

Feminismo e aristocracia no projeto ilustrado de um teatro nacional – Teresa de Mello

Breyner ^{*} –

Raquel Bello Vázquez

Grupo de Investigación Galabra

Universidade de Santiago de Compostela

Na segunda metade do século XVIII, foi levado a cabo um intento de renovação da cena teatral portuguesa desde posicionamentos iluministas, que incluíam a incorporação das leituras dos franceses contemporâneos e do século anterior e, a partir deles, a recuperação do cânone dramático aristotélico. Nesta mesma linha, encontramos Teresa de Mello Breyner, mulher, nobre, ilustrada e dramaturga, ganhadora de um prêmio da Academia pela sua tragédia *Osmia*, hoje praticamente ignorada pelas histórias da literatura e do teatro, que recolhe as aspirações ilustradas a respeito da formação de um teatro nacional, mas que, para além disto, recolhe também as aspirações do feminismo ilustrado, numa peça teatral respeitosa da normativa clássica e estreitamente ligada ao teatro de Voltaire. O conhecimento da produção de Mello Breyner pode ajudar a compreender a recepção em Portugal das idéias iluministas sobre as mulheres e também a entrada no sistema literário das mulheres seculares e a definição do lugar que ocupam.

As informações sobre Teresa Josefa de Mello Breyner, Condessa do Vimieiro limitam-se freqüentemente a pequenas notas biográficas em obras de carácter geral ^[1] ou, na bibliografia relativa ao século XVIII português, a aparições em qualidade de amiga da Marquesa de Alorna ^[2], a quem a Condessa deve o seu nome arcádico de *Tirce*. Sabe-se desta autora que publicou uma peça teatral de relativo sucesso em 1788, *Osmia* –premiada pela Academia das Ciências de Lisboa e que conheceu mais três edições até 1835 e uma tradução para o espanhol em 1798-, que, para além da Marquesa de Alorna, teve relação com alguns dos principais intelectuais iluministas do seu tempo ^[3], que foi nobre tanto pelo seu nascimento como pelo seu casamento ^[4] e pouco mais. Mas na figura da Condessa unem-se dois fatores que fazem interessante o seu estudo e ajudam a compreender o papel do Iluminismo, as suas instituições e os seus cultores em Portugal:

por um lado a reivindicação de um papel mais ativo das mulheres na cultura e a mudança de perfil das escritoras que esta conleva, e, por outro, a função atribuída ao teatro pelos próprios iluministas.

A intervenção de Teresa de Mello Breyner no campo literário português no final do século está condicionada por polémicas de grande importância (a diferentes níveis) na intelectualidade portuguesa do momento: o debate relativo às novas correntes pedagógicas, a questão da igualdade das mulheres, a concepção do teatro, o posicionamento ideológico em relação com o Iluminismo, com a identidade nacional e com a língua portuguesa, etc., e ela toma claramente partido em todas elas com a apresentação da obra *Osmia* ao prêmio concedido pela Academia de Ciências de Lisboa a “uma tragédia portuguesa”.

Estas tomadas de posição em relação com uns determinados repertórios estéticos, incluída a escolha do gênero dramático para a sua única obra publicada, estão condicionadas pelo seu *habitus* ^[5]. No campo literário português do último quartel do século XVIII produz-se uma identificação entre repertórios herdados do século anterior e um público popular, e entre a ópera e os interesses das classes médias, enquanto os “membros tipo” de uma instituição como a Academia de Ciências provinham, embora não por imposição estatutária, da elite, e deve lembrar-se que desde Aristóteles a tragédia é considerada como meio de expressão da aristocracia. Portanto, a vinculação da classe social da autora às instituições que mais se comprometeram na divulgação do Iluminismo em Portugal é decisiva à hora de apresentar uma obra como *Osmia*, que se posiciona muito claramente no que diz respeito ao projeto de teatro nacional, de modelo de língua e de concepção da sociedade que se persegue.

Apesar desta clareza ideológica e literária, convém salientar que Teresa de Mello Breyner não foi uma dramaturga profissional, em perfeita consonância com o papel assinado às mulheres na literatura – e que com poucas exceções se manteve até o século XX – e que a sua concorrência ao prêmio da Academia produz-se depois de enviuar, tal e como recomendavam os tratados pedagógicos (ilustrados) da época, que, se bem reconheciam a necessidade de as mulheres receberem uma educação correta, não viam com bons olhos que as ocupações intelectuais interferissem no seu labor de esposas e mães, o único considerado socialmente adequado à condição feminina ^[6].

Neste sentido cabe lembrar que a obra só pode ser atribuída depois da morte da autora, porque no envelope que acompanhava o original apresentado ao concurso não aparecia o seu nome. Sem querer entrar agora na questão do anonimato ou dos pseudônimos na literatura – excessivamente complexa para ser tratada de passagem –, parece que este fato é coerente com o ainda incipiente e escasso papel desenvolvido pelas mulheres na literatura iluminista, pois os teóricos deste movimento – ou desta soma de movimentos – ainda se debatiam entre os começos do feminismo, e o conservadorismo em todo o que tinha a ver com a família e o lugar que as mulheres deviam ocupar nesta e na sociedade. E isto é assim mesmo em autoras contemporâneas de Mello Breyner fortemente reivindicativas e radicais nos seus posicionamentos sobre a igualdade dos sexos, como é o caso, por exemplo, de Mary Wollstonecraft, que depois de atacar e rebater todos os tópicos sobre a inferioridade das mulheres a respeito dos homens ou sobre a incapacidade das mulheres para determinados empregos, acaba por fazer um canto à maternidade, ao matrimônio e ao cuidado da casa como estado ideal do gênero feminino, definindo o modelo de mulher burguesa que se imporá no século XIX:

I have then viewed with pleasure a woman nursing her children, and discharging the *duties of her station* with, perhaps, merely a servant maid to take off her hands the servile part of the household business. I have seen her prepare herself and children, with only the luxury of cleanliness, to receive her husband, who returning weary home in the evening found smiling babes and a clean hearth ^[7].

O recurso de Mello Breyner ao anonimato parece indicar que, se bem é reconhecida pelos seus pares a capacidade das mulheres para o desenvolvimento de labores intelectuais, o seu espaço continua a ser o interior, e não está bem vista a pretensão de ocupar lugares de destaque no espaço público – de fato, a Condessa, que participou ativamente nos projetos da Academia das Ciências de Lisboa, não era sócia desta, enquanto o seu marido, Sancho de Faro, de que não temos constância de nenhuma intervenção no campo literário, era sócio numerário desta instituição. Não parece tampouco fora de lugar lembrar que Teresa de Mello Breyner acabou os seus dias como abadessa de um convento, o que traz à memória a tradição de freiras literatas que perviveu, quase como único modo de intervenção literária das mulheres, desde os fins do Renascimento até a primeira metade do século XVIII.

Isto não deve entender-se, em troca, como uma contribuição para a literatura feita por uma pessoa alheia ou ignorante das forças atuantes no sistema, porque as suas tomadas de posição indicam o conhecimento do campo e a opção por um gênero relativamente minoritário da literatura portuguesa, e, pelos dados que se conhecem da vida da Condessa do Vimieiro, sabe-se que manteve relações com outros escritores e escritoras do momento como Leonor de Almeida ou Manuel do Cenáculo, Bocage, Nicolau Tolentino, Filinto Elísio, que lhe dedicaram composições poéticas, e, junto com o seu marido Sancho de Faro juntou uma importante biblioteca.

A importância de *Osmia* no campo vem dada por somar-se a uma proposta claramente vinculada com o Iluminismo, que estava marcada ideologicamente pelo nacionalismo e o elitismo das camadas altas da sociedade, que procuravam um repertório teatral próprio e diferenciado. O teatro tinha neste momento um grande poder comunicativo (era o meio de comunicação de mais largo alcance), que servia perfeitamente à intenção didática e / ou publicitária que os iluministas pretendiam dar aos seus escritos tanto literários como teóricos, para além disto, pode ser escrito em prosa, ou quando menos em verso branco, o que condiz perfeitamente com o pensamento de iluministas como Verney ^[8]. Dentro do teatro opta-se pelo gênero mais prestigiado e, por isso, aristocratizante para que se converta no estandarte não só de uma nova poética, mas também de uma nova sociedade, e dentro desta, das suas camadas superiores.

Assim aparece o interesse por recuperar a tragédia, que tinha vários componentes que a faziam perfeita para os interesses da nobreza ilustrada: a vinculação com a antiguidade e com o quinhentismo, o protagonismo dos seus pares, a lição moral que devia encerrar, e um certo elitismo na seleção do público, pois os seguidores do teatro espanhol nunca aderiram aos novos posicionamentos iluministas, e o teatro italiano em Portugal estava estreitamente ligado ao passado governo de Pombal, inimigo declarado dos privilégios da alta nobreza.

Há várias características de *Osmia* que a fazem relevante para compreender o campo literário português de finais do século XVIII, pois deve entender-se que o seu estudo não nasce de um afã completista em relação à escrita das mulheres, mas da sua importância para conhecer como se constrói a figura da escritora que aparece ao abrigo das idéias iluministas para além da consideração do teatro entre os racionalistas, a função que assinam a este gênero, e como tentaram aplicar as suas formulações teóricas as diferentes instituições que se empenharam com

esta nova filosofia. Tanto as instituições – Academia das Ciências, Arcádia Lusitana – como os diversos autores que centraram a sua atenção no teatro nesta época fizeram esforços para que esta classe de espetáculo ocupasse o centro do sistema.

A escolha genérica, as influências mais ou menos evidentes, alguns dos temas que aborda a autora nas páginas de *Osmia*, fazem da obra uma perfeita mostra do novo teatro que defendiam teóricos como Correia Garção e Manuel de Figueiredo, porque incluía a releitura dos clássicos gregos, a influência da tragédia escrita em França pelos autores ilustrados, a presença de certos assuntos debatidos intensamente pela elite social do momento, o intento de dignificação da cena portuguesa mediante a utilização do gênero mais importante segundo o cânone aristotélico, os protagonistas nobres, etc.

A tragédia da Condessa do Vimieiro, como é sobejamente conhecida, foi publicada pela Academia das Ciências de Lisboa, e prologada por José Corrêa da Serra. A obra está estruturada em cinco atos, foi escrita em versos decassílabos brancos e desenvolve, como fio condutor da trama, o amor impossível de Osmia “descendente dos antigos Capitães da Lusitana, Princeza dos Turdetanos”, casada, por razões de estado com Rindaco “Capitão dos Vetoens”, e Lélío, o “Pretor dos Romanos”. Durante uma batalha entre os lusitanos e os Romanos, a princesa, juntamente com muitos outros lusitanos – entre eles a sua preceptora Elédia descrita como uma “mulher fatídica, confidente d’OSMIA” – é capturada. Ali conhece Lélío, que se apaixona por ela; o romano jura amor eterno e promete convertê-la na sua esposa (romana), mas ela sente-se dividida entre os sentimentos pelo pretor e a fidelidade ao seu povo – não ao seu homem, a quem crê morto durante a batalha.

O texto deve ter tido um relativo êxito, se não entre os espectadores, pelo menos entre os leitores de teatro, já que conheceu duas edições em vida da autora (1788 e 1795) e mais outra em 1835 – publicadas as três pela Academia das Ciências –, uma outra edição em manuscrito, e ainda uma tradução ao espanhol em 1798. No prólogo de José Corrêa da Serra – secretário da Academia – indica que a Academia tinha convocado um concurso a 10 de maio de 1875 para premiar uma “Tragedia Portuguesa”, e das três apresentadas o prêmio recaiu em *Osmia* por ter uma “versificação mais igual, pela unidade de acção, e pelos caractères das pessoas se conservarem até ao fim da catastrophe”.

Os critérios expressos que levaram os acadêmicos a premiar *Osmia* são, como se pode apreciar, muito similares aos que definiam uma boa tragédia no cânone aristotélico e neoclássico: a expressão é harmoniosa – “a sua versificação mais igual” –, mantém a unidade de ação – e não só, pois respeita também as de lugar e tempo –, e as personagens são verossímeis, já que mantêm os seus caracteres “até ao fim da catástrofe”.

Também neste prólogo se faz menção da famosa nota que acompanhava o manuscrito onde se indicava, em lugar do nome da autora, uma petição para convocar um novo concurso para achar uma solução em harmonia com os métodos científico e experimental, e que tivesse, sobretudo, uma utilidade prática real e aplicável sem demasiado esforço económico, para curar a ferrugem das oliveiras.

O tema de *Osmia* teve quatro versões que conhecemos escritas entre 1773 e 1845: A primeira destas versões foi a de Manuel de Figueiredo, *Osmia*, escrita em 1773 e recolhida em 1804 nas *Obras completas* do autor; em 1818 uma nova versão, esta vez a *Nova Osmia* de Manuel Joaquim Borges de Paiva, e, finalmente, em 1845, *Osmia – Conto-histórico-luzitano em quatro quadros seguido de outras poesias* de José Osório de Castro Cabral de Albuquerque. Segundo os diferentes versionadores que teve esta história, *Osmia* foi umha personagem real, e portanto o argumento foi tirado da história portuguesa seguindo as recomendações tanto de Aristóteles ^[9] como do português Francisco José Freire ^[10]. As desventuras da protagonista, pelo menos até o século XIX devem ter sido tão populares como as de Inês de Castro, e como esta figura, a de *Osmia* também se tomou como um símbolo nacional num período em que Portugal, por diversos motivos (proximidade da independência, excessiva influência da coroa espanhola, gaulismo de muitos elementos da elite) precisava desta classe de elementos para reafirmar a sua identidade coletiva.

São muitas as escolhas que fez a Condessa com esta obra e que podem ser interpretadas à luz das principais linhas de força que dominavam o campo literário português de finais de século. Em primeiro lugar deve-se reparar no fato de Teresa de Mello Breyner participar num prêmio convocado pela Academia das Ciências de Lisboa, instituição vinculada à difusão das idéias iluministas em Portugal. A Academia convocou o prêmio, expressamente para uma “Tragedia Portuguesa” pelo que, nas próprias bases da convocatória estava a fazer uma

declaração ideológica evidente, que se relaciona com a sua vontade de regenerar o campo científico e cultural português, introduzindo nele as inovações de todo o tipo que achegavam as Luzes, mas também o campo literário, e, em concreto, uns repertórios teatrais, que desde o começo do século praticamente não mudaram, e não satisfaziam as demandas de alguns críticos que liam Voltaire e as recriações francesas dos clássicos gregos.

Sabemos já *a priori*, pelo fato de se tratar de uma tragédia, que lugar está a ocupar a obra na polêmica repertorial: opõe-se às misturas genéricas dos seguidores de autores como *O Judeu* com as suas “óperas joco-sérias”, às características obras híbridas importadas de Itália – que, do ponto de vista espetacular misturavam texto, música e aparato cênico, e do ponto de vista argumental introduzem personagens nobres ao lado de burgueses e criados e tramas trágicas com desfechos felizes – ou às espanholas de capa e espada.

A proposta da Academia é a única possível para uma instituição que tem como objetivo a difusão dos princípios racionalistas na ciência e a renovação dos repertórios literários à luz da Razão e para uma autora como a Condessa do Vimieiro que aderiu às propostas formais e ideológicas racionalistas.

Falou-se já da importância que tinha a tragédia como gênero aristotélico – portanto, como gênero tomado da antiguidade clássica – e como representação do contrário da estética teatral barroca, marcada pelo desrespeito – não na teoria, mas sim na prática – à poética aristotélica. Os críticos racionalistas definem um gênero que se põe ao serviço da Razão e da pedagogia: lembramos Correia Garção e Manuel de Figueiredo exaltando as virtudes pedagógicas do teatro, e, sobretudo, da tragédia; denunciando as faltas de verossimilhança, que atraíam o conteúdo em favor da espetacularidade ou do divertimento; explicando a possível utilidade à República de um teatro nacional, que recolhesse os valores intrinsecamente portugueses através das suas figuras históricas e dotasse as classes altas do seu próprio espectáculo e meio de comunicação.

Precisamente a Condessa, pela sua posição social, formava parte deste público aristocrático que demandava um teatro feito à sua medida, afastado tanto formal como ideologicamente dos espetáculos preferidos das classes médias. Este empenhamento da nobreza iluminista portuguesa por construir um gênero próprio e bem diferenciado pode-se compreender à luz do conceito de *distinção* proposto e definido por Pierre Bourdieu ^[11]: com a defesa de um

repertório elitista, exaustivamente definido e que ataca diretamente o teatro burguês – paradoxalmente, os aristocratas ilustrados importam um repertório que em França era próprio da burguesia revolucionária para defender em Portugal as idéias iluministas, mas também os seus privilégios de classe, como faz Mello Breyner ao tomar como modelo Voltaire- os aristocratas defendem estes privilégios mantendo a sua exclusividade no acesso a um espetáculo produzido por eles e pensado para eles e isto reflete-se no tipo de personagens, no registro lingüístico, nas lições morais que se pretendiam ensinar, etc. O Iluminismo, na sua própria essência antidogmática acarretava o desaparecimento destes privilégios, por isso os nobres ilustrados necessitam reelaborar os princípios teóricos e estéticos. Se a Razão dizia que todas as pessoas nasciam iguais, e, portanto, os privilégios da nobreza não eram sustentáveis por mais tempo, vozes aristocráticas invocavam essa mesma Razão para advertir do caos em que se converteria uma sociedade sem camadas trabalhadoras¹². Da mesma forma, no campo cultural a Razão abolia a aceitação cega do cânone aristotélico, mas os críticos ilustrados aristocratizantes reivindicaram com aquela como bandeira o respeito das normas clássicas, que em sua opinião garantiam a função intelectual e moral do teatro.

A tragédia de Tirce está inspirada na tragédia grega, no preceito aristotélico, e na reinterpretação que a teoria literária racionalista e neo-clássica fez de ambos. De fato, já os primeiros comentaristas de *Osmia* (como Bouterweck), destacaram como fonte fundamental da obra as adaptações que os autores franceses, concretamente Voltaire, faziam das tragédias gregas. Isto é lógico não só porque as correntes racionalistas chegaram a Portugal, em boa medida, ainda que não exclusivamente¹³, desde a França – que nesse momento gozava de um enorme poder político e social¹⁴ que justificava a influência que os autores e pensadores franceses exerciam sobre todas as demais culturas européias –, mas também porque era da França de onde chegavam as traduções dos próprios clássicos, pois em Portugal o grego era uma língua praticamente desconhecida que não entrou a formar parte dos planos de estudo¹⁵ até a segunda metade do século. Por outra parte, há que assinalar a grande quantidade de obras e autores franceses (tanto do século XVII como do XVIII) traduzidos ao português no último quartel do século XVIII¹⁶.

Mas Teresa de Mello Breyner não se limita a esta escolha genérica, porque no quadro da própria tragédia existiam diversas polémicas sobre o que era ou não era lícito ou preferível, e de

novo aqui a autora segue fielmente os mandados da *Poética* aristotélica e dos críticos neoclássicos mais radicais na sua defesa da “pureza” – isto é, da sua não hibridação e do escrupuloso respeito à razão – da tragédia.

Quanto aos traços fundamentais da tragédia iluminista (tipo de personagens, respeito das três unidades, desfecho desgraçado, presença de elementos característicos como a anagnórise ou a híbris, violência no palco ou fora dele), a Condessa do Vimieiro começa por respeitar a escolha de personagens de condição social elevada, e coloca como protagonistas uma princesa, o comandante do exército vetam e a máxima autoridade romana em terras lusitanas.

As unidades de tempo, espaço e ação, mantêm-se estritamente: o *tempo* é uma única jornada em que se situa a *ação* que leva ao suicídio da princesa turdetana pela trágica sucessão da notícia da morte do seu marido Rindaco, a cessão ante a insistência amorosa do pretor romano Lélio, o reaparecimento de Rindaco, as pressões de Elédia e os seus próprios remorsos. O *lugar* é o quartel geral dos romanos, um “Atrio com columnas” situado entre o acampamento romano e o campo dos prisioneiros turdetanos e diante do “bosque consagrado ao Deos Endovelico”. As unidades de tempo e espaço têm uma função sobretudo prática, porque evitam os cuidados excessivos nas mudanças de cenário e de vestuário, ou os problemas de verossimilhança que pode causar a passagem de vários anos, mas parece-nos especialmente importante a unidade de ação, que reduz o argumento da obra aos acontecimentos sofridos por uma só personagem. Isto, sem dúvida, contradiz as exitosas comédias italianas traduzidas para português, que costumavam imbricar as histórias de vários pares de personagens. Mello Breyner centra o peso dramático da obra numa única personagem, tentando garantir a efetividade ideológica da obra, porque o público, que não se vê na necessidade de atender a uma história complicada, pode concentrar-se na mensagem com que o autor ou a autora o quer ilustrar.

Na mesma linha de respeito ao cânone dramático tipicamente iluminista, a morte de Osmia não se produz no palco, mas oculta aos olhos do espectador, para evitar deste jeito mostrar uma violência excessiva.

Uma das prioridades dos iluministas portugueses era a elaboração de um modelo lingüístico coerentemente com a sua ideologia racionalista e com a busca de uma identidade nacional portuguesa claramente definida. O registro lingüístico empregado pela Condessa em *Osmia* destaca pelo tom solene e elevado – imprescindível para manter a verossimilhança, pois

trata-se de personagens de condição muito elevada, e a simplicidade na construção sintática, sobretudo se a compararmos com peças contemporâneas como algumas traduções de Metastasio ou Goldoni, que contrastam fortemente com o tipo de língua que vemos em *Osmia*, livre das metáforas rebuscadas e obscuras, ou de hipérbatos que tanto desagradavam Verney.

Das muitas outras implicações ideológicas visíveis na peça de Mello Breyner destacamos aquelas relacionadas com a reivindicação das mulheres. Desenha-se em *Osmia* uma sociedade onde as mulheres têm um destaque especial, tanto por representarem a essência dos valores dos primitivos lusitanos, como pela enorme diferença entre a sua educação e forma de vida e as da generalidade das mulheres das elites sociais portuguesas e europeias do último quartel do século XVIII (equiparáveis às romanas na obra). Esta distância serve a Teresa de Mello Breyner para pôr de relevo e denunciar uma situação que considera injusta, e para subscrever umas idéias muito próximas dos postulados dos autores e, especialmente, das autoras¹⁷ mais radicais nos seus posicionamentos feministas que defendiam a igualdade dos sexos não só no momento do nascimento, mas também nos usos sociais e em todos os ofícios. As lusitanas demonstram pelos seus atos, tal como os tratados pedagógicos setecentistas, não só a sua igualdade intelectual com os homens, mas também a igualdade de capacidade. Como se isto fosse pouco, ainda desempenham o ofício tradicionalmente considerado exclusivo e mesmo definidor do gênero masculino: a guerra. *Osmia* é uma guerreira implacável no combate, a autêntica líder dos turdetanos, e o mesmo acontece com Elédia.

O papel das mulheres, encabeçadas pela sua princesa *Osmia*, é posto continuamente em destaque como uma das essências do povo turdetano em contraposição com as romanas, que Lélío reconhece não terem comparação possível com as primeiras, já que são uns seres abrandados e degenerados pelos costumes suntuosos do império, enquanto as turdetanas cifram a sua superioridade sobre as romanas, sobretudo, naquelas que não têm a educação espartana destas. Nesse sentido, *Osmia* e Elédia respondem a um tipo de educação que se reclamava ainda de forma marginal para as mulheres, mas de que já encontramos mostras na França seiscentista num autor como François Poullain de la Barre, autor como é sabido, de *De l'Égalité des sexes. Discours physique et moral ou l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* (1673), obra em que propunha, de uma perspectiva cartesiana, a abolição dos preconceitos sociais que diziam respeito às diferenças entre os sexos. No século XVIII esta mesma linha ideológica terá uma das

suas continuadoras em Olympe de Gouges, dramaturga igual a Mello Breyner, autora da *Declaration de droits de la femme e la citoyen* (1791), resposta ao esquecimento na declaração dos *Direitos do home e do cidadao* e a negação da cidadania para as mulheres. Entre as suas reivindicações estavam algumas das mais habituais: igualdade intelectual, igualdade de nascimento, maior liberdade para as mulheres, mas levava esta igualdade até os extremos últimos e reclamava não o reconhecimento de uma igualdade teórica, mas a igualdade de fato, também no que dizia respeito à ocupação de empregos públicos.

Além disto, não seria absurdo relacionar a personagem de Osmia com uma outra mulher contemporânea, Theroigne de Méricourt, destacada ativista na revolução francesa que instruiu militarmente grupos de mulheres que acompanharam o exército regular até a proibição das suas atividades.

Mello Breyner criou uma personagem mítica coerente com novas correntes de pensamento radicais na defesa das mulheres, e oferece-as como modelos de comportamento¹⁸ – não esqueçamos a intenção pedagógica do teatro iluminista – mas também de referentes de um passado glorioso, que no caso das mulheres, serve como prova de que a sujeição legal e social que suportam no século XVIII não é derivada da lei natural, mas de usos e costumes contrários a ela e que nem sempre foram idênticos – não se pode falar de lei natural quando não estamos ante usos comuns a todos os tempos e todos os espaços. Esta situação ideal das lusitanas no passado remete-nos para uma forma literária freqüente no Iluminismo europeu: a utopia ou ucronia localizada respectivamente num lugar ou num tempo não determinado ou na infância da humanidade – neste caso na infância de Portugal.

De todas as formas, o passado lusitano não pode ser considerado plenamente utópico, pelo comportamento de Rindaco no momento da sua reaparição, que revela uma situação bastante próxima à da contemporaneidade da autora, com um marido que tem poder absoluto sobre a sua esposa, que ainda sendo a princesa tem que obedecer à ordem do marido, mesmo contradizendo alguns dos seus valores essenciais.

Em nossa opinião, pois, o estudo da Condessa do Vimieiro bota luz sobre vários aspectos relevantes do campo literário português do último quartel de Setecentos. Em primeiro lugar, deve ser posta em destaque a adesão da autora, tanto no plano formal como no argumental, ao cânone da tragédia clássica e neoclássica, recuperando, ao lado de outros autores setecentistas ilustrados,

um gênero que era essencialmente elitista pela sua própria definição – a tragédia, que é recuperada desta forma para os palcos portugueses depois de dois séculos de ausência, com as implicações ideológicas que foram assinaladas.

Em segundo lugar, convém lembrar a adscrição da peça a um tipo de Ilustração que comunga com os princípios do racionalismo, mas que se mostra elitista e conservadora quanto ao conceito de igualdade, e reduz a capacidade de governo às personagens aristocráticas, longe de formulações provenientes de âmbitos burgueses partidários de um alargamento dos direitos políticos em direção descendente na pirâmide social. Essas questões ideológicas abordam-se através de personagens da antiguidade portuguesa, de que se serve a Condessa do Vimieiro para colocar as preocupações características do final do século XVIII, sempre do ponto de vista da nobreza ilustrada.

E, finalmente, talvez o aspecto mais relevante de *Osmia* é a sua intervenção no debate em relação à igualdade entre os gêneros, e, ligado a isto, do modelo de educação das mulheres. Teresa de Mello Breyner apresenta uma tragédia protagonizada por uma mulher muito afastada das mulheres setecentistas, mas muito próxima do ideal feminista desenhado por Poullain de la Barre (no século XVII), Théroigne de Méricourt, ou Olympe de Gouges: Osmia é uma mulher que não só ocupa o cargo de princesa – algo relativamente habitual na Europa ilustrada e não só, pois princesas, rainhas e imperatrizes havia-as desde séculos atrás –, mas também o de militar, porque ela mesma conduz o seu exército ao lado do capitão Rindaco. Em Osmia estão representados os valores de um novo arquétipo de mulher liberada do tradicional ostracismo feminino – ainda que não completamente, e aí está a causa da sua destruição – pelas luzes da razão e por uma educação igualitária e em certa medida espartana, afastada da educação superprotetora de nobres e burgueses que denunciavam os tratadistas e pedagogos ilustrados.

Em *Osmia* dá-se a conhecer as idéias de um grupo social em ascensão no final do século, o das mulheres aristocratas e intelectuais, desvendando algumas reivindicações radicais naquilo que tem a ver com as suas pares, mas conservadoras quanto à extensão do conceito de igualdade às demais camadas sociais.

* – Este trabalho faz parte do Projeto “Ilustração e escritoras portuguesas da segunda metade do Século XVIII” do Grupo GALABRA – USC. Para a elaboração desta comunicação contou com uma bolsa de investigação do Instituto Camões.

[1]

BOUTERWECK, Frederik. *History of spanish and portuguese literature*. London: Boosey & Sons, 1823. SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliografico portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1859.

COSTA, António da. *A mulher em Portugal*. Lisboa: Typografia da Companhia Nacional, 1892.

BELL, F. G. Aubrey. *Portuguese literature*. Oxford: Oxford University Press, 1922.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1978.

LISBOA, Eugénio. *Dicionário cronológico de autores portugueses*. 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990.

[2]

BARROS, Teresa Leitão de. *Escritoras de Portugal – génio feminino revelado na literatura portuguesa*. Lisboa: [s.e.], 1924.

CIDADE, Hernâni. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1929.

[3]

Entre outros produtores contemporâneos com os que Mello Breyner intercambiou correspondência ou dedicatórias poéticas podemos citar Manuel do Cenáculo, Manuel Maria Barbosa du Bocage, Leonor de Almeida, António Diniz da Cruz, Domingos Maximiano Castro, Nicolau Tolentino, Filinto Elisio ou Domingos Torres.

[4]

Teresa de Mello Breyner era filha de Francisco de Mello, senhor de Ficalho, e de Teresa Josefa Breyner de Menezes “dama de honor e camareira-mór da rainha de Portugal D.Mariana Vitória de Bourbon.” (Barros, 1924: 122), sendo ela mesma dama da rainha a data do seu casamento em 1766 com Sancho de Faro e Sousa, conde do Vimieiro.

[5]

Tomamos este termo de BORDIEU, Pierre. *Les règles de l’art – genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. p. 252: “l’habitus, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital”.

[6]

Cf., por exemplo, HUM AMIGO DA RAZÃO. *Tratado sobre a igualdade dos sexos*. Lisboa: Off. De Francisco Luiz Ameno, 1790. p. 4-5.

VERNEY, Luís António de. *Verdadeiro método de estudar, para ser útil à República, e à Igreja*. Valença: Off. De Antonio Balle, 1747. p. 239-40. v. 2.

[7]

WOLLSTONECRAFT, Mery. *A vindication of the rights of woman: with stictures on political and moral subjects*. London: J. Johnson, 1792. p. 325. Grifo meu.

[8]

VERNEY, Op. cit., p. 196: “é bem claro, que o que nada significa em proza, muito menos significa no-verso”, ou Idem, p.225: “a Poezia nam é coiza necesaria, na República: é faculdade arbitraria, e de divertimento”.

[9]

“Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes. A razão é a seguinte: o possível é algo em que se crê. Ora enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a acreditar que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis” SOUZA, Eudoro de. *Poética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. p. 117.

[10]

FREIRE, Francisco José. *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*. Lisboa: Off. de Francisco Luiz Ameno, 1748. p. 187.

[11]

Para o sociólogo francês BOURDIEU, op. cit., p. 279: “La dynamique du champ dans lequel les biens culturels se produisent, se reproduisent et circulent en procurant des profits de distinction trouve son principe dans les stratégies où s’engendrent leur rareté et la croyance dans leur valeur et qui concourent à la réalisation de ces effets objectifs par la concurrence même qui les oppose: la “distinction” ou, mieux, la “classe”, manifestation legítima, c’est-à-dire trasfigurée et méconnaissable, de la classe sociale, n’existe que par les luttes pour l’appropriation exclusive des signes distinctifs qui font la ‘distinction naturelle’.”

¹² Ribeiro Sanches (1760:111) por exemplo.

¹³ Neste sentido podemos assinalar a influência do pensamento de John Locke no *Verdadeiro método de estudar*.

¹⁴ França exerceu, como vimos, um enorme ascendente sobre a intelectualidade portuguesa e sobre boa parte da Europa, pois foi o país do continente onde mais longe chegaram os ideais iluministas (tirando, claro, o caso americano da independência em 1776 e a instituição de uma república nos E.U.A.).

¹⁵ Propõe a sua incorporação ao ensino Luís António de Verney, que denunciava precisamente a excessiva influência das línguas estrangeiras no português.

¹⁶ Nesses vinte e cinco anos publicam-se traduções portuguesas de Boileau, Condilac, La Fontaine, Rousseau, Fénelon, Marmontel, Bruté, Molière, Fleury, Rozier, Baculard d’Arnaud, Pascal, Lambert, Mme. de Montolieu, Montesquieu,

Voltaire, a Condessa de Genlis, Racine, Prevost, Gessner, Mme. le Prince de Beaumont, Chompré, Corneille, Joly de Saint-Valiere, Diderot, entre muitos outros. Cf. RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal – tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1992.

¹⁷ Olympe de Gouges, por exemplo.

¹⁸ Cf. EVEN-ZOHAR, Itamar. The making of repertoire, survival and success under heterogeneity. In: ZURSTIEGE, Guido (Ed.) *Festschrift für die Wirklichkeit*. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 2000. p. 43: "this engagement with the making of repertoire was launched in the context of an attempt made by the makers of these repertoires to break off from some contemporary circumstances and create new living conditions for the group of people they considered to be a legitimate target for these repertoires, thereby in fact either aspiring at, or in reality creating a new group for that repertoire".