus não masculino (segundo Bourdieu) na figuração de Telmo. Ora o que espera hoje o leitor comum é que a função de um escudeiro seja criar os filhos do sexo masculino de seu amo, logo, à informação histórica que se vai perdendo, sobrepe-se a visão separadora das atribuições de cada um dos sexos, construção moderna, para a qual, aliás, a dramaturgia romântica contribuiu.

Maria viajará com a sua aia Doroteia, e também com Telmo porque a cena de reconhecimento “necessita” da ausência deste, mas essa ausência é justificada pelas seguintes palavras de D. Madalena: “Maria não está bem sem ele – e ele também...em estando sem Maria – que é **a sua segunda vida**, diz o pobre do velho – sabes? Já treslê muito...já está muito...e entra-me com cismas que...” (II acto cena VI)

A esta alusão acerca da ligação vital entre Maria e Telmo responde (no genial modo garretiano de produzir correspondências internas, cuja análise é quase interminável) a auto-confissão de Telmo ao falar de D. João de Portugal e de Maria:

“Virou-se-me a alma toda com isto: **não sou já o mesmo homem**. Tinha um pressentimento do que havia de acontecer... (...) Veio, e fiquei mais aterrado, mais

19 A palavra possui uma história que importaria igualmente considerar no âmbito desta análise.

confuso que ninguém! (...) ...**o filho que eu criei nestes braços**...vou saber novas certas dele – (...) Eu agora tremo...É que o amor **desta outra filha**, desta última filha é maior, e venceu...venceu, apagou o outro. (...) Mas que pecado pode haver com **aquele anjo**? (...) Contentai-vos com este pobre sacrifício da minha vida, Senhor, e **não me tomeis dos braços o inocentinho que eu criei** para Vós, Senhor (...)”

Duas crianças **confundidas** no discurso de Telmo, dois tempos sobrepostos num só tempo – o da criação – e, no entanto, uma diferença sobressai. Regressar ao passado é impossível porque Telmo não é o mesmo homem. Como insinuava a frase de D. Madalena, algo de estranho aconteceu a Telmo ao ocupar-se da criação de Maria. Fora seduzido por aquele “anjo de formosura e bondade” e os efeitos dessa sedução tornaram-se visíveis desde logo para D. Madalena. Telmo é a única personagem masculina do texto na qual se manifesta a possibilidade de inscrição de um traço não masculino.

Mas, ao projectar essa possibilidade, desde as primeiras falas, e ao geri-la de forma a que ela se insinue ao longo da nossa leitura, Garrett consegue, por um lado confirmar a visão predominantemente masculina sobre o género feminino, concretizada, como vimos, na relação Telmo/Madalena, por outro provocar alguma surpresa pela evidência discursiva de uma dimensão funcional (de aia de criação) e afectiva (um amor maior) na relação Telmo/Maria através da qual a ideologia masculina dominante costuma representar, como essência, o género feminino. Recordamos, inevitavelmente, as palavras de Judith Butler acerca da construção do género e da ideia essencialista que dela decorre, através da acção do sujeito. Mostrar Telmo como desempenhando um “papel” que desafia as directivas sociais através das quais, no nosso momento de leitura, é regulada a construção do género, não é mais do que a confirmação de uma ficção de identidade genérica prévia ou essencial que serviria para apreciar, neste caso, o registo falso da acção de Telmo, dissonante relativamente à sua masculinidade estabelecida.

“That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex, a true or abiding masculinity or femininity, are also constituted as part of the strategy by which the performative aspect of gender is concealed.”²⁰

20 Judith Butler, *op. cit.* p. 162.

Ao longo destas páginas procurei apontar alguns dos modos de construção de lugares do feminino em *Frei Luís de Sousa*, sabendo à partida que eles inevitavelmente conjugariam várias modalidades da visão masculina e romântica do sexo e do género. Estou igualmente consciente do risco que corre uma análise situada no interior do discurso dominante e que valoriza o momento presente da leitura face ao momento histórico em que o texto foi produzido, muito embora incorpore os valores e os mitos que desse momento persistem na nossa vivência social e cultural dos géneros. Apesar disso, e como revisitar *Frei Luís de Sousa* é sempre desafiar as leituras estabelecidas e a nossa própria capacidade de mudança, aqui fica esta viagem pelos lugares femininos e pela inscrição romântica dos riscos de (um) ser diferente.