



**Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais**

**Mestrado em Literatura**

Área de especialização | Estudos de Literatura Comparada

Dissertação

**Non humilis mulier triumpho: as influências clássicas na  
figuração do feminino em Osmia de Teresa de Mello Breyner**

Maria Catarina Canha Vieira Vidigal

Orientador(es) | Cláudia Teixeira

Nuno Simões Rodrigues

Évora 2023





**Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais**

**Mestrado em Literatura**

Área de especialização | Estudos de Literatura Comparada

Dissertação

**Non humilis mulier triumpho: as influências clássicas na  
figuração do feminino em Osmia de Teresa de Mello Breyner**

Maria Catarina Canha Vieira Vidigal

Orientador(es) | Cláudia Teixeira

Nuno Simões Rodrigues

Évora 2023

---

---

---

---

---



A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Ciências Sociais:

Presidente | Cristina Firmino Santos (Universidade de Évora)

Vogais | Armando Martins (Universidade de Évora) (Arguente)  
Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras)  
(Orientador)

## **Dedicatória**

*Aos meus filhos, que nunca me deixaram vacilar nas etapas desta viagem!*

## Agradecimentos

À minha orientadora, a Prof.<sup>a</sup> Doutora Cláudia Teixeira pelo rigor científico e documental, pelo entusiasmo, muita paciência, compreensão, disponibilidade e apoio manifestados, estando sempre vigilante e cooperante;

Ao meu coorientador, O prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues pelo rigor científico e documental.

À minha família em especial:

Aos meus filhos, João Miguel e Luís Pedro e ao João Maria, meu marido e companheiro de uma vida, por toda a compreensão prestada tendo acreditado sempre nesta aventura;

Aos meus pais, lutadores perseverantes.

A todos aqueles que, de uma forma ou de outra contribuíram para este trabalho, nomeadamente:

Aos docentes do Curso de Mestrado em Literatura Comparada;

Às minhas colegas de caminhada: Cristiana, Susana, Marta, Anabela, Mariana e Conceição;

À Cristiana Oliveira pela amizade que construímos;

À D. Teresa de Mello Breyner por ter despertado em mim o interesse pela sua Tragédia *Osmia* e consequente estudo;

À Junta de Freguesia de Canaviais pela disponibilidade prestada incondicionalmente nas pessoas da D. Susana e do Sr. António;

À Luísa Pedras e à Jani Dune pela ajuda na tradução/ retroversão em língua inglesa;

À D. Sónia pela sua pequeníssima, mas elementar ajuda.

*Dou a Portugal uma coiza, q ainda não tem e q nem o feliz seculo de quinhentos produziu sem deffeitos: serei eu capaz de tanto! P.<sup>a</sup> um omem não fora m.<sup>to</sup>, porq trabalharia sobre os vestígios d´antiguid.<sup>e</sup>, com as luzes do seculo prez.<sup>te</sup>, não he coiza que mereça hir ao Indez das coizas notáveis; mas p.<sup>a</sup> uma m.<sup>er</sup> no Payz em que eu nasci ,e onde talvez se armaõ contra mim porque leio e porq vou à Academia sim he Eroismo; com tudo não terei valor p.<sup>a</sup> que se imprima em m<sup>a</sup> vida, e como esta será/ ao q promete/ de pouca duração vossês choraraõ dobradam.<sup>te</sup> quando lerem o que lhe deixo escrito.*

T. M. Breyner, *Cartas de Lília e Tirse*, 2007, in Anastácio, LIV-LV

## **Resumo**

O objeto de investigação desta dissertação é a tragédia *Osmia* de Teresa de Mello Breyner, premiada pela Academia de Ciências de Lisboa em 1788, data da sua primeira edição. A análise visa, em particular, fazer um exercício comparativo entre a figuração do feminino na personagem Osmia e em três figuras da literatura clássica, a saber, Cleópatra, Dido e Lucrecia. Para tal, no primeiro capítulo, de teor introdutório, analisa-se brevemente o contexto epocal e cultural da produção de *Osmia*, faz-se um resumo do estado da arte, mencionando os estudos recentes sobre a autora e a peça e o contributo conferido ao seu conhecimento, bem como o levantamento de peças homónimas de modo a averiguar, de um ponto de vista global, as diferenças temáticas e estruturais de *Osmia* de Mello Breyner em relação a essas produções. No segundo capítulo faz-se um breve resumo da estrutura da peça, analisa-se a caracterização de Osmia e a sua relação com os valores e as sensibilidades neoclássicos, bem como a importância da sua identidade lusitana e o papel simbólico do uso dos trajes nacional e romano como motivo que corporiza as várias divisões expressas pela peça. No terceiro capítulo, analisam-se os elementos de composição que autorizam a comparação com as três figuras da literatura clássica, nomeadamente com os retratos e descrições elaborados por Plutarco, Virgílio e Tito Lívio. Na conclusão retomam-se estes aspetos para concluir sobre os elementos que atestam quer proximidade quer afastamento na figuração do feminino em *Osmia* em relação às suas congéneres clássicas, nomeadamente no que respeita aos topoi da liderança, sensibilidades e suicídio.

**Palavras-Chave:** Recepção, literatura portuguesa, feminino, neoclassicismo

## **Abstract**

### **Non humilis mulier triumpho: the classical influences on the figuration of the feminine in *Ósmia* by Teresa de Mello Breyner**

The subject of this dissertation is Teresa de Mello Breyner's tragedy *Osmia*, which was honoured by the Lisbon Academy of Sciences in 1788, when it was first published. The analysis aims, in particular, to make a comparative exercise between the figuration of the feminine in the character Osmia and in three characters from classical literature, namely Cleopatra, Dido and Lucrecia. To this end, the first chapter, which has an introductory content, briefly analyses the epochal and cultural context of Osmia's production, summarises the state of the art, mentioning recent studies on the author and the play. The chapter also addresses the surveying homonymous plays in order to ascertain, from a global point of view, the thematic and structural differences between these productions and Osmia by Mello Breyner. In the second chapter, a brief summary of the play's structure is given; Osmia's character is also analysed throughout the play, highlighting its correlation with neoclassical values and sensibilities. In this chapter we also address the character Lusitanian identity as well as the symbolic role of national and Roman costumes as a motif that embodies the various divisions expressed by the play. The third chapter analyses the compositional elements that enable the comparison between Osmia and Cleopatra, Dido and Lucretia, namely through the portraits and descriptions drawn up by Plutarch, Virgil and Livy. In the conclusion, these aspects are revisited to conclude on the elements that attest to either proximity or distance in the figuration of the feminine in *Osmia* in relation to its classical counterparts, particularly with regard to the *topoi* of leadership, sensibilities and suicide.

**Keywords:** reception, portuguese literature, feminine, Neoclassicism



## Índice

<b>I Introdução</b> .....	9
1.1. O contexto epocal de produção de <i>Osmia</i> .....	9
1.2. Imprensa .....	15
1.3. Estado da Arte .....	17
1.4. <i>Osmia</i> e outras ‘ <i>Osmias</i> ’.....	22
<b>II <i>Osmia</i> de Teresa de Mello Breyner</b> .....	27
2.1. Estrutura da peça .....	28
2.2. Caracterização de <i>Osmia</i> .....	30
2.2.1. Educação e sentimento .....	42
2.2.2. Identidade lusitana de <i>Osmia</i> .....	55
2.2.3. O Traje .....	58
<b>III <i>Osmia</i>, Cleópatra, Dido e Lucrecia: uma análise comparada</b> .....	64
3.1. <i>Osmia</i> e Cleópatra .....	67
3.2. <i>Osmia</i> e Dido .....	77
3.3. <i>Osmia</i> e Lucrecia.....	84
<b>Conclusão</b> .....	93
<b>Bibliografia</b> .....	97

## **Índice de Figuras**

**Figura 1:** Capa da terceira edição de *Osmia* de Teresa de Mello Breyner

**Figura 2:** Fonte-obelisco, palácio dos Condes do Vimieiro

*OSMIA*  
TRAGEDIA  
DE  
ASSUMPTO PORTUGUEZ  
EM CINCO ACTOS  
COROADA  
PELA  
ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS  
DE LISBOA

Em 13 de Maio de 1788.

..... neque  
*Chorda sonum refert, quem vult manus & mens.*

TERCEIRA EDIÇÃO



LISBOA:

NA TYPOGRAFIA DA MESMA ACADEMIA.

1835.

*Com Licença de Sua Magestade.*

Figura 1 Capa da terceira edição 1835

## **I Introdução**

### **1.1. O contexto epocal de produção de *Osmia***

O grande movimento intelectual e cultural abrangente que teve início na Europa a partir da segunda metade do século XVIII foi denominado de Iluminismo e o século XVIII considerado “o século das luzes ou do “esclarecimento”. Os representantes deste movimento queriam combater o obscurantismo, a ignorância e o despotismo. Assumindo o pressuposto de que a promoção e subsequente divulgação do conhecimento científico se constituiria como o meio privilegiado para alavancar o progresso humano. O movimento sedimentou a crença de que o desenvolvimento da ciência e o seu conhecimento constituiriam a raiz do progresso intelectual. Segundo Teófilo Braga, o século XVIII representaria, assim, o culminar de um caminho iniciado séculos atrás, pautado por um conflito estrutural: “No seu espírito e acção revolucionária, o século XVIII é o término de uma trajetória, iniciada no século XII, em um constante conflito social e mental” (Braga, 2005, IV, 11).

Saliente-se, todavia, que o “progresso humano” é aqui entendido não só como resultado direto do avanço da ciência, mas também do desenvolvimento literário, teórico, prático e artístico. Tratando-se, além disso, de um movimento abrangente, e não de uma doutrina filosófica específica, houve abertura para que as ideias associadas ao desenvolvimento humano acomodassem as realidades distintas, inerentes a cada espaço nacional, isto é, às ‘características próprias dos distintos contextos socioculturais. Não obstante, e de uma forma geral, este movimento alavancou-se em quatro grandes características: a consciência individual autónoma, a noção de progresso, o carácter pedagógico e a autoridade (TODOROV, 2008, 17, in. Zeni, 2010, 5):

“O Iluminismo, de modo sucinto, pode ser visto como um esforço consciente de valorização da razão, objetivando, na prática, a crença no progresso e a liberdade de pensar. “É justamente na Europa que no século XVIII que se acelera e se reforça esse movimento,

é ali que se formula a grande síntese do pensamento que se difunde em seguida para todos os continentes”, declara Todorov (2008, p. 134). Além disso, a primeira autonomia conquistada é a do conhecimento, que só tem duas fontes, ou seja, a razão e a experiência, e ambas são acessíveis a todos (Cf. TODOROV, 2008, p. 16). “Os promotores desse novo pensamento queriam levar luzes a todos, pois estavam convencidos de que serviriam ao bem de todos: o conhecimento é libertador, eis o postulado.”

Entre principais representantes deste movimento encontram-se nomes de vulto como, por exemplo, em França, Voltaire (1694-1778), Jean Jacques Rousseau (1712-1718), Diderot (1713-1784), D’Alembert (1717-1783) e Montesquieu (1689-1755). Na Alemanha, Johann Gottfried Von Herder (1744-1803) e Immanuel Kant (1724-1803). Descrever este movimento, que não é o objetivo desta dissertação, é, todavia, tarefa mais complicada do que verificar a sua importância, tendo em conta a proliferação das obras produzidas no seu âmbito e as consequências políticas da aplicação dos seus ideais à sociedade. Neste domínio, os iluministas defendiam que a sociedade necessitava realmente de pessoas que, sobre ela, exercessem uma atividade crítica em nome do uso da razão e do poder do raciocínio, sob a égide daquilo a que poderíamos chamar um princípio aglomerador, que, perifrasticamente, se poderia traduzir como ‘deixar penetrar a luz em locais obscuros’. O foco deste desígnio assentaria nos ensinamentos históricos e na tentativa de aglomerar o conhecimento comum na ciência, nas artes e nos ofícios.

Nascido do espírito do iluminismo, o neoclassicismo assumiu-se como um movimento reabilitador, que «... visou a restauração dos géneros, das formas, das técnicas e da expressão clássicas, tendo, para tal efeito, produzido uma doutrina estética, linguisticamente assente no rigor e conceptualmente assente nos princípios aristotélico-horacianos» (Teixeira, 2013, 86). Apoiado numa disciplina rigorosa, o movimento contendeu em favor de uma escrita purista, que consignasse o rigor extremo do sentido. Este movimento propõe, deste modo, o retorno à simplicidade e à perfeição do primeiro classicismo, afastando-se da estética do Barroco (Teixeira, 2013, 283):

“... o corpus doutrinário neoclássico, fundado sobre a necessidade do ajustamento da Antiguidade e dos seus modelos às sensibilidades estético-morais do presente, acabaria por se constituir como um sistema de oposições relativamente à estética precedente, tanto de natureza linguística, como de natureza valorativa. Dessa teorização emergiriam como conceitos-chave imitação da natureza e decorum – conceitos que acabariam por se revelar determinantes para o espartilhamento da mundividência literária neoclássica em função de um fim ético e moral e das regras da sobriedade, da harmonia, da simplicidade, da proporção e do equilíbrio entre linguagem e assunto tratado.”

Neste sentido, como refere Teófilo Braga, todo o século XVIII representa um mundo

“[...] em que da barbárie gótica ressurgiu o mundo moderno pela renascença greco-romana, pelas revoltas comunais e terceiro estado, pelo protestantismo, pela livre crítica [...], em que o humanismo e o jesuitismo disputam a disciplina dos espíritos, e o protestantismo vem acordar duas fortes nacionalidades.” (Braga, 2005, p.11, vol. IV)

No neoclassicismo português, a leitura de Horácio, nomeadamente da sua *Arte Poética*, teve um grande impacto na formação do estilo. Questões como a da brevidade, da razão e da unidade foram amplamente debatidas e seguidas, na esteira daquilo que já vinha a acontecer na Europa desde o século XVII.

Em 1674, Boileau publica, em França, a sua *Art Poétique*. As suas reflexões sobre a arte literária acomodavam preceitos que a Antiguidade consagrara, como o da imitação e da verosimilhança, e que agora, fruto das leituras de Aristóteles, Quintiliano, Horácio e Longino eram ativamente recuperados, divulgados e reinterpretados. No entanto, como adverte Teixeira, 2015, 202, «...a relação dos neoclássicos com o mundo literário greco-romano estava longe da descoberta adâmica experienciada no Renascimento. Na verdade, a descoberta da *Poética* aristotélica e o intenso debate sobre os seus preceitos normativos, que se inicia em Itália no século XVI e rapidamente se estende à Europa, acompanhado por uma vigorosa produção de traduções e comentários, implicou que essa relação fosse mediada por constrangimentos formais e ideológicos, resultantes dos entendimentos sobre os textos.» Não obstante, o modelo horaciano disseminou-se pela Europa e chega a Inglaterra com Alexander Pope. Em 1711, o autor publicou *An Essay on Criticism* e posteriormente em Espanha, Ignácio de Luzán, publicou, em 1737, *De La Poetica*. Em Portugal, este movimento de recuperação é posterior. No entanto, essa dilação temporal não significou que os clássicos, especialmente Horácio, não tivessem sido alvo de grande atenção, sobretudo por parte dos cenáculos eruditos, como o comprovam as diversas traduções, que a partir da segunda metade do século XVIII, já sob o domínio de Pombal, são produzidas e dadas ao prelo (Borges, 2016, 3):

“É a obra de Freire que fundará o Arcadismo em Portugal e uma sequência de publicações de traduções da *Arte Poética* horaciana, além de uma realizada por ele mesmo, em 1758, a obra teve as seguintes traduções: *Arte poetica, traduzida em rima por Miguel do Couto Guerreiro* (1772); *Arte poetica. Traduzida em verso rimado e dedicada à memória do grande Augusto*, de D. Ritta Clara Freyre de Andrade (1781); *Arte poetica. Epistola aos Pisões. Traduzida em portuguez e illustrada com escolhidas notas dos antigos e modernos interpretes e com hum commentario critico sobre os preceitos poeticos, lições várias, e intelligencia dos lugares difficultosos* de autoria de Pedro José da Fonseca (1790); *Poetica de Horacio. Traduzida e explicada methodicamente para uso dos que aprendem* (1791) de Jeronymo Suares Barbosa; *A Poetica restituída à sua ordem: com a interpretação parafrastica em portugues e huma carta do editor a certo amigo sobre este mesmo assunto* de P. Tomaz José de Aquino (1793); *Arte Poetica ou Epistola de Q. Horacio Flacco aos Pisões, vertida e ornada no idioma vulgar com ilustrações e notas*

*para uso e instrução da mocidade portuguesa de Joaquim José da Costa e Sá (1794); Arte Poética. Epistola aos Pisões da Marquesa de Alorna teve sua primeira publicação em 1812. “*

Na Europa, em termos globais, assiste-se também à renovação das ciências e das políticas, a instauração do método cartesiano e a literatura não deixaria de acompanhar todo este movimento. As novas ideias, o saber e as descobertas são deveriam ser, de acordo com os novos princípios, não só divulgadas, mas também postas “à disposição dos príncipes e dos Estados em prol do progresso e do bem-estar social” (Araújo,2003, p.12). Em Portugal, nas décadas de 70/80 verifica-se o efeito deste movimento de abertura das sociedades.

No que respeita ao ensino universitário, assiste-se à reforma da Universidade de Coimbra, em grande parte devido à divulgação das ideias enciclopedistas, que, não obstante, geram confrontos de posição no seio dos setores ilustrados em Portugal. Todavia, sedimenta-se a procura de uma maior liberdade de ação e de usufruto do pensamento, que associam, de forma estreita, o sentido do humano e a sua projeção no domínio do cívico.

Neste contexto, o papel do género feminino sofre também alguma evolução, a despeito das controvérsias associadas a este tema. Araújo refere que Ribeiro Sanches recusa dar às mulheres os privilégios da instrução remetendo-as para a governação das suas casas, ou seja, para um espaço pautado pelo recato e pela domesticidade. No entanto, a verdade é que se registam na mulher setecentista, sobretudo nos setores aristocráticos, ambições no tocante à promoção intelectual. Algumas mulheres portuguesas conseguiram patrocinar e promover salões literários, ou Assembleias que decorriam em suas casas, como foi o caso da Marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida (1750-1839), D. Catarina Micaela de Sousa César e Lencastre, Viscondessa de Balsemão (1749-1824), D. Francisca de Paula Possolo da Costa (1783- 1838) D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz (1745-?). A situação ou condição cultural da mulher encontra-se, ainda, intimamente ligada a uma polémica centrada no ensino obrigatório. A lei pombalina de 1772, que pretendia generalizar o Ensino junto de toda a população, embora tivesse contribuído para a reforma educativa, não atingiu os seus objetivos em pleno, muito em parte pela situação económica do país. A mulher aristocrata podia beneficiar de uma educação cuidada que lhes permitiu em alguns casos ser de grande influência na ilustração portuguesa: Veja-se o caso da Marquesa de Alorna e de Teresa de Mello Breyner (Leira, 2004,91):

“Estas duas figuras destacaram-se dentro dum determinado grupo de intelectuais de elites onde discutiam, difundiam e acolhiam novas ideias. Teresa Josefa de Mello

Breyner, a Condessa de Vimieiro, raramente aparece nomeada em manuais de literatura, e, neles, em regra, em pequenas resenhas como amiga da Marquesa de Alorna; mas, na verdade, acreditamos, em função da documentação recolhida e analisada, ter sido e significado mais do que essas alusões espelham.”

Estas duas figuras literárias femininas receberam uma educação cuidada e esmerada; tiveram acesso à cultura europeia, acesso às traduções, aos livros de autores europeus, à discussão de conceitos e obras de filosofia, ao estudo de autores como Gluck ou Metastásio. A carta e a troca de correspondência entre as elites desempenharam no século XVIII um papel determinante e contribuiu para o conhecimento do património literário português. A educação feminina começava a ser equacionada para um público mais amplo. Em 1790, foram criadas algumas escolas femininas, ainda que em número reduzido. É também na segunda metade do século XVIII que se assiste à transformação dos papéis femininos, para a qual contribui o desempenho social e literário das mulheres europeias, que, conhecido em Portugal, influenciou o papel da mulher aristocrata portuguesa. O discurso que tinha prevalecido até então e que manteve as mulheres fora da esfera intelectual, sedimentado em preconceitos de género que confinavam o seu papel a um modelo de mulher ideal, começava a apresentar fraturas (Lopes, 1989, 21),

“a mulher ideal deve ser assexuada, passiva, recolhida, silenciosa, obediente, conformada, trabalhadora e modesta. Gravidade, sisudeza, modéstia e recato são vocábulos muito utilizados quando se louvam as mulheres. E de todos estes atributos o que confere maior estima social é a virgindade.”

Este modelo encontrava-se associado a um conceito de honra, que se revelava muito distinto do conceito de honra masculino. Como refere M. Antónia Lima (1989, 22): “A honra feminina baseava-se exclusivamente no comportamento sexual, no uso que a mulher fazia do seu corpo. A honra masculina residia nos atos públicos, nas relações dos homens uns com os outros.”. Na vida de muitas mulheres, a ‘clausura’ foi o meio mais eficaz de segregação feminina mesmo em ambiente familiar, cujas boas normas prescreviam que a mulher se devia retirar para compartimentos mais reservados quando houvesse visitas em casa. A situação era válida para a mulher fosse qual fosse a sua situação. O cenário da vida da mulher portuguesa na primeira metade do século XVIII era de tal forma estranha aos olhos dos europeus que por cá passavam que incorporava parte das suas reflexões. Os visitantes estrangeiros deixavam bem clara a sua estranheza (Lopes, 1989, 46):

“... a sua sorte é triste; por tal forma vive enclausurada que é vulgar haver simples marcadores com capela em casa e missa privada, a fim de não darem a suas mulheres e filhas o único pretexto que podem ter para pôr o pé na rua. Quanto a conversações com homens, as mulheres portuguesas só podem falar com frades e com padres e quanto a



recreações não lhes é permitida outra que não seja a de espreitar, através das rótulas das janelas, quem passa ao alcance da vista”.

Na Europa a situação da mulher, no âmbito do espaço quer público quer privado, tinha evoluído e começara a mudar. A situação da mulher francesa irá influenciar a abertura da mulher portuguesa ao espaço social e público (Lopes, 1989, 48-49):

“Uma tão estrita clausura já não era vulgar em muitos países, nomeadamente na França onde as mulheres brilhavam nos salões e já no século anterior as *Précieuses* haviam provocado celeuma. Entretanto, e no dizer de Carlos Frederico Merveilleux [? - 1741], provável autor de *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers états de l'Europe*, nos salões portugueses tudo era diferente.”

Progressivamente, os salões portugueses começam a ser frequentados por ambos os sexos, começando a registar-se uma maior liberdade no convívio heterossexual e dando a possibilidade às mulheres de participarem em discussões profícuas no âmbito das ciências, da literatura e da política. Atualmente existem alguns dados sobre a atividade dos agentes culturais em Portugal, mas a documentação não é exaustiva. Havia, paralelamente, um meio de comunicação que muito contribuiu para a troca de ideias e a transformação da sociedade nalguns campos: a epistolografia. O exemplo mais citado é da troca de correspondência entre Leonor de Almeida e a Condessa do Vimieiro, Teresa de Mello Breyner.

As Assembleias, tão importantes na segunda metade do século XVIII, foram introduzidas em Portugal em meados do século e constituíram um poderoso canal de sociabilidade com grande aceitação social tanto em Lisboa como no resto do país. Lopes (1989, 48-49) observa a importância desta nova forma de divulgação cultural para o público feminino (Lopes, 1989, 68).

“Por alturas do meado do século, introduz-se em Portugal a moda das assembleias. A adesão à nova forma de sociabilidade alastra no leque social urbano tanto em Lisboa como nas cidades da província. As casas abriam-se aos amigos de ambos os sexos que se reuniam para conversar (*conversações*), cantar, tocar, dançar, poetar, jogar (as partidas). Servia-se chá, bebida recentemente popularizada, fatias, doces. Muitas vezes, mesmo na baixa burguesia e à custa dos maiores sacrifícios, contratavam-se bailarinos profissionais.”

A autora refere que estas formas de socialização cultural foram criticadas por alguns autores e exemplifica com Manuel de Figueiredo, que, não obstante reconhecer a existência de ‘damas superiores’ condenou esta nova forma de sociabilização, pois considerava as mulheres ‘impreparadas’ (Lopes, 1989, 71):

“Os rapazes munidos de «boa criação» exibem os seus dotes em dança, esgrima, poesia, picaria e canto. As senhoras revelam uma ignorância confrangedora,

assumem atitudes inconvenientes e possuem uma única ambição casar. É natural que as primeiras tentativas de sociabilização empreendidas pelas mulheres tivessem sido como Manuel de Figueiredo as descreve – interesses fúteis, ignorância absoluta, manifestações musicais inqualificáveis. As mulheres não estavam de modo algum preparadas, mas convém dizê-lo, Manuel de Figueiredo também não poupa ao ridículo o espírito de muitos homens e reconhece haver mulheres não são como as retratadas [...] O que acontecia é que mesmo as mais impreparadas, mesmo as da baixa burguesia, pretendiam receber, conviver e exibir dotes culturais. Era um modelo que se espalhava desde o início em todos os graus sociais urbanos. Poucos anos depois começam a aparecer às dezenas os papéis volantes criticando a adoção desse modelo nas camadas sociais inferiores.”

## 1.2. Imprensa

À semelhança do que sucedia em outros países europeus, a imprensa portuguesa tinha crescido substancialmente, mas o jornalismo assistirá a uma morte lenta no período áureo da política cultural do Marquês de Pombal. Após a expulsão dos Jesuítas em 1759, cria-se, no mesmo ano, a Diretoria geral de Estudos; a Censura é reorganizada em 1768 e a Imprensa Régia criada em 1769. Surgem paralelamente três periódicos, de curta duração, fortemente imbuídos ou comprometidos com os ideais do século: o *Anonymo* (1752-1754); A *Gazeta Litterária* (1761-62) e o *Jornal Enciclopédico*, dedicado à rainha N. Senhora (1779-1793).

Entre estes, o *Jornal Encyclopédico* tinha como princípio orientador a difusão das “luzes” dos sábios e pretendia mobilizar e convidar o leitor culto e instruído a participar de forma ativa no desenvolvimento cultural e económico do país.

No tocante à circulação de publicações não periódicas, havia uma grande vigilância sobre a comercialização livresca, com a consequência de muitos deles terem sido proibidos. As bibliotecas particulares foram, portanto, determinantes na configuração da cultura erudita da aristocracia e da burguesia, uma vez que as livrarias tinham o privilégio de selecionar a sua clientela. Também foram criados os Estabelecimentos Livreiros e os Gabinetes de leitura, que funcionavam sob estrita supervisão e vigilância.

Seguramente que um dos indicadores culturais mais interessantes da época é o que diz respeito à criação de Academias, entre as quais importa realçar a Academia dos Ocultos, que viria a ser precursora da Arcádia. Esta Academia tinha o objetivo de

revalorizar a literatura portuguesa, propondo-se a restaurar a “literatura portuguesa, do estylo e da boa poesia.” (Braga, 2005, 25).

Portugal, neste período, já apresentava alguns espíritos críticos que viriam a marcar o século XVIII português, tais como Luís António Verney, Jacob de Castro Sarmiento, Ribeiro Sanches ou Francisco de Oliveira. Todos eles assimilaram e interpretaram a situação da sua pátria e perceberam como era necessário e urgente que Portugal acompanhasse a nova civilização. Havia, portanto, que acompanhar a conceção de uma nova ciência aliada à experimentação. A partir de 1779 foi criada a Academia Real das Ciências de Lisboa em 1779 que deixou a Portugal a herança da requalificação do pensamento, do espírito crítico e da possível modernidade do Portugal de oitocentos (Braga, 2005, 283): “Os trabalhos dos dois decénios da *Academia* são ainda hoje o melhor e mais glorioso documento da sua acção nacional.” Esta instituição, semelhante a tantas outras que surgiram na Europa, tinha por base os estatutos da sociedade científica de Londres. Os seus estatutos foram aprovados após a realização de uma reunião secreta e preparatória no Palácio de Queluz em agosto de 1779. Foram posteriormente aprovados por aviso de 24 de dezembro de 1779 “celebrando-se a sessão inicial particular na sala da Junta dos Três Estados, no Paço da Necessidades em 16 de janeiro de 1780.” (Braga, 2005, 282).

A Academia estava dividida em três classes: Ciências Naturais, Ciências Exatas e Ciências Morais, de acordo com a filosofia de D’Alembert. Foi aprovada pela Rainha D. Maria I, que cedeu o Palácio da Necessidades para sua Sede. A 5 de julho de 1780 decorreu uma sessão solene, que contou com uma receção da Rainha, e que foi encerrada pelo Duque de Lafões. Em 1792 a Rainha D. Maria I deixou o governo e a Academia saiu do Paço das Necessidades, tendo vindo posteriormente a estabelecer-se no Palácio do Beco do Carrasco, onde funcionou até 1797.

José Correia da Serra foi seu secretário efetivo a partir do momento em que o Visconde de Barbacena foi nomeado governador de Minas Gerais. Muitos aspetos teriam de ser considerados a propósito da Academia, mas o estudo aqui apresentado pretende traçar apenas um quadro geral da Academia, de forma a enquadrar nele o prémio literário que foi atribuído a *Osmia* de Teresa de Mello Breyner, esposa de um dos seus sócios, o Conde do Vimieiro D. Sancho de Faro e Sousa.

Desenvolveu-se nesta época entre os membros da Academia, segunda metade do século XVIII, o gosto apurado pela tradução e pela adaptação de tragédias gregas. A par das traduções da *Arte Poética* de Horácio e da criação de *Artes Poéticas* na esteira das

obras da Antiguidade Clássica, a divulgação dos trágicos gregos promovia o regresso ao mundo clássico e à imitação dos seus modelos. Com efeito, poetas e teorizadores do século XVIII apreciaram os trágicos gregos e foram inúmeras as traduções e adaptações modernizadas das tragédias gregas que foram dadas ao prelo ou que, não publicadas, ainda se encontram, ainda hoje, em forma de manuscrito (Brasete,2018,32): “fica-nos a ideia suficientemente fundamentada de que vários escritores da segunda metade do século XVIII (cuja atividade dramaturgica se desenvolveu entre a Arcádia Lusitana (1756) e a Nova Arcádia, fundada em 1790), se inspiraram nos antigos tragediógrafos gregos para traduzirem, não fielmente, ou adaptarem, muito livremente, tragédias.

A adesão por parte dos homens cultos da nação às novas ideias filosóficas foi elevada e a produção teatral constituiu-se também como um meio para a sua divulgação, o que poderá justificar o incremento das representações teatrais, mesmo as particulares. Entre as peças eleitas para representação, encontram-se também (Braga, 2005, 373) “as tragédias de Voltaire (...), que aparecem traduzidas completamente em folhetos avulsos.” O teatro firmou-se, nesta época, como prática cultural de feição ‘civilizadora’, uma vez que permitia a divulgação de novas ideias a um vasto público e, por conseguinte, como um agente para a doutrinação do indivíduo que se pretendia acomodada aos valores da época (Lopes, 1989, 152): “O teatro suscitou durante o século XVIII um grande entusiasmo, desde a capital à província. As criações, traduções e representações sucediam-se.”

### **1.3. Estado da Arte**

As publicações que, nas últimas décadas, foram dadas ao prelo sobre Teresa de Mello Breyner testemunham o interesse que a autora e, nomeadamente, a sua peça *Osmia* tem suscitado na comunidade académica.

Teresa Josefa de Mello Breyner, mulher nobre, culta e ilustrada, nascida em 1739, membro da casa de Ficalho, filha de Francisco José de Mello, 3º senhor de Vila Verde de Ficalho, nascido em 1716 e de Isabel Josefa de Breyner e Menezes, 1ª condessa de Ficalho, nascida em 1719, tornou-se condessa do Vimieiro por casamento, em 1767, com D. Sancho de Faro e Sousa, 4º Conde do Vimieiro, membro da primeira nobreza de Corte, titulado (vide Vazquez, 2005, p.p.177-178). Entre os elementos biográficos relativos à sua família, incluem-se o facto de ter sido (Bello Vázquez, 2005, 104 [com base em informação da historiadora Thereza de Barros): “(...) irmã de Pedro de Mello Breyner,

governador do reino morto em prisom por causas políticas. (...) e que se sabe que estava viúva no ano 1790. Quatro anos mais tarde, o 27 de junho, professou no Real Mosteiro de Santos como Comendadeira, e desconhece-se a data exata da sua morte (Barros, 1924, vol.2:121 e 122): A sua educação e conhecimento literário, que lhe deu lugar entre as mentes cultas da segunda metade do século XVIII em Portugal, e as relações de proximidade cultural com alguns membros da Arcádia Lusitana distanciaram-na de grande parte das aristocratas portuguesas do seu tempo. A sua importância no campo intelectual dos finais do século XVIII revestiu-se, como assinala Vanda Anastácio, de especial relevância (Anastácio, 2007, XLIII):

“A Condessa de Vimieiro foi uma figura relevante tanto no campo político como no campo intelectual português dos finais do século XVIII, sendo assinaláveis as suas atividades no primeiro, como dama da rainha – lugar este que já tinham ocupado tanto a sua mãe como a sua avó – e, no segundo, como promotora de elementos repertoriais ilustrados através das suas obras publicadas, da sua correspondência, das assembleias a que presidiu e da Academia das Ciências de Lisboa, que contribuiu para fundar.”

Em síntese, Teresa de Mello Breyner possuía uma educação que a distinguia das demais aristocratas do seu tempo. A sua experiência literária, vasta e rica, fazia dela uma mulher sábia e conhecedora das ideias e *corpora* literários vastos do seu tempo (Anastácio, 2007, XXV): “Teresa de Mello Breyner, que tinha tido o privilégio de ter recebido lições de Cândido Lusitano, era poeta e mantinha relações próximas com alguns membros da Arcádia Lusitana, nomeadamente Cruz da Silva”.

Entre as obras dedicadas à autora, Raquel Bello Vázquez, publicou em janeiro de 2005 a sua Tese de Doutoramento, realizada sob a orientação do Professor Doutor Elias J. Torres Feijó, com o título *uma certa ambição de glória e subtítulo: Trajetória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal*. Bello Vázquez esclarece o papel e as tomadas de posição de D. Teresa, ora como elemento ativo de mudança e discussão literária e política, enquadrando a sua ação no âmbito do contexto intelectual, e respetivos promotores, do neoclássico em Portugal, ora como de mediadora nos assuntos sociais, políticos e intelectuais da época, tendo contribuído para o conhecimento dos “mecanismos de funcionamento dos repertórios ilustrados em Portugal” (Vázquez, 2005). Bello Vázquez inclui no seu estudo não apenas os textos como também a avultada correspondência entre D. Teresa e Leonor de Almeida e outras figuras da intelectualidade coeva, demonstrando, de forma convincente, a importância de Teresa de Mello Breyner como agente motivadora, influenciadora e dinamizadora de posições no campo intelectual português do final do século XVIII. (vide Vázquez, 2005, 343, 344 e 345). Ainda no domínio da epistolografia, em 2004, Bello

Vázquez publicou *Lisbon and Vienna: The Correspondence of the Countess of Vimieiro and her Circle*.

Em 2013, a mesma autora publica “Sentimento e Razão: Contributos para uma Interpretação Social dos Elementos Sentimentais e Afetivos na Correspondência de Teresa de Mello Breyner”, na revista *Cenários* (Porto Alegre, 2013), e neste trabalho a autora analisa a convivência entre sentimentalidade e racionalidade, fala sobre a questão da educação das mulheres e a razão e o sentimento, assim como os como elementos centrais do modelo social proposto por uma mulher da elite política e cultural portuguesa do último quartel do século XVIII, observando o sentimentalismo como elemento de distinção, Vázquez 2013,9:

“No período ilustrado uma nova interpretação dos sentimentos de amor e de amizade consolida-se, relacionada com uma redefinição da família, que experimenta consideráveis mutações, evoluindo de um conceito inclusivo (que engloba todas as pessoas que moram na mesma casa com laços sanguíneos, políticos ou laborais), até o modelo triunfante no século XIX, que reduz a família, fundamentalmente, ao matrimônio e aos seus filhos: do antigo conceito linhagem passara-se ao da casa, que agora se diferencia definitivamente do de família (MONTEIRO, 1998: 82), vinculado com o triunfo de um modelo burguês de sociedade(MORANT/BOLUFER, 1998).”

Da mesma autora, *As versons ilustradas de Osmia dous modelos de mulher, duas propostas sociais de classe* (Bello Vázquez, 2015) oferece uma análise comparativa da *Osmia* de Mello Breyner e da peça homónima de Figueiredo. A análise permite concluir que, subjacente a cada uma das obras, existe um modelo de educação feminina, que plasmam duas propostas distintas de posição para o papel da mulher na sociedade oitocentista. Em síntese, Bello Vázquez conclui que, na tragédia de Mello Breyner, o matrimônio representa uma proposta social decidida em função dos interesses da casa a que a dama pertence (Vázquez, 2005, 447):

“Mello Breyner defende um modelo de matrimônio que, tendo em conta as inclinações dos indivíduos e aspirando mesmo ao amor sentimental entre os cônjuges, seja concertado em função de critérios racionais e objectivos (merecimento, origem, prestígio da casa) e tenha como principal objectivo os interesses gerais, sejam estes os da família ou os do reino. Portanto, na *Osmia* de 1788 não são questionados os critérios pelos quais se escolhe o marido de *Osmia*, mas o trato que, do seu ponto de vista, muitos homens dão às suas esposas.”

Em contrapartida, em *Osmia* de Manuel de Figueiredo, a crítica subjacente foca-se nos matrimónios concertados e valorizados por uma sociedade de classe, masculinizada e fechada.

Rita Gisela Martins de Azevedo, em “Os elementos paratextuais na *Osmia* de Teresa de Mello Breyner” publicado na *European Review of Artistic Studies* 2010, vol.1, n.3, pp. 32- 48, analisa e reflete sobre a importância das didascálias inseridas pela autora na tragédia *Osmia*, concluindo-se que elementos como o cenário, os gestos, os movimentos das personagens no espaço assim como os adereços, vestuário e figurinos da peça constituem indicações que agilizam significativamente a verosimilhança e a imaginação de ambiente e época representados.

Vera Peixoto publicou *Osmia uma dramaturgia no feminino? e Alcipe, Natércia e Tirse, considerações sobre as luzes no feminino no Portugal de setecentos*, 2009, *Polissema*, Revista de Letras do ISCAP. Neste artigo, analisa-se o enquadramento de três senhoras esclarecidas da sociedade portuguesa de setecentos, D. Leonor de Almeida (1750-1839) ou Alcipe, D. Catarina de Lencastre (1749-1824) ou Natércia, e D. Teresa de Mello Breyner (1739- 1798?) ou Tirse, no período da sociedade portuguesa marcado pela mudança, pela controvérsia e pela emergência de novos paradigmas e estruturas culturais, nomeadamente na questão da educação, das leituras e das viagens.

Vanda Anastácio publicou *Cartas de Lília e Tirse (1771-1777)*, Colibri, 2007. Trata-se de um volume dos Cadernos culturais da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna que dá ao prelo as cartas (1770-1777) trocadas entre D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, futura Condessa de Oeyenhausen e, mais tarde, por morte de seu irmão, Marquesa de Alorna, e D. Teresa de Mello Breyner, Condessa de Vimieiro.

Rita Gisela Martins de Azevedo apresentou a sua tese de doutoramento *Teatro, Educação e Género Análise Dramatúrgica das Osmias publicadas em Portugal 1778-1818*, em Salamanca, em 2009. Neste trabalho, a autora analisa o teatro, a educação e o género (parte I), as personagens, a estrutura e as didascálias na obra (parte II). A dissertação traça o panorama histórico português entre 1778 e 1818 assim como o panorama teatral português no quadro do contexto europeu. A autora estuda e analisa a mulher – a personagem feminina nas Tragédias *Osmia* de Teresa de Melo Breyner, *Osmia* ou a Lusitana de Manuel de Figueiredo e *Nova Osmia* de Manuel Joaquim Borges de Paiva. A obra reflete sobre a possibilidade da existência de uma dramaturgia feminina e analisa as técnicas teatrais na tragédia *Osmia* de Teresa Josefa de Melo Breyner. Elaborase ainda um estudo comparativo das personagens assim como o estudo comparativo da

estrutura, cenário, figurinos, adereços, fundo musical, didascálias e interpretação nas três tragédias citadas.

Lígia Maria Sánchez Coelho da Silva Cabrita, na sua tese de mestrado em estudos românicos, intitulada *A representação da mulher no pensamento dos filósofos iluministas portugueses* (Faculdade de Letras de Lisboa, 2010), foca o seu estudo na condição da mulher e no seu papel no período do iluminismo em Portugal. Vanda Anastácio, em “mulheres varonis e interesses domésticos” salienta o papel destas mulheres escritoras, iluminadas e cultas, durante a segunda metade do século XVIII, nomeadamente após o terramoto de Lisboa, e o início do século XIX.

As obras referidas acrescentam um contributo valioso para o conhecimento da posição da mulher portuguesa na literatura no século XVIII, na medida em que aprofundam o conhecimento sobre os círculos literários portugueses e a sua relação com os congéneres europeus, pondo em relevo o poder da correspondência na época e o valor do conhecimento das redes culturais no neoclassicismo.

Os estudos sobre *Osmia* têm contribuído, deste modo, para a ilustração da literatura e da poética do século XVIII. Recorde-se que, na segunda metade do século XVIII, se deu a renovação do teatro português e a recuperação do cânone dramático aristotélico e preceitual horaciano. Neste particular, a tragédia constitui-se veículo privilegiado para a demonstração do ajustamento dos modelos antigos ao *decorum* e às sensibilidades estético-morais do presente. A tragédia (Vázquez, 2009, 4) “... 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 de moral que devia encerrar, e um certo elitismo na seleção do público”.

As transformações sociais, alimentadas pelas posições iluministas, permitiram a entrada, ainda que tímida, das mulheres no sistema literário. A obra de Mello Breyner é exemplo disso e a sua tragédia, protagonizada por uma mulher, levanta questões importantes para o tempo e que refletem o tempo e os seus desafios para a condição feminina (Vázquez, 2002, 439):

“Teresa de Mello Breyner apresenta uma tragédia protagonizada por umha mulher mui afastada das mulheres setecentistas, mas mui próxima do ideal feminista que desenham personagens como Poullain de la Barre (já no século XVII), Théroigne de Méricourt ou Olympe de Gouges: Osmia é umha mulher que nom só ocupa o cargo de princesa – algo relativamente habitual na Europa ilustrada e nom 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 capitám Rindaco. Em Osmia estão representados os valores de um novo arquétipo de mulher liberada – ainda que nom completamente, e aí



está a causa da sua destruição – do tradicional ostracismo feminino pelas Luzes da Razão e por uma educação igualitária e em certa medida espartana, afastada da educação sobreprotectora de nobres e burguesas que denunciam os tratadistas e pedagogos ilustrados.”

#### 1.4. *Osmia* e outras ‘*Osmias*’

Maria Helena da Rocha Pereira no seu texto “A apreciação dos Trágicos gregos pelos Poetas e teorizadores portugueses do século XVIII” relembra que Winckelmann, fundador do neo-helenismo, considera que “O único caminho para nos tornarmos grandes, até mesmo, se possível, imortais, é a imitação dos Antigos.”; salientando que, no século em apreço, “O renovado culto da Antiguidade tinha entrado em Portugal por mediação francesa.”

Com efeito, na segunda metade de setecentos passaram a circular em Portugal pela mão dos estrangeirados vastas obras da cultura clássica bem como um grande número de obras francesas. É neste quadro de influência que se situa *Osmia* de Teresa de Mello Breyner. Trata-se de uma tragédia de influência matricial clássica, com um desenvolvimento temático ajustado aos princípios do neoclassicismo, filtrados a partir da teorização clássica.

*Osmia*, submetida anonimamente ao concurso promovido pela Academia de Letras de Lisboa foi coroada na Assembleia Pública de 13 de maio de 1788, tendo ultrapassado outras tragédias, levadas ao mesmo concurso intituladas *D. Maria Telles* e *Lauso*. O Júri considerou atribuir o prémio a *Osmia* pelas seguintes razões (Vide Prólogo da terceira edição 1835):

“... pela sua versificação mais igual, pela unidade de acção, e pelos caracteres das pessoas se conservarem fielmente até ao final da catástrofe, levava ventagem ás outras, e merecia o premio.”

“Na Assembleia pública abriu-se, segundo o costume, o bilhete que a acompanhava; mas em lugar do nome do Author, que não quiz ser conhecido, achou-se huma recomendação à Academia, para que o valor deste premio se desse à memoria, que melhor indicasse: Hum remedio para a ferrugem que damnifica as oliveiras, fundado no conhecimento da natureza do mal, confirmado pela experiência, e que seja ao mesmo tempo praticável sem grave despeza, nem excessivos cuidados.”

Dividida em cinco atos, as suas personagens são pouco numerosas: Osmia, Rindaco, Lélío, Elédia, Mânlio, Lúcio, Probo, o Séquito de Capitães Romanos, os Guardas Pretorianos e os cativos Vetões. Apesar de submetida como obra anónima, a autora fez acompanhar a obra de um bilhete, em que recomendava à Academia:

“que o valor deste prémio se desse à memória que melhor indicasse: um remédio para a ferrugem que damnifica as oliveiras, fundado no conhecimento da natureza do mal, confirmado pela experiência, e que seja ao mesmo tempo praticável sem grave despesa nem excessivos cuidados.” (Prólogo da terceira edição 1835).

A própria Condessa do Vimieiro, numa das cartas da sua vasta correspondência trocada com Leonor de Almeida, refere-se de forma velada à tragédia, dizendo que “dou a Portugal uma coiza, q ainda não tem e q nem o feliz seculo de quinhentos produziu sem defeitos: serei eu capaz de tanto!” Mais adiante, nessa mesma carta, acrescenta que editar em Portugal pode ser perigoso para alguém do género feminino (in Anastácio, 2007): “mas para uma mulher no Payz em que eu nasci, e onde talvez se armaõ contra mim porque leio e porq vou à Academia sim he Eroismo”.

Tentando não entrar em polémicas para se proteger de censuras públicas, a autora não deixa com estas palavras de defender a sua obra, pois *Osmia* condensa na sua simplicidade a grandeza dos clássicos, os valores do racionalismo, a modéstia, o equilíbrio, a harmonia, a simplicidade formal, o idealismo e o desapego do luxo, traços expressivamente explicitados por Bello Vázquez (2002, 4):

“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”.

Como já referido, *Osmia* não constitui título de uma única peça. Em concreto, foram produzidas outras *Osmias*, ou seja, mais três peças, cuja baliza cronológica se situa entre 1773 e 1845: *Osmia*, de Manuel de Figueiredo (1773), uma *Nova Osmia*, de Manuel Joaquim Borges de Paiva (1818), e *Osmia, Conto-Histórico-Luzitano em quatro quadros*, de José de Castro Cabral de Albuquerque.

Manuel de Figueiredo nasceu em Lisboa no ano de 1725 e morreu na mesma cidade no ano de 1801. Ocupou o cargo de oficial maior da secretaria de Estados dos Negócios Estrangeiros. Foi membro da Arcádia Lusitana, no seio da qual atuou com o pseudónimo

literário de Lycídas Cíntio. A sua vasta obra perfaz treze volumes (obras completas), postumamente publicadas por seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo. Nelas se incluem vinte e nove comédias (originais, adaptações e traduções), doze tragédias, sendo oito delas originais. Manuel de Figueiredo foi, além de um prolífero escritor, produtor, teórico e um dos grandes promotores do teatro e das ideias ilustradas. Teve fortes laços com o governo do Marquês de Pombal. No entanto, a opinião que a crítica posterior fez repousar sobre a sua obra está longe de ser encomiástica. Garrett, citado por Teófilo Braga, na *História da Literatura Portuguesa*, vol. IV, sela o valor da sua produção da seguinte forma: “*Um homem sem talento, mas de grande tino, juízo e erudição de cujo volumoso Theatro poucos sabem até que existe; lê-lo é para exemplares paciências*” (Braga, 2005, p. 204)

Embora distintos no que respeita ao estilo, Manuel de Figueiredo e Teresa Mello Breyner encontram-se ligados pelo vínculo à antiguidade greco-latina, pelo tema do seu repertório, pela lição de moral que veiculam assim como pelo modelo linguístico que adotam. O teatro sendo um género muito nobre, limitava em certa medida o público social assistente a alguns grupos sociais. A questão do público reporta ao reconhecimento que se deve ter da importância do teatro antigo e da sua importância para as civilizações.

As duas tragédias que apresentam, além da certa proximidade temporal, pois a *Osmia* de Figueiredo, ainda que só tenha sido impressa em 1804, no segundo volume das suas obras completas, data de 1773, e *Osmia* de Mello Breyner data de 1788, foram construídas a partir do mesmo assunto, retirado da historiografia portuguesa. As fontes historiográficas para ambas as tragédias são *A Monarquia Lusitana* de Frei Bernardo de Brito datada de 1597 e dois textos setecentistas que repetem de forma resumida o que anteriormente fora dito por Bernardo Brito: *Portugal Ilustrado pelo sexo feminino* de Diogo Manoel Aires de Azevedo, datada de 1734; e *Theatro Heroico* de Damião Froes Perim, datada de 1740. Ambos os autores optaram pelo género mais prestigiado, a tragédia, para desenvolverem o tema e uma personagem, que, de acordo com Bello Vázquez (2005), foi tomada como símbolo nacional e que ajudaria a reforçar a identidade do país.

Estruturalmente, existem diferenças entre as duas *Osmias*.- como o número distinto de atos (a *Osmia* de Teresa de Mello Breyner tem cinco atos; o primeiro, o segundo e o terceiro, com oito cenas cada, o terceiro, com nove, o quarto, com seis, e o quinto, com onze; a peça apresenta onze monólogos e trinta e um diálogos; *Osmia* de Figueiredo divide-se em três atos; o primeiro apresenta cinco cenas, o segundo, oito e o terceiro, seis;

nesta peça não existem monólogos, o que indicia uma menor densidade psicológica da personagem principal, e os diálogos são dezanove).

As personagens secundárias apresentam nomes distintos (Ragúcio, Lívio, Erécia, Minuro, Tântalo e Fábio, que condensa em si o papel de três oficiais romanos - Mânlio, Lúcio e Probo – da peça de Mello Breyner), mas a maior diferença repousa na personagem principal: a protagonista de Mello Breyner é uma princesa governante (*Osmia: [...] Escravas ambas/ na verdade nos vemos; mas tu mesma/que sou tua princesa reconheces.*) ao passo que a personagem Osmia de Manuel de Figueiredo é esposa de Ragucio, casada contra a sua vontade por um pai autoritário e despótico, que se encontra interessado nas riquezas do pretendente. Osmia vive um amor impossível com Tântalo. O caráter da personagem é convencional, tratando-se de uma heroína com muitos dotes de beleza e feminilidade, mas débil e temerosa: “Sim, aquela sou, /Que em ódio de Vénus vim ao mundo. /Essa Deusa cruel: Ela e o filho, /Contra a minha vontade conjurada, /Achando-me sensível, me tratarão!” (Figueiredo, AII, C. VI, 52).

Manoel Joaquim Borges de Paiva era natural de Esgueira, Aveiro. Não existem dados concretos sobre a data do seu nascimento. Sabe-se que morreu em 1824. Formou-se em Leis em 1818 pela Universidade de Coimbra. Publicou a obra *Nova Osmia* em Coimbra no ano de 1818. A sua obra literária conta ainda com mais três tragédias que permanecem inéditas: *Lucinda*, *Polidoro* e *Jonas*.

As informações existentes sobre a *Nova Osmia* são escassas. Escrita quando o autor tinha dezoito anos, foi publicada com o apoio de um mecenas, o Dr. Francisco de Sousa Loureiro, a quem o autor dedica a obra: “Digne-se, pois V.S. de acolher benigno este meu ensaio, e permitir que eu honre com o nome de V.S. este meu escrito. Talvez um dia eu possa, escrevendo, ser mais digno de tão abalisado Mecenas” (Borges, 1818). A peça divide-se em cinco atos, tal como a de Mello Breyner, mas o número de cenas é menor: três para o primeiro ato, quatro para o segundo, e seis respetivamente para cada um dos restantes atos. Tem apenas dois monólogos e vinte falas. Nesta peça entram onze personagens e Osmia, à semelhança da personagem de Mello Breyner, também é uma princesa, mas, contrariamente ao que sucede nesta peça, Osmia de Borges de Paiva, que inicia a obra declarando-se culpada de um ‘crime’, apresenta-se numa condição moral distinta: “Eu o amo, Elédia: amor sobre mim chove/ Todas as iras, os tormentos todos/Que encerram seu poder, rival do inferno” (Borges de Paiva, 1818).

O âmbito do presente estudo apresenta um escopo mais restrito do que aquele que é referido no Estado da Arte. A obra de Teresa de Mello Breyner, submetida

anonimamente a concurso, recebeu o prémio literário da Academia Real das Ciências a 13 de maio de 1788, facto que testemunha o seu grande valor literário. Protagonizada por uma mulher, acomodada e vítima dos constrangimentos que se impõem ao género feminino, mas que, simultaneamente, apresenta capacidade de ação e de decisão, *Osmia* desenvolve as contradições, divisões e discrepâncias geradas por esses polos temáticos opositivos. Neste sentido, pretende-se proceder à análise da peça na perspetiva da construção literária da personagem feminina por comparação com três figuras femininas do mundo clássico: Cleópatra, Dido e Lucrecia. Para tal, estruturaremos essa análise em duas partes: na primeira, far-se-á uma breve descrição da estrutura da peça e a análise da caracterização de Osmia; na segunda, analisar-se-ão os elementos de composição que autorizam a comparação com as três figuras da literatura clássica, nomeadamente com os retratos e descrições presentes nas obras de Plutarco, Virgílio e Tito Lívio.

## II *Osmia* de Teresa de Mello Breyner

### 2.1. Estrutura da peça

Como já referimos, Teresa de Mello Breyner escreveu *Osmia* em 1788. Trata-se de uma tragédia neoclássica. O êxito da peça foi consagrado pelo prémio da Academia de Ciências de Lisboa, atribuído em 13 de maio de 1788. *Osmia* foi submetida anonimamente a concurso, ao lado de outras tragédias. A peça de Mello Breyner, conhecida pelo nome árcade de Tirse, foi considerada a mais perfeita e equilibrada quanto à estrutura e assunto. Como refere Vásquez, 2009,8-9:

“A tragédia de Tirce está inspirada na tragédia grega, no preceito aristotélico, e na reinterpretação que a teoria literária racionalista e neoclássica fez de ambos. De facto, 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 exclusivamente.”

O assunto de *Osmia* (que é descendente dos antigos Capitães da Lusitana, princesa dos Turdetanos e esposa de Rindaco, capitão dos Vetões) apresenta um povo (os turdetanos) e a sua princesa *Osmia* que, após um combate duro e aguerrido, foi vencido pelos romanos invasores. *Osmia* lutou conjuntamente com o seu marido Rindaco ao lado do seu povo contra os agressores, mas a certo momento deixou de o ver em combate. Ainda que pelejadora e forte, foi feita prisioneira. Passou de princesa a escrava. O Pretor Lélío, vencedor dos Turdetanos, ao conviver com *Osmia*, foi-lhe apreciando as qualidades e apaixonou-se por ela. Dado que o marido de *Osmia* tinha desaparecido e fora considerado presumivelmente morto, Lélío tentou convencer *Osmia* de que poderiam viver plenamente o seu amor, pois já não existiria obstáculo algum uma vez que Rindaco estava desaparecido.

*Osmia*, consciente do seu dever para com o seu povo e do motivo que ali a trouxera, hesitará entre o orgulho ferido, o amor à Pátria e o amor que sente por Lélío. Rindaco, primeiramente desaparecido em combate reaparece, reencontra *Osmia* e

questiona-a sobre o porquê de a encontrar vestida com vestes romanas e não as nacionais. Osmia responde-lhe que foi a única forma de comprometimento possível com o pretor Lélío para conseguir que Elédia, a sua perceptora, que, ademais, fora quem escolhera Rindaco para consorte, pudesse juntar-se a si no cativoiro. Ao pensar numa possível traição de Osmia, Rindaco questiona a esposa sobre Lélío e a sua ligação ao Pretor. Osmia responde com sinceridade dizendo que a gentileza e o respeito com que tem sido tratada pelo romano lhe não foram indiferentes, mas que, com exceção do reconhecimento do plano da gentileza, nada mais existe. Perturbado pelo ciúme e considerando ter necessidade de restaurar a honra perante o seu povo e si próprio, Rindaco exige-lhe que assassine o Pretor, ao qual Osmia se negará. A forma exigida por Rindaco para este assassinato é pouco digna, uma vez que não se produziria em combate. A partir deste momento os acontecimentos precipitam-se e Osmia acabará por se suicidar.

Na peça, que conta ainda com as personagens de Elédia, confidente e responsável pela educação de Osmia desde criança, Mânlio, questor romano, Lúcio e Probo, oficiais romanos, um séquito de capitães romanos, os guardas Pretorianos e alguns cativos vetões, estrutura-se em V atos, de acordo com a divisão proposta por Horácio (*Ars*, 189), tendo cada ato respetivamente: Ato I, 8 cenas; ato II, 8 cenas; Ato III, 9 cenas; Ato IV, 6 cenas; Ato V, 11 cenas. A tragédia desenvolve-se da seguinte forma, em ajuste à “...*progressão da intriga e tendo em conta que a unidade da acção é o eixo central em torno do qual se organiza a reflexão...*” (Azevedo, 2009, 212-213):

No ato I, são apresentados os dois motivos do tema principal da peça: o amor que Lélío sente por Osmia e o desaparecimento de Rindaco, marido de Osmia. Este facto será apresentado e explorado paulatinamente ao longo da peça, doseado no decurso da intriga, e que conduzirá a um momento de grande tensão no ato IV. As três primeiras cenas da tragédia correspondem à ‘exposição’ (cf. Azevedo, 2009, 212-213). Nesta parte, os romanos Mânlio e Lélío apresentam o problema ético que resulta do amor de Lélío por Osmia. São eles que, na quarta cena, informam acerca da chegada de Elédia, confidente de Osmia, sendo, na verdade, a primeira personagem turdetana que entra em cena. Elédia aparece então na quinta cena, para desafiar o poder dos romanos e apresentar, em diálogo com Lélío e Lúcio, os seus argumentos. É, pois, esta personagem, que na cena VII, explora o motivo da intriga: Rindaco desapareceu e, uma vez que Osmia aparece vestida com o traje romano, instala-se a dúvida sobre se será Osmia ainda a esposa virtuosa de honra intocada.

No ato II, Rindaco é procurado por Turdetanos e romanos e, enquanto isso, Lélío confirma publicamente o seu amor por Osmia, situação que ocorre na terceira cena. Seguidamente, já na cena IV, Osmia rejeita o amor de Lélío, mostrando, nesse instante, o seu caráter excepcional. Neste momento, entre as palavras da personagem principal feminina emerge a consideração da autora. Osmia mantém-se fiel aos seus valores morais e sociais.

Osmia. Basta: basta, Pretor, conheça Osmia  
Que seu justo dictame tu respeitas.  
Deste dia cançado quando o termo  
Desejado chegar, aos Lusitanos  
Habitos tornarei.

(Osmia, 1835, A. II, C. IV, 33)

No Ato III, todas as personagens já são conhecedoras da existência deste amor o qual provoca um grande constrangimento entre as forças em conflito, isto é, Turdetanos e Romanos. A morte de Rindaco é neste ato desmentida e acarreta complicações para o desenvolvimento da intriga.

No Ato IV, Rindaco aparece e conversa com Osmia. Ao vê-la, manifesta estranheza e desconfiança relativamente à sua aparência, questionando-a sobre as suas vestes. Rindaco sente-se, assim, traído e suspeita que Osmia já não lhe seja fiel. É então que lhe pede que assassine Lélío, o que Osmia recusa perentoriamente.

No Ato V, e de acordo com o preceito aristotélico relativo à violência em palco, dá-se o seu suicídio nos bastidores, cenicamente um bosque próximo, após um importante monólogo de Osmia. Rindaco morre também e para o efeito escolhe morrer pelas suas próprias mãos, de modo a evitar morrer às mãos dos romanos.

Em síntese, a intriga é composta por quatro grandes momentos: a exposição que corresponde aos atos I e II; o desenvolvimento da intriga que corresponde ao ato III; a peripécia que corresponde ao ato IV e o desfecho que corresponde ao ato V.

Importa ainda destacar que, para além do texto principal, constituído pelas falas das personagens, a peça contém didascálias, cuja inserção, de acordo com Azevedo, 2009, 227:

“...poderá revelar-nos em que medida a opção pelo género teatral – mais especificamente pela tragédia – não é puramente arbitrária, uma vez que se trata de um género que pressupõe a



exposição da intriga em palco, através da interpretação dos atores, interpretações que são, muitas vezes, auxiliadas pela inserção de indicações paratextuais.”

No texto de Mello Breyner, as didascálias fornecem indicações sobre emoções, espaço, a gestualidade, adereços, vestuário e figurinos e são contabilizadas na peça em número de 152.

## **2.2. Caracterização de Osmia**

Osmia é apresentada, no primeiro ato da peça, enquadrada num um espaço com dois planos: o primeiro, mais próximo do leitor/ espectador, é um átrio com colunas e o campo dos romanos do lado direito e do esquerdo corredores que conduzem à habitação das turdetanas; o segundo apresenta ao fundo um bosque, consagrado ao deus Endovélico, deus da cura, da terra, do mundo subterrâneo e protetor da vida após a morte para os lusitanos. A dualidade do espaço, que atravessa o simbolismo da peça, corresponde à dualidade, ou às dualidades, opositivas que firmam o conflito simultaneamente como um conflito político, marcado pela oposição que, no plano histórico, se estabelece entre nativos e romanos, e sentimentais, decorrentes da divisão interior de Osmia. Estes elementos ecoam igualmente percepções epocais relativas ao papel que a história ancestral e nativa desempenhou no conceito de ‘nacional’, ao papel da mulher na família e na sociedade e aos valores que o neoclássico preconizava como fundamentais para o desenvolvimento do país. Neste capítulo, pretende-se, pois, desenvolver, de forma sumária, a forma como Teresa de Mello Breyner agilizou estes elementos na construção da figura de Osmia.

A caracterização de Osmia, na peça de Mello Breyner, resulta de uma constelação de características, relações e transformações que ocorrem à medida que a sua vivência trágica se agudiza.

O seu percurso de vida é moldado por Mello Breyner em um quadro temporal que recua às circunstâncias da sua infância, marcada pela orfandade em tenra idade. A figura que, então, se impõe na sua vida é a de Elédia, que, tendo acompanhado o seu crescimento na qualidade de preceptora, ultrapassa, à semelhança dos papéis das Amas em tragédias clássicas, claramente essa condição, dado o desenvolvimento dos afetos, de cariz maternal, que nela se desenvolvem em relação a Osmia:

“Eu! Que em meus braços/

teus dias recolhi, quando implacável/  
a morte te privou da mãe querida.”

(*Osmia*, 1835, A. I, C. VII, 21)

A amplificação da sua condição é reforçada pela informação de que foi Elédia a responsável pela escolha de Rindaco para consorte de Osmia (ato I, cena VII): [Osmia] “Tu foste aquela, que entre mil guerreiros, (qual outra Mãe prudente) me escolheste Rindaco por esposo”.

No tocante ao casamento, fica em evidência que Osmia o aceitou, de acordo com os preceitos estabelecidos para a mulher, assumindo o cumprimento do dever matrimonial. Para Osmia as motivações sentimentais não se constituíram como factor ponderoso, sobretudo em face dos imperativos políticos que estavam em causa:

Osmia. Em tão severa escolha; a mão d’Esposa

A Rindaco entreguei, sacrificando

O meu próprio socego ao desses Povos,

Que meu consórcio unia.”

(*Osmia*, 1835, A. I, C. VIII, 24)

Elédia assume igualmente a defesa de Osmia no quadro das relações entre personagens. Em diálogo com Lelio mostra-lhe que a formação e o carácter de Osmia são inexpugnáveis e, portanto, superiores aos da mulher romana. Neste aspeto toma em seu favor a qualidade da educação que deu a Osmia. Ela, ainda que interiormente duvide da sua princesa, mostra às outras personagens que Osmia recebeu uma educação elevada que se plasma na firmeza de convicções:

Elédia: Não receio,

Lelio, Roma; nem temo o mundo inteiro.

A virtude d’Osmia assaz conheço:

Assás respeito infunde. A ociosidade,

Os sumptuosos banhos, os banquetes

Não amolecem, não, as Lusitanas.

Insensíveis não somos; mas amamos

O que he licito amar. Ah! leva a Roma

Esses teus pensamentos; cá nos deixa

A tua bem fundada glória, que fazemos

De desprezar insípidos requebros. Vai-se.

Neste momento da reflexão importa considerar a relação existente entre a educação recebida por Osmia e a influência que esta terá nos momentos de tomada de decisão, exigidos à personagem. No ato I, duas personagens do mundo romano enunciam, em diálogo, a situação vivida com a prisão dos turdetanos sob o pulso de Lélío, bem como o carácter e tipo de educação recebido pelos povos autóctones: esses povos têm leis e regras rígidas e um acentuado rigor no cumprimento. Quando chamada a decidir, este fator assume a preponderância, uma vez que Osmia revela a capacidade e a inteligência para o fazer de acordo com a base cultural recebida:

Lelio. Quaes tu julgas,  
Tão bárbaros não são os turdetanos.  
As sciencias estimão; Leis respeitão  
De longa antiguidade deduzidas.

(*Osmia*,1835, AII, C. IV. 35)

Na mesma cena (IV) Lélío salienta as características ou qualidades especiais da mulher turdetana que não deixarão espaço para dúvida no tocante à sua forma de estar, incluindo perante as circunstâncias mais desfavoráveis. Sujeitas a situações arbitrárias, estas mulheres não perdem nem as qualidades morais nem a graça, o que lhes confere, por oposição com as romanas, um carácter digno:

Lelio: Sós estamos aqui: posso afirmar-te  
Que nelles mil virtudes reconheço.  
Inda as mesmas mulheres, das Romanas  
Bem podem com razão ser invejadas.  
Lucio. Invejadas! Senhor, zombando o dizes.  
Lelio. Não zombo, amigo; as Lusitanas vejo  
Em valor, em destreza, em sofrimento  
Iguaes ao nosso sexo, sem que percão  
As delicadas graças do semblante.  
Pelo contrário, as nossas de prazeres  
E de fausto somente s'alimentão.

(*Osmia*,1835, A. II, C.IV,35)

No caso particular de Osmia, essas qualidades são ainda amplificadas. Assim, Osmia revelou capacidades de resistência, incluindo militares, ao combater ao lado do

povo do qual era a líder, tendo resistido, enquanto lhe foi possível, junto de Rindaco, revelando-se como uma heroína lutadora e masculinizada, conhecedora das suas funções enquanto líder:

Lelio: “Disputou no combate Osmia o passo  
Aos mais animosos dos Romanos.  
Quantas victimas forão de seu braço!  
(*Osmia*,1835, A. I, C. IV, 16)

Na condição de escrava suportou todas as contingências inerente a povo conquistado, derrotado em combate. Foi sujeita, tal como os seus, às regras dos prisioneiros de guerra, sem perder o carácter heroico que demonstrara no campo de batalha:

Manlio: essa escrava das mais he bem distincta.  
Lelio: Essa altiva mulher, essa Heroína,  
D’assombro e de respeito objecto summo?  
Seu nome a par dos Numes se levanta;  
Nem a fama se esquece de contar-nos  
As proezas da grande turdetana.  
(*Osmia*,1835, A. I, C.II, 12)

Ao longo do processo de sujeição, Osmia conserva as características morais e a firmeza de carácter: “Cêdo, bem que ameaço: não s’offende”; e, através das palavras das outras personagens, o leitor/ espectador vai confirmando os motivos que a levaram a ser admirada pelos romanos:

Osmia: Só de Rindaco fallo, só pertendo  
Unir-me às prisioneiras, e com ellas  
Correr o damno que lhes coube em sorte.  
Eledia: Oh! Generosa! oh! digna doutro fado!  
(*Osmia*,1835, AI, C. VIII, 25)

Na cena VIII do Ato I, Osmia é conduzida perante Elédia. Osmia, vítima das circunstâncias, tal como todas as restantes turdetanas que foram feitas cativas, confessa-se reconhecida pelos seus ensinamentos e lamenta a situação em ambas se encontram:

*Osmia*: Que sou tua princeza,  
Reconheces

Igualou-nos a sorte, tens desculpa,  
Se excedestes os termos. Nem me esqueço  
Do que devo a teu zelo infatigável.  
Arte, esforço, virtude, o próprio mando  
Como dádivas tuas reconheço.

(*Osmia*, 1835, A. I, C. VIII. 24)

A partir da captura, como refere Elédia no ato I, cena V as mulheres turdetanas desapoderaram-se da sua classe “sim, a prova, /Infelizes escravas! Nós a damos”, (*Osmia*, 1835, p. 17). Mais adiante, na mesma fala, a personagem deixa bem explícito a Lúcio, o desprezo que sente pela humilhação submetida às mulheres e homens turdetanos:

Eledia. Houveramos cedido ao duro pezo  
Da tua tyrannia. Amontoadas,  
Qual encerradas grei, alli nos deixas  
Gastar os tristes dias ociosos,  
Nem ao menos consentes que o consorte  
Alente a triste Esposa. As mãis ignorão  
S´inda os filhos respirão

(*Osmia*, 1835, A. I, C.V, 19)

No entanto, a situação criada trará a convivência entre vencidos e vencedores, circunstância que fará despertar o amor recíproco entre Lélío e Osmia. A consumação de uma relação amorosa, a despeito de, num primeiro momento, ser possível ou concretizável, pois Rindaco estava desaparecido (Ato I, cena I: Manlio. Hoje o feliz momento se apresenta /De tanto conseguir ao mesmo passo, /Que já temos por coisa indubitável /A notícia de Rindaco ser morto, /Do furor de Mavorte abrazada), vai ser obliterada por duas ordens de razões: por um lado, a noção de dever plasma-se na intransigência de Osmia; por outro lado, a circunstância material do reaparecimento de Rindaco precipita o seu destino trágico. Com efeito, no Ato IV, cena VI, o mensageiro vetão afirma não ter notícias de Rindaco, mas eis que este surge inesperadamente em cena. No diálogo que, entretanto, se estabelece entre os dois, a desconfiança de Rindaco em relação a Osmia constitui o elemento que serve de mote ao desenvolvimento da relação, que a partir deste momento, se estabelece em cena entre os dois caracteres:

Osmia. Que voz! Ó Céus! Que tom de  
voz escuto?

Os passos... A figura... hum sentimento

Interior... Vetão! Ah!...

Rindaco. Pois se vivo me vês, que te perturba?

Se não he inda um resto de virtude

Contra esse estranho traje em ti relucta.

Falla, não me respondes?

(*Osmia*, 1835, A. IV, C. VI, 62,63)

O diálogo vai continuar a refletir a desconfiança de Rindaco. O sentimento de suspeição de Rindaco (de traição ao matrimónio e ao povo) fará com que Osmia se sinta desconfortável e perceba que para além da rejeição de que está a ser alvo tem um problema fraturante para resolver. Considera-se que será a partir deste momento que a personagem tomará plena consciência dos factos trágicos que se geraram à sua volta: a sua atitude não agrada aos romanos e muito menos ao seu consorte. Apesar da lealdade demonstrada para com marido e povo, em ajuste aos seus ideais e valores, tal não foi suficiente. Osmia reconhece agora o conflito interno (emocional e moral) que a domina e o conflito externo, motivado pelas perceções das restantes personagens, nascido de circunstâncias adversas que surgiram na intriga e que se agudiza a cada instante. Para exemplificar com maior clareza a inflexibilidade da situação matrimonial e o poder que o consorte tem sobre Osmia (à semelhança do homem do século XVIII), Mello Breyner expõe através da força do autoritarismo inexorável, o poder masculino a que a mulher estava sujeita:( desatando a cinta, com a qual em quanto diz os três versos seguintes. Dá huma volta à roda da garganta: e ditos eles, entrega huma ponta da cinta a Rindaco, ficando com outra na mão.):

Rindaco. Partir, Osmiã!

Sem que eu possa vingar-me?

Osmiã.

Oh! Ceos! que escuto!

Pois se vingar-te julgas necessário,

Com essas fortes mãos, Senhor, bem podes

A vida suffocar-me na garganta,

E se hum ferro te falta...toma, aperta.

(*Osmia*, 1835, A. IV, C. VI)

O despertar de um amor inesperado, não confessado, irá assolar a heroína e conduzi-la-á ao final trágico. A situação ocorre a partir do momento em que Osmia é

capturada em combate. Desta situação, fica, contudo, a certeza de que Osmia manteve um comportamento impoluto, à semelhança de Lucrecia. Descontando o facto de o plano interior de Lucrecia não registar qualquer tipo de sentimento amoroso em relação ao seu violador, ambas as personagens encarnam características e qualidades morais semelhantes. A isto acresce que Mello Breyner não apresenta caracterização física, traços de beleza ou adornos especiais de sedução no caso de Osmia e isenta também a personagem de qualquer estratégia de sedução. De igual forma, a aceitação de Osmia do traje romano encontra-se desvinculado de qualquer relação com a temática do ‘adorno’, uma vez que a mudança de traje se encontra justificado como uma estratégia para poder ver Elédia.

Não obstante, no ato I, cena I, esse possível amor emergente já é comentado por Mânlio quando se encontra com um séquito de capitães romanos, que passam a revelar grande preocupação. Mânlio, contudo, observa que “nunca a dureza foi própria dos heróis” e que se Lélío trata a lusitana com brandura e a distingue com honras isso não será motivo para qualquer inquietação. Mais adiante, no ato III, cena I, será Elédia a confrontar diretamente Osmia sobre o rumor:

Eledia: Não deste Osmia,  
Como fábula corre entre os Romanos  
De teu funesto amor a vergonhosa  
Nunca até agora imaginada história.

Osmia. Ah! treme, Eledia, treme da ferida,  
Que no intimo d’alma vens cravar-me.

(*Osmia*, 1835, A.III, C. I, 42)

Elédia prossegue, interrogando Osmia. A resposta obtida por parte da lusitana é direta e sincera:

Eledia. Está bem, eu consinto; mas responde  
Sincera ao que t’inquiri. Não te agrada  
O Romano Pretor?

Osmia. Seu nobre termo  
Que me agrada não nego. A sua virtude  
M’inspira hum sentimento generoso  
De estimação, de gratidão devida...

Eledia. Mas essa gratidão acha limites,

E bem curtos a Pátria lhós tem posto.

(*Osmia*,1835, A III, C I, 44)

O amor entre Osmia e Lélío é, assim, um amor não consumado, que nasce fruto de circunstâncias que o cativo proporcionou. O conhecimento direto entre ambos, que motiva a admiração recíproca, aliado ao facto de Osmia ter consumado um casamento surgido do dever e de ter estado sujeita a um trato duro e severo por parte de Rindaco, a quem sempre obedecera sem questionamento em prol do dever e da honra, é agora, a despeito da sua condição de prisioneira, tratada com delicadeza. Osmia descobre em Lélío um ser respeitador, de trato elevado e sublime, sem rudeza ou menosprezo pela sua personalidade ou condição de mulher. São estes os elementos que, com efeito, em diálogo com Elédia, Osmia identifica como motivo para a sua boa apreciação do pretor:

Osmia. Amiga, no Pretor algum indício

Que possa condemna-lo? Os seus obséquios

Vem sempre de respeito acompanhados,

São cortezes seus termos, e expressivos

Sobre modo, he verdade: mas não deve

Hum peito generoso condoer-se

Da minha desventura? Oh! Ceos! que sabe.

(*Osmia*,1835, A III, C I, 45)

Paralelamente a estas circunstâncias, o amor, introduzido como tema logo no início da peça, como já foi demonstrado, por meio dos comentários e preocupações das personagens relativas ao prejuízo que este afeto poderia causar às personagens principais e aos respetivos povos, não se justifica apenas por motivos sociais e comportamentais. Exposto ao longo da maioria das falas, referido e comentado entre as personagens romanas e turdetanas, o tema eleva-se como elemento que surge independentemente da vontade humana. Os diálogos que reportam a existência deste afeto ente Lélío e Osmia integram-se em três atos: Ato II, cena IV; ato III, cena VI e Ato V, cena VI.

No ato I, Lélío assume, numa longa didascália enquanto aguarda que Osmia seja trazida até si, as suas preocupações, o seu sofrimento e angústias face à resistência emocional de Osmia:

Lélío. Tarda Osmia porê! E quanto tarda!...

Ah! que talvez de todo me despreze!

Que farei, se mover-lhe não consigo



O firme coração? Nem bem alcanço  
Se estima, ou detesta meus serviços...  
Ah! Lelio, Lelio! Amar nesta incerteza  
Mais que paixão, parece desde já loucura,  
(*Osmia*,1835, A II, C III, 31)

Apresentando uma réstia de lucidez face ao problema em causa, Lélío considera, em vão, a possibilidade de fugir desse amor, que faz equivaler a um ‘encanto’ que o envolveu:

Lelio. Fugamos deste encanto..., mas que tardo  
Se presta o pé a quanto a mente ordena!  
Em vão, em vão resisto... Ah! que ella  
Chega...  
(*Osmia*,1835, A II, C III 31)

Osmia chega e Lélío garante-lhe que esta sua presença visa diminuir o sofrimento dela. Osmia, em um profundo ato de patriotismo, pede-lhe que autorize que retire as vestes romanas que, entretanto, vestira. O Pretor não cede, afirmando que essas vestes, e não as turdetanas, estariam de acordo com a sua grandeza e dignidade. Osmia responde, de forma decidida:

Osmia. Basta: basta Pretor, conheça Osmia  
Que seu justo dictame tu respeitas.  
Deste dia cançado quando o termo  
Desejado chegar, aos Lusitanos  
Hábitos tornarei.  
(*Osmia*,1835, A II, C IV, 31)

O Pretor prossegue o diálogo interrogando Osmia sobre a sua tristeza e, mais adiante, na mesma cena, Osmia diz a Lélío que percebe alguns sinais no seu rosto que evidenciam que há algo que ele lhe quer transmitir, ao que Lélío responde:

Osmia. Mal encobres  
teus desígnios: eu vejo em teu semblante  
Indíciosos sinaes: Eu...  
Lelio. Dentro n’alma  
Essa injusta arguição (ingrata Osmia)  
Me derrama hum veneno, hum furor move...

Que talvez proveitoso te não seja.

Osmia. Nada póde, Pretor, fazer-me espanto.

(*Osmia*, 1835, A II, C IV, 34)

O pretor continua a indiciar os seus sentimentos, mas Osmia, revoltada, oculta o que já havia percebido, deixando Lélío num impasse confessional:

Lelio. Ah! detém-te, Princeza. Eu só medito

Nos meios de salvar-te; mas nem sempre

São os meios conformes aos desígnios

D'um nobre coração. De mim confia, que a tua prefira ao meu socego.

Se souberas...

(*Osmia*, 1835, A II, C IV, 35)

O diálogo entre Lélío e Osmia é retomado no ato III, cena VI. O pretor continua a declarar-se a Osmia, incorre em abuso no tocante às suas pretensões. Osmia não cede e manifesta o seu descontentamento quando Lélío lhe propõe a união, percebida por Osmia em ajuste às circunstâncias que ditam a sorte dos vencidos:

Osmia. Pretor, deixa-me em paz... o que proferes

Agrava a minha dôr: não posso ouvir-te,

Desamparão-me as forças: não resisto.

Lelio. Recobra-te, Princeza, não he tempo

De dar o lugar à dôr, que o mal não cura.

Osmia. Ah...

Lélío. Maiores triunfos te ofereço

Que os antigos, que celebre te aclamão.

Atende-me, Princeza dos Romanos

O Pretor tens rendido; ou vem comigo

Em Roma a colocar-te, ou pronuncia

De meu fatal destino o termo infausto.

Osmia . (com indignação) Aparta-te, cruel, assim não ouses

Escarnecer da sorte dos vencidos.

(*Osmia*, 1835, A III, C VIII, 54)

Lélío afasta esse quadro, ao assumir, pela primeira vez, que o amor que nutre por Osmia ultrapassa as circunstâncias políticas do seu encontro:

Lelio. Essa bella fereza não me assusta.

Escuta-me, e verás que não t'offendo.

Se até agora, Princeza, respeitoso,

Em dura escravidão contive austero

O sentimento... a chamma que teus dotes,

Tuas raras virtudes me excitarão;

(*Osmia*, 1835, A III, C VIII, 54)

Em seguida, explica que, no plano das circunstâncias externas, a possibilidade de assumir esse amor se encontra isenta de qualquer obstáculo, uma vez que o quadro do consorte desaparecido permitia agora que a 'lei do silêncio' que anteriormente se impunha desse lugar à esperança:

Lelio. A severa justiça á tua virtude,

A lei pezada do silêncio impunha;

Hoje porém, Osmia, mudou tudo.

Da foice libitina huma faísca

Vejo saltar brilhante quando o golpe

Descarrega fatal...

(*Osmia*, 1835, A III, C VIII, 54)

Osmia demonstra-se inquieta com o diálogo e pede-lhe silêncio. Para a personagem a situação é clara: já não pode desejar a liberdade, do consorte não recebeu auxílio e não imagina o destino de se ver vendida resgatada pelos seus nem a possibilidade de ser aceite, como estrangeira, entre os Romanos:

Osmia. Liberdade não quero; não desejo

Mando, que pago seja por meus Povos.

Se não pôde meu braço libertar-me;

Se do Esposo esperar não pude auxílio;

Não quero ir suportar a sorte ingrata

De me vêr a meus súbditos vendida.

Lelio. Não me julgues capaz de tal baixaza.

Se a partir te resolves desde logo,

Podes dispor, Osmia, do resgate,

Que por ti os Vetões me offerecião.

O preço, Osmia, o preço do teu Sceptro,  
Só pôde ser a vida que me levas.

(*Osmia*, 1835, A III, C VIII, 55)

Neste momento Osmia resume em um monólogo reflexivo os elementos que se agitam no seu destino, faticamente impossíveis de conciliar:

Osmia . Que aluvião d´angustias lança o Fado  
Sobre o meu coração. Lelio, não devo,  
Não posso resolver-me. Generoso,  
Se tudo tu me cedas, eu não menos  
D´immensa gratidão... (não sei que digo). À parte.

(*Osmia*, 1835, A III, C VIII, 56)

Por fim, no Ato V, na cena VI, Lelio volta a assumir plenamente a sua paixão reagindo às palavras de Osmia que o condenam de lhe querer despedaçar o coração já tão lacerado:

Lelio . Rasgar-te o coração... Eu? Cara Osmia,  
Quem não soube tocá-lo? Quem não pôde  
Fazer nelle pegar huma faísca  
De fogo que me abraza, poderia,  
Morrendo d´afflição, despedaça-lo?

(*Osmia*, 1835, A V, C VI, 78)

O Amor surge na peça como o foco principal do problema que assola a personagem feminina. O possível amor de Osmia e Lelio inquieta as restantes personagens e irá conduzir Osmia ao desfecho fatal da intriga. No entanto, a personagem feminina não faz dele em momento algum o cerne da sua problemática situação; pelo contrário, serão as personagens que rodeiam Osmia que criarão os fundamentos para que o conflito evolua em sentido trágico, levando a que Osmia não resista às adversidades que se geram à sua volta.

A curva sentimental de Lelio evolui em função das respostas de Osmia: uma vez confessado o amor, a recusa de Osmia motiva uma evolução que se situa entre a revolta e a quase rejeição, mas no final do Ato V, a figura continua a sofrer pelo destino da sua amada, bem visível na reação antitética que o desaparecimento de Osmia provoca nele e em Rindaco:

*Rindaco. Morra ao menos.*

(*Osmia*, 1835, A V, C XI, 84)

Lélio, pelo contrário, martiriza-se com essa possibilidade:

Lelio. Osmia! ... Osmia! Que! ... Ah Probo!

E onde,

Onde deixaste Osmia? Não respondes?

Por mais que a procurei...

Lelio. (com precipitação) Torna, vai...voa.

O campo, o monte corre, ... Eledia, Osmia,

(*Osmia*, 1835, A V, C IX, 82)

O amor, agente da destruição de Osmia por ação das duas personagens masculinas que lhe eram mais próximas, Rindaco e Lélio, encerra a peça. Depois da morte de Osmia, Lélio é a última personagem a falar em palco e a sua comunicação sela o sentido do tema em Osmia:

Lelio. (Com a mais forte expressão) Oh esforço! ... oh Roma!... oh suspirada! ...

E suspirada em vão! Amada Osmia. (Desce o pano).

(*Osmia*, 1835, A V, C XI, 87)

### 2.2.1. Educação e sentimento

Na segunda metade do século XVIII, o esquema familiar começava aos poucos a transformar-se. Paralelamente, a consciência de que categorias sociais, como o casamento, embora estivesse fortemente definido por um modelo objetivo e papéis estabelecidos, não era impermeável às dificuldades geradas pela intromissão de elementos de natureza subjetiva, sentimental e emotiva continuava a manifestar-se na literatura. A tragédia de Osmia ecoa uma circunstância própria deste contexto, pois, ainda que muito obediente e racional em ajuste ao papel tradicional da mulher na família, o seu destino será consequência direta da incompatibilidade entre este papel e os desígnios do sentimento que se vê obrigada a reprimir. A opressão que a personagem impõe a si mesma é decerto ainda um forte eco do pensamento relativo às mulheres no século XVIII, pois toda e qualquer subjugação a aspetos emocionais seria entendida como resultado de uma educação incorreta. Este quadro é ainda reforçado pela opção prévia, que a autora deixa bem clara no tocante ao plano das sensibilidades, de fazer do casamento de Osmia um casamento que se estabelece fora do padrão emocional, em ajuste à representação social da ‘conveniência’: “A Princesa Osmia casa com Rindaco por razons de Estado

obedecendo as ordens da sua tutora Elédia” (Vázquez, 2002, p.411). Neste sentido, quando confrontada com os desígnios emocionais impostos pelo aparecimento de Lélío, a personagem resolve o seu dilema de acordo com a educação recebida e com o ‘interesse de Estado’, rejeitando-o.

Na correspondência que Mello Breyner troca com Leonor de Almeida verifica-se que a autora aponta para a necessidade de rever o papel da mulher. A proposta de um novo modelo de educação para o feminino é extensa e vai sendo explanada, nomeadamente no que concerne ao parâmetro da educação, área na qual, para Mello Breyner, seria fundamental investir. A proposta da autora não dissocia a mulher da maternidade, mas investe na sua formação cuidada (Vásquez, 2013:12):

“A “construção da feminidade” – citando o título da obra de Mónica Bolufer - tem muito a ver com a construção de um novo modelo familiar e de um novo modelo sentimental que se relaciona tanto com a educação como com as propostas de modelos de relacionamento social. Embora possa parecer paradoxal numa primeira leitura, na condessa de Vimieiro vamos encontrar essa exaltação da vida retirada e da dedicação absoluta à educação dos filhos – que servia, por exemplo, para justificar o empreendimento de uma tradução do *Telemaque* de Fénelon - ao lado da resistência a um modelo educacional burguês, como o proposto por Verney que ia em detrimento do poder de atuação das mulheres nos diferentes campos.”

A forma como a heroína se comporta na peça está intrinsecamente relacionada com a educação recebida e a consciência do dever para com o seu povo. Se a personagem foi educada para obedecer cegamente à instituição matrimónio e cumprir os seus deveres acima das suas próprias vontades, ela demonstrará um padrão de comportamento adequado a esta exigência. Desta forma, Osmia obedece incondicionalmente a Elédia e ao marido antes do combate e durante o ato bélico. Além disso, a consciência de que também o seu povo é da sua responsabilidade leva-a a, em conjunto com o seu esposo, a assumir um papel preponderante na luta.

No entanto, após a derrota, Osmia acabou por ser capturada, situação que compromete a sua liderança bem como a sua posição no quadro familiar. Elédia e Rindaco não compreenderão as suas atitudes durante o cativo e questionarão os valores de Osmia bem como a possibilidade de ela ter cometido traição.

Por outro lado, as relações de Osmia com o invasor, excetuando Lélío, mas em relação ao qual não se chega a estabelecer qualquer padrão de reciprocidade a não ser no plano sentimental, são também de ordem adversa. Os romanos não sentem afeição por Osmia. As suas características femininas são opostas às da matrona romana tradicional. Osmia é ativa politicamente e assume atitude de líder quando a situação o exige. O

conhecimento dos sentimentos do pretor para com Osmia leva-os, além disso, a reexaminar as possíveis consequências desse amor para o mundo das relações entre romanos:

Lelio. O amigo falle,  
E falle, como sempre, com franqueza.  
Ainda talvez dura o louco intento  
De privar-a: me d'Osmia?

Manlio. E qual empenho tens tu de conservar essa cativa

**Contra o sentir dos mais?** Talvez intentas

Conceder-lhe, Pretor, a liberdade?

Lelio. E se o quisesse, há Lei que mo proíba?

(*Osmia*, 1835, A.I C. II, 11)

No final da peça, nenhuma das personagens masculinas salvará Osmia, que se mantém na solidão que a conduzirá à derradeira solução.

A personagem Osmia, representativa das mulheres lusitanas, revela traços fortes de personalidade, exemplo da educação turdetana que recebeu, ainda que Elédia se assumia como mais vincada quanto ao rigor do cumprimento da lei e não se inibia de julgar a heroína. A protagonista demonstra igualdade intelectual face ao homem e igual capacidade física. Ao longo da peça o leitor / espectador vai conhecendo a personagem através da visão que os restantes caracteres têm de Osmia (Vázquez: 2013, 14):

“Colocamos esta definição em relação com a personagem de Osmia (MELLO BRAYNER, 1788) e o modelo de mulher com ela promovido nesta mesma peça e na *Idéa de hum elogio historico de Maria Theresa archiduqueza de Austria* (MELLO BRAYNER, 1781), definidos por adjetivos similares, e, no primeiro caso, em confrontação com a fraqueza das romanas (BELLO VÁZQUEZ, 2005a e b).”

Eloquentes são, a este respeito, as considerações que tece sobre si própria ao longo da peça. Osmia, no ato I, fustigada com as dúvidas criadas em torno de si mesma, resiste, afirmando o seu nacionalismo:

Osmia. Este mesmo Pretor, se torno ao campo,  
E posso acometê-lo, será alvo  
De meus prezados golpes: levo em braços  
Da Pátria a causa então.

(*Osmia*, 1835, A.III C. I, 45)

No ato I, cena VIII, numa longa fala, Osmia autocaracteriza-se como uma mulher que enfrenta os obstáculos, assumindo um papel que acusa a influência dos modelos de

liderança feminina na defesa dos seus povos ao não hesitar em enfrentar, de forma masculinizada, o inimigo romano, assumindo um papel inédito que contribui para a sua caracterização como personagem de grande valor no campo de batalha:

Osmia: “por longo tempo do consorte ao lado

Sustentei o combate; mas sabendo

Que os nossos afrouxavão de outra parte

Me disse o Esposo então=Sustenta, Osmia,

Com teu valor e exemplo este partido,

Em quanto eu corro àquelle=parte, e logo

Desaparece, entrando nas Cohortes”

(*Osmia*, 1835, A. I C.VIII, 25)

Osmia, em seguida, reconhece que o perigo a tornou astuta, mas será na cena VII do terceiro ato que a grandeza da sua honra se revelará por meio do diálogo com Lélío. O pretor, considerando a morte de Rindaco, prevê dias felizes, mas para tal reconhece que terá de ultrapassar a resistência exímia de Osmia:

Lelío: “Os meus posso esperar que mais felices

Comecem a correr, se no teu peito

Não achar, bella Osmia, resistência.”

(*Osmia*, 1835, AIII, C.VII, 53)

Ao longo da peça, revela apenas um momento de hesitação, quando deixa transparecer, no ato IV, cena VI, uma certa confusão ao ver Rindaco, seu esposo:

Osmia: Que voz!...Oh Ceos! Que tom de voz escuto?

Os passos...a figura...hum sentimento

Interior... Vetão! (c) ah!...

Rindaco: (f) Pois se vivo me vês, que te perturba?

Se não he que inda hum resto de virtude

Contra esse estranho traje em ti relucta.

Falla, não me respondes?

(*Osmia*, 1835, A.IV, C. VI, 62,63)

O carácter de Osmia, ativamente desenvolvido por Mello Breyner ao longo da peça no sentido da demonstração das suas capacidades e valores, demonstra que as



personagens teatrais foram um veículo privilegiado, como refere Bello Vázquez, “para promover determinados comportamentos e ideias ligados com a Ilustração”. Se a questão da família e do matrimónio aparece na peça representada no casamento de Osmia e Rindaco e na forma como ele trata a princesa turdetana e se o plano das sensibilidades está representado no amor não concretizado entre Lélío e Osmia, sobre o qual vencem as leis do Estado, tal não obsta a que a heroína de Mello Breyner seja descrita como tendo tido uma educação esmerada e em ação no campo de batalha. Neste último caso, não para mostrar à mulher portuguesa de oitocentos que as ocupações de foro militar estariam ao seu alcance, mas como metáfora de uma possível integração plena na sociedade masculina da época.

*Osmia* aponta, assim, um caminho, perceptível nas entrelinhas da escrita para o leitor/espectador mais atento à necessidade da alteração do papel social da mulher na segunda metade do século XVIII, ajustado aos valores veiculados pelo neoclassicismo para a educação feminina, até porque, segundo Bello Vázquez, um novo problema se colocava: a vida conventual começava a exercer sobre as mulheres novas uma maior atração que a vida matrimonial.

A autora escolheu para cenário da peça o momento histórico da romanização e da luta entre o poder romanizador e a resistência das tribos que habitavam a Hispania (lusitanos, turdetanos e vetões). Este contexto, literariamente construído como sociedade com características vincadamente nacionalistas, servir-lhe-á como pano de fundo para apresentar ideias de mudança quanto à posição que a mulher pode e deve ocupar na sociedade portuguesa. Lélío, personagem que se apaixona por Osmia e a trata com o respeito que os Romanos concediam aos “inimigos”, mas também com “paixão”, diz, ao contrariar em diálogo os seus congéneres romanos, que os turdetanos apresentam o domínio da ciência e da cultura, o mercantilismo como forma de organização económica e a lei como única norma de comportamento (Vásquez, 2005, 433): “O povo turdetano caracteriza-se, na «anacrónica» por ilustrada- opinião- de Lélío, pelas melhores virtudes nacionalistas: o domínio da ciência e da cultura”.

As características morais da princesa turdetana conduzem ao modelo pretendido para a educação da mulher portuguesa: rigor, firmeza e capacidade de resistir aos impulsos sentimentais. É o primado da razão. O modelo pretendido por Mello Breyner para a mulher prevê, deste modo, o respeito pela honra e pela dignidade na conduta tanto pública como pessoal, mas reclama para a mulher uma certa tomada de posição e atitude de liderança, tal como Osmia revela através das suas atitudes (Vázquez, 2002, 434)

“Desenha-se uma sociedade onde as mulheres tenham um destaque especial, tanto por representarem a essência dos valores dos primitivos lusitanos, como pela

enorme diferença entre a sua educação e a forma de vida e as da generalidade das mulheres das elites sociais portuguesas e europeias do último quartel do séc. XVIII (equiparáveis às romanas na obra).”

Mello Breyner, denuncia ainda que discretamente e usando das estratégias literárias que lhe são permitidas, as desigualdades que assomam as mulheres portuguesas, limitadas a núcleos restritos de convivência social (Vázquez, 2002, 434),

“uma situação que considera injusta, e para subscrever umhas ideias mui próximas dos postulados dos autores e, especialmente, das autoras mais radicais nos seus posicionamentos sobre igualdade entre géneros que [...] defendiam esta igualdade nom só no momento do nascimento, mas também nos usos sociais em todos os ofícios.”

A autora construiu a personagem dotando-a com qualidades que o homem do século das luzes portuguesas não considerava, no geral, serem atribuíveis às mulheres: inteligência, capacidade de liderança e competência ou aptidão para tomar decisões. Além disso, se mulheres industriosas, mais independentes e ativas, estavam frequentemente associadas a modelos literários, caracterizados pela beleza, exuberância e capacidades sedutoras, traços que as consagravam como ‘desviantes’, ‘excessivas’ ou como estando ‘fora da norma’, o caso de Osmia é radicalmente distinto, porquanto a sua caracterização não assenta na descrição física ou em referências à sua beleza ou à capacidade de sedução. A personagem não é sensual, exuberante ou bela fisicamente. Privilegia-se, pelo contrário, a caracterização psicológica, em ajuste ao pressuposto de que as mulheres não devem ser excluídas das transformações que, também no plano psicológico, se agilizam para os homens nesta época, fruto das novas concepções de felicidade (cf. Costa, 2008). Todavia, em Portugal, no final do século XVIII, a sociedade masculinizada ainda associava à mulher uma imagem estereotipada de beleza e a incapacidade de promover raciocínios ou tomadas de decisão. O pensamento da época era, como refere de Azevedo a partir de uma citação de Michèle Crampe-Casnabet, elucidativo deste suposto défice de capacidades femininas (Azevedo, 2009, 91):

“Terá ela [a mulher], verdadeiramente um espírito, uma capacidade racional? De direito sim, na sua qualidade de ser humano. De Facto, a declaração de princípio da igualdade intelectual entre os sexos é posta em causa por uma opinião masculina quase unânime. Se é verdade que o privilégio da mulher é a beleza, e se a razão não é dada uma vez por todas mas deve ser cultivada, então a mulher não pode possuir, ao mesmo tempo, a beleza [que dura tão pouco] e a razão [tão lenta a constituir-se].”

A personagem Osmia, representativa das mulheres lusitanas, revela traços fortes de personalidade, exemplo da educação turdetana que recebeu, ainda que Elédia se assumia como mais vincada quanto ao rigor do cumprimento da lei e não se iniba de julgar

a heroína. Ao longo da peça o leitor / espectador vai conhecendo a personagem através da visão que os restantes caracteres têm de Osmia (Vázquez: 2013, 14):

“Colocamos esta definição em relação com a personagem de Osmia (MELLO BRAYNER, 1788) e o modelo de mulher com ela promovido nesta mesma peça e na Idéa de hum elogio historico de Maria Theresa archiduqueza de Austria (MELLO BRAYNER, 1781), definidos por adjetivos similares, e, no primeiro caso, em confrontação com a fraqueza das romanas (BELLO VÁZQUEZ, 2005a e b).”

A convivência forçada com o mundo romano reveste-se, em Osmia, de um caráter tanto público como privado. Se o amor inesperado, mas não concretizado fisicamente, que passou a sentir em relação a Lélío não a poupa às suspeitas alheias, o ato que lhe será exigido (assassinar Lélío), que, além de político, se reveste de caráter probatório da sua inocência, leva a uma resposta de Osmia que revela não apenas o seu caráter moral, mas também a inteligência política e uma acurada perceção das circunstâncias históricas e das consequências que tal ato traria ao seu próprio povo:

Osmia. Qua atrocidade!

Ah! Senhor! Tu não vês que o teu projecto

Hum diluvio de males precipita

Sobre os nossos vetões, e turdetanos?

Assim pagarei eu o generoso

Esforço, que eles fazem por salvar-me?

Com esse horrendo, ab ominável golpe,

Eu mesma os farei victimas votadas

Ao furor vingativo dos Romanos,

Ah! reflecte e retracta o que me ordenas,

(*Osmia*, 1835, A IV, C. VI, 67)

A declaração de Osmia “Pretor, não m’allucino/ O Ceo disponha. /Que eu saiba resolver (*Osmia*, 1835, A III, C VIII, 56)” não deixa dúvidas ao leitor / espectador sobre a capacidade da personagem feminina de pensar e decidir por si própria. Essa perceção resulta reforçada no momento do reencontro dos esposos. Nesse diálogo, Osmia dir-lhe-á, em uma declaração que põe a tónica no individualismo da mulher, que antes que “A mim primeiro do que a ti me é preciso ter contente. A ti posso enganar-te, a mim não posso” (Ato IV, Cena VI, pág. 68), demonstrando simultaneamente sentido crítico, profundidade intelectual.

Eloquentes são, a este respeito, as considerações que tece sobre si própria ao longo da peça. Osmia, no ato I, fustigada com as dúvidas criadas em torno de si mesma, resiste, afirmando o seu nacionalismo:

Osmia. Este mesmo Pretor, se torno ao campo,  
E posso acometê-lo, será alvo  
De meus prezados golpes: levo em braços  
Da Pátria a causa então.

(*Osmia*,1835, A.III C. I, 45)

Osmia, em seguida, reconhece que o perigo a tornou astuta, mas será na cena VII do terceiro ato que a grandeza da sua honra se revelará por meio do diálogo com Lelio. O pretor, considerando a morte de Rindaco, prevê dias felizes, mas para tal reconhece que terá de ultrapassar a resistência exímia de Osmia:

Lelio: “Os meus posso esperar que mais felices  
Comecem a correr, se no teu peito  
Não achar, bella Osmia, resistência.”

(*Osmia*,1835, A.III, C.VII, 53)

Ao longo da peça, apenas revela um momento de hesitação quando deixa transparecer, no ato IV, cena VI, uma certa confusão ao ver Rindaco:

Osmia: Que voz!...Oh Ceos! Que tom de voz escuto?  
Os passos...a figura...hum sentimento  
Interior... Vetão! (c) ah!...

Rindaco: (f) Pois se vivo me vês, que te perturba?  
Se não he que inda hum resto de virtude  
Contra esse estranho traje em ti relucta.

Falla, não me respondes?

(*Osmia*,1835, A.IV, C. VI, 62,63)

Mello Breyner introduz reflexões interiores de Osmia, quer em monólogo quer nos diálogos que mantém com as outras personagens, expondo o seu pensamento, as dúvidas, as certezas, os anseios e considerações de teor pessoal, que põem em evidência

a sua interioridade. Bem representativos dessa condição são as reflexões feitas no ato I, no ato III e no Ato V.

No Ato I, cena I, após Elédia a questionar sobre as suas intenções para com o pretor Lélio, interrogando-a sobre até que ponto poderá estender-se o sentimento da sua gratidão para com o romano, Osmia reage da seguinte forma:

Osmia. Eu tenho dentro n'alma radicado

Hum odio permanente; de vingar-me

Não perco as esperanças. Este mesmo,

Este mesmo Pretor, se torno ao campo,

E posso acomete-lo, será alvo

De meus pezados golpes: Levo em braços

Da Pátria a causa então; porêm agora

Da minha só se trata.

[...]

Afeita desde o berço a hum trato rude,

A polidez estranho: Do que temo

Eu mesmo me envergonho, talvez seja

Simples cortesia o que me assusta.

(*Osmia*, 1835, A.III C. I, 45)

A reação da personagem assume o desejo expresso de vingança e a reafirmação do seu patriotismo. O problema da vingança e do ódio, consideradas como categorias anti-morais, assumem em Osmia um caráter político, que resulta do quadro de relações entre conquistadores e conquistados. Não obstante, não deixa de ser significativo que seja Osmia a incorporá-los, demonstrando, por meio deles, o cabal entendimento da situação política do seu povo. O caráter público de Osmia, aqui perfeitamente assumido, não impede, no entanto, a emergência da sua voz individual, que ressona sensibilidades por ela própria incompreendidas e justificadas à luz da sua educação e circunstâncias de vida. Estas justificações, que deixam adivinhar a divisão interior que se começa a desenhar no plano dos afetos, ganham consistência no ato I, cena VIII. A personagem responde a Elédia e a sua voz interior emerge novamente. O que seria uma fala em resposta a outra personagem, transforma-se quase em um monólogo, que dá voz às percepções de Osmia sobre si própria:

Osmia. D'altivez increpar-te. Escravas ambas

Na verdade, nos vemos; mas tu mesma,

[...]

A Rindaco entreguei, sacrificando

O meu próprio socego ao desses Povos,

Que meu consorcio unia. Começava

Meu brando coração a costumar-se

Aos duros laços do consorte altivo,

E a benigna virtude hum veio lançava

Sobre tantas, e tantas asperezas

Ao genio meu contrárias.

(*Osmia*, 1835, A.I C. VIII, 24)

Se o casamento definia a mulher setecentista e a qualidade desse casamento era avaliada de acordo com os padrões sociais que ditavam o ajustamento de cada um dos cônjuges ao seu papel tradicional, *Osmia* assume, em ajuste ao conceito de dever, neste caso, para com a paz entre os povos, o primado da responsabilidade política em detrimento da tranquilidade individual. Tal não obsta, no entanto, a que, por meio dela, Mello Breyner dê voz às fraturas que resultam desse tipo de casamento. Esse reconhecimento não pode deixar de ter tido ecos de uma sociedade na qual os planos das sensibilidades individuais se viam frequentemente constrangidos por noções de dever, de família e de tradição. O destino de *Osmia* não autoriza a pensar, no nosso entender, que este lamento de *Osmia* apresenta um carácter subversivo ou até justificativo da sua futura paixão por *Lélio*. No entanto, também não deixa de ser uma denúncia das situações de infelicidade vividas silenciosamente no plano dos casamentos, denúncia que fica inexoravelmente associada à divisão interior da sua personagem trágica e, por extensão, aos efeitos dessa divisão.

Será no ato V, na cena IV, que, vendo-se a caminho de um desfecho trágico, *Osmia* irá proferir o monólogo que une os elementos desenvolvidos pela intriga e as questões que Mello Breyner coloca à sociedade portuguesa por meio desta peça.

*Osmia* encontra-se numa situação crítica depois de ser alvo da incompreensão de todas as personagens. Neste momento, e antes de tomar a decisão que para ela será a opção acertada, *Osmia* reflete e pondera sobre os factos ocorridos. Na sua percepção, ela não cometera nenhum crime que justificasse a situação em que se encontra: sempre obedecera, cumprira todos os desígnios impostos, mas de nada lhe valeram a virtude e o

heroísmo. Osmia recusou cumprir a ordem de Rindaco para assassinar Lélío, reconhecendo a insanidade da demanda, discernindo a injustiça de tal proposta:

Osmia. Só

Osmia. Triste, e mísera Osmia! Até que ponto  
Teus males s'áamontoão! De que serve  
A grandeza, a virtude, a heroicidade,  
Se ao preceito cruel do Esposo insano  
Tudo deve ceder num só momento?  
Meu coração, minh'alma se rebela  
Contra a lei inhumana. Com vil fraude...  
Eu! Derramar um sangue virtuoso! ...  
Cravar no peito inerme o ferro iniquo! ...  
Não he possível: não.

(*Osmia*, 1835, A.V C. IV, 73 -74)

Lélío não deixa de ser referido neste monólogo. Osmia questiona a natureza do seu crime. Ter amado Osmia foi o seu infortúnio e a personagem tem consciência desse facto. Mas Osmia afirma perentoriamente que não irá manchar as suas mãos com o sangue de um inocente. Lélío não a oprimira com o seu amor. Pelo contrário, pedira-lhe que se fosse embora e resolvesse o impasse, procurando a paz de que necessitava:

E que delicto,  
Que furor contra Lelio assim nos arma?  
Amar-me foi o seu crime. Oh! Deos! e quando?  
Quando m'ó declarou? o retirar-me,  
Não propoz elle mesmo? Ah! se não fosse  
De Rindaco a imprudente falsidade,  
Nem elle s'atrevêra ...nem eu mesma  
Ao coração as rédeas afrouxará ...

(*Osmia*, 1835, A.V C. IV, 73-74)

Ao finalizar o longo monólogo, a personagem autocritica-se e conclui que a culpa reside em si mesma. E o destino da morte espera-a como único final:

Mas em vão me desculpo, em vão pretendo  
Aligeirar o mal que me condemna.

E que? Devêra Osmia hum só instante  
Alongar a partida? Sem cautela  
Prestar brandos ouvidos a projectos,  
Contra as Leis, contra os usos concebidos?  
Ah! que mal(infeliz) mal te escutaste!  
Mal o teu coração sondar soubeste!  
És tu Osmia? Se és Osmia, a pena  
Deves logo pagar, que huma imprudência  
Da tua mão requer: sim, sim, morramos:  
Doce cousa he morrer, se salvo entanto  
O coração d'ingratidão tão feia.  
Mas que faço em morrer? meu nome cubro  
D'opprobrios immortaes... se eu conseguisse  
O Esposo inda abrandar? ..., porém nem  
vê-lo  
me será concedido. A procura-lo  
sem tino torto aqui: o tempo foge,  
e de Lelio o fatal encontro eu temo,  
ah! que sinto rumor: Oh Ceos! o susto  
mil chimeras me finge. Qualquer sopro  
com que o vento sacode este arvoredó  
me faz crêr, que de Lelio a voz escuto,  
onde hum Deos acharei, hum Deos benigno,  
que algum meio me inspire de salvar-me  
do transe abominável? Ah! que hum vulto...  
as armas lhe scintillão: Sim he elle! ...  
Momento tenebroso!

(Vem para a boca do Theatro na acção da mais expressiva  
amargura.)

(*Osmia*, 1835, A.V C. IV, 73, 74)

Neste momento da intriga, Osmia faz um balanço da situação em que se encontra e a personagem revela a sua tristeza e sentimento de infelicidade pelo seu destino. Os acontecimentos evoluíram em uma gradação que está a chegar ao seu fim irrevogável:



“Osmia triste e mísera Osmia! / até que ponto teus males se amontoão!”. A personagem interroga-se sobre o peso dos seus valores, que lhe são fundamentais e queridos (grandeza, virtude e heroicidade) mas que de pouco lhe serviram quando as personagens contra si conjuraram.

Por ser mulher, a arbitrariedade das leis recai sobre si, está plasmada na sua condição feminina e nos versos do monólogo emerge a voz interrogatória de Osmia e, muito provavelmente, a da autora que, por meio dela, transportaria a interrogação para a situação da mulher do século XVIII, pois a questão é transversal aos dois tempos. A mulher não tem poder de decisão sobre si mesma, o caráter individual soçobra face à arbitrariedade das leis que é inexorável para o género feminino. A obediência cega a que a mulher está obrigada pela convenção do matrimónio exige ao cumprimento do dever imposto: “Se ao preceito cruel do esposo insano / Tudo deve ceder num só momento?”.

A reflexão da personagem aprofunda a falta de justiça da ordem que lhe foi imposta por Rindaco: Lélío não cometeu nenhum crime, então porque é obrigada a assassiná-lo? Osmia recusa-se a cometer o crime. Não há motivo que o justifique, muito menos quando Rindaco não foi justo e correto com Osmia em combate: “Ah! não fosse de Rindaco a imprudente falsidade”. Não obstante, Osmia quase se penaliza pelas suas reflexões pois de certa forma poderão pretender aliviar a força das acusações. O caminho ou fim para si mesma está decidido e é superior a qualquer projeto que não se encaixe na honra da sua personalidade. No entanto, os versos “Ah! que mal(infeliz) mal te escutaste! / Mal o teu coração sondar soubeste!” transmitem ao leitor / espetador o lamento da personagem que, pela primeira vez, deplora o não ter ouvido os seus desígnios interiores. Ainda que por breves momentos, ela equaciona a retidão do caminho tomado, um caminho que implicou a anulação sentimental ou, pelo menos, a anulação da expressão sentimental. Esta anagnórise, que, mais uma vez pode constituir uma chave para o entendimento da relação entre interioridade e dever na mulher do século XVIII e que coincide com o clímax do seu sofrimento, não modifica o destino que Osmia traçou para si – o que, por sua vez, esclarece bem o lugar que ocupa o plano das sensibilidades, nomeadamente do sentimento amoroso, no sistema de valores epocais.

Assim, tal como Lucrecia, Osmia toma a sua decisão sobre a sua morte, fazendo emergir o princípio da honra e as convenções associadas ao plano comportamental digno:

Osmia: És tu Osmia? Se és Osmia, a pena

Deves logo pagar, que huma imprudência  
Da tua requer: sim, sim, morramos:  
Doce cousa he morrer, se salvo entanto  
O coração d'ingratidão tão feia.

(*Osmia*, 1835, A. V, C. IV, 73)

Tal não impede que, por um breve momento, a dúvida, que revela a divisão interior da personagem, ganhe corpo discursivo: se pudesse travar Rindaco: “se eu conseguisse/ O Esposo inda abrandar? ..., porém nem vê-lo/ E de Lelio o fatal encontro eu temo”. A dúvida nada mais significa, no caso de *Osmia*, a certeza de que não existem soluções, de que não existirá, como no caso de outras tragédias, um deus ex machina que a resgate do fim apocalíptico que os ditames da honra e da dignidade obrigam a que imponha a si própria:

Osmia. Onde hum Deos acharei, hum Deos benigno,  
Que algum meio me inspire de salvar-me  
Do transe abominável? Ah! que hum vulto...  
As armas lhe scintillão: sim he elle!...  
Momento tenebroso!

(*Osmia*, 1835, A. V, C. IV, 74)

### 2.2.2. Identidade lusitana de *Osmia*

A questão da identidade entre lusitanos e portugueses não é uma questão recente. Segundo Amílcar Guerra, em *A apropriação de Viriato (e dos Lusitanos) no séc. XIX em Portugal*, o motivo constitui-se a partir do século XVI, no seio do qual Viriato se começa a plasmar como um verdadeiro paradigma das virtudes para o povo português. Já Teófilo Braga refletira sobre a temática da identidade lusitana nos inícios do século XX e considerou que a Lusitânia era uma ideia conjunta, agregadora de todos os que viviam em determinada parte da Hispânia.

Amílcar Guerra posiciona o historiador como aquele cujo objetivo de escrita consiste em mostrar os exemplos a imitar ou os erros a evitar. O autor refere que o processo de conquista romana da Hispânia, que ocorreu durante cerca de dois séculos, suscitou ou permitiu o surgimento de narrativas que valorizavam as personagens dos

povos locais e que “acabaram por entrar no elenco das figuras que marcam a historiografia” (Guerra, 2023, 239-240). Este facto levou a fosse dada uma atenção crescente ao mundo clássico a partir do século XVI, que ganhou relevo na tradição cultural europeia, especialmente a partir do Renascimento. No entanto, e seguindo também os modelos clássicos, a criação de uma identidade nacional não repousou apenas na recuperação de entidades coletivas. Pelo contrário, esse movimento de recuperação foi amplamente capitalizado pela promoção de figuras individuais, que plasmaram exemplos de liderança, por meio das quais se alimentou a ‘alma coletiva’ dos povos que representavam. Emerge sobre este assunto a questão: Quem eram os lusitanos? (Mantas, 2004, 71):

“Os Lusitanos constituíram um grupo de *populi*, sendo o nome utilizado como um colectivo pelos Romanos, como sucedeu noutras regiões, circunstância muito vulgar em situações coloniais de todas as épocas. Assim, a Turdetânia, a Céltica e a Lusitânia representam sectores operacionais da Hispania, circunstância que explicará a ambiguidade das fontes literárias romanas do período republicano quanto à geografia dos territórios. O primeiro encontro entre Lusitanos e Romanos verificou-se, segundo parece, em 194 a. C., muito longe do território lusitano, perto de Hispalis (Sevilha).”

Osmia de Mello Breyner insere-se no quadro histórico da romanização a que estes povos foram submetidos. A personagem feminina é a princesa turdetana, que se salienta pelas características de líder e de guerreira, mediante as quais encarna a prova do valor do “amor à pátria”:

Manlio: essa escrava das mais he bem distincta.

Lelio: Essa altiva mulher, essa Heroína,

D’assombro e de respeito objecto summo?

(*Osmia*, 1835, A. I C.II, 12)

Como referido, os antecedentes da apropriação destes heróis remotos e da noção do povo pré-romano assentam no Humanismo. Quanto ao caso português, Amílcar Guerra refere que se atribui a André de Resende a “vinculação de Viriato ao nosso território e, de uma forma mais alargada, a ideia de tomar como antecedentes dos Portugueses os antigos Lusitanos.” O autor destaca ainda que André de Resende tinha noção de que esta correspondência entre o território de Portugal e a província romana da Lusitânia não era exata (Fernandes, 2009, 108-110, in Guerra, 2023, 241):

“Dizia eu que o todo a que chamamos Portugal abarca duas partes da verdadeira Lusitânia propriamente dita; da província da tarraconense os Brácaros, alguns Ástures para lá do Marão e do Gerês e certo número de Vetões; a zona que referimos para além do Guadiana.

Em face disto, se déssemos a Portugal só o nome da Lusitânia, por ser este o da maior parte da região, existiria hoje uma Lusitânia a Sul e a Norte bastante mais extensa e mais larga. [...] Habitam, portanto, a região entre Douro e Guadiana, a verdadeiramente dita Lusitânia, povos tais como os especialmente designados por Lusitanos.”

Segundo o autor, Resende foi responsável pela confusão que se gerou entre (Guerra, “uma entidade territorial e étnica do passado romano e pré-romano com uma realidade moderna, acabando por aplicar precisamente os mesmos termos latinos para as designar. Assim, “a designação *Lusitania* é usada amplamente como correspondente a *Portugal* e, pontualmente, *Lusitani* ocorre como o equivalente latino de *portugueses*.” (Guerra, 2023, 241-242). Amílcar Guerra considera que Resende não dispunha à época de dados que hoje ajudam a perceber os “argumentos que nos levam hoje a colocar as acções de Viriato num território por vezes muito distante do que vem a ser a província da Lusitânia” (Guerra, 2023, 243). O debate desta questão continuou a ser travado ao longo da História, quase sempre em ajuste à defesa do nacionalismo que recrudescia, sobretudo em períodos de crise (Guerra, 2023, 246).

“Parece que, perante o que se sente como sérias ameaças à independência e à sobrevivência de Portugal, se vai procurar apoio aos momentos decisivos do passado e em especial às grandes figuras históricas que podem servir de modelos de resistência e de luta pela autonomia. Ora Viriato servia perfeitamente este desiderato.”

No entanto, a verdade é que a procura de uma identidade nacional, de base antropológica, se fez notar em vários domínios: a etnogénese implícita na expressão “alma portuguesa” ou “génio português”, já no século anterior se encontrava definida nos objetivos científicos da obra de Leite de Vasconcelos e de Teófilo Braga, nas quais o povo que serve de genealogia aos portugueses é o povo lusitano que habitou numa área distinta da Hispânia (Braga, 1904, 217 in Guerra, 2023, 264).

“A Lusitânia não é somente um território maior ou menor, que nos agrega; é uma alma, o seio que nos une a todos!”

Ainda que o espaço referido como sendo a antiga Lusitânia não tenha uma correspondência real com o que o espaço que os romanos definiram como a província da Lusitânia, ele assume características superiores, quase mitificantes. Os Lusitanos, povo que remontava ao “mundo pré-romano”, tem uma especificidade que irá, à luz dos conceitos neoclássicos, corroborar a afirmação da identidade portuguesa. Este contexto é igualmente o contexto de *Osmia* de Teresa de Mello Breyner (Vázquez, 2002, 434):

“Nas páginas de *Osmia* vamos encontrar estes dous aspectos combinados: a preocupação pela identidade nacional portuguesa e o desenho de umhas novas pautas. Desenha-se umha sociedade onde as mulheres tenham um destaque especial, tanto por representarem a essência dos valores dos primitivos lusitanos, como pela enorme diferença entre a sua educação e a forma de vida e as da generalidade das mulheres das

elites sociais portuguesesa e europeias do último quartel do século XVIII (equiparável às romanas na obra”.

### 2.2.3. O Traje

A questão do traje na obra põe em relevo a identidade dos povos existentes no espaço da romanização, uma vez que funciona como símbolo de características nacionais ou autóctones dos povos invadidos. O traje desempenha, além disso, uma função importante na caracterização das personagens, porquanto se constitui como uma ferramenta poderosa para transmitir elementos de personalidade, classe social, idade, etc. No caso de *Osmia*, a sua importância resulta tanto do quadro histórico que subjaz à intriga como do próprio plano da intriga, uma vez que o traje, duplo, nativo e romano, respetivamente assumido e desprezado, configura simbolicamente o conflito que Osmia vive na peça.

Lelio. E com tudo, essa pompa he mais  
conforme

A´tua dignidade, que os grosseiros

Vestidos nacionais dos Turdetanos.

Osmia: Não Lelio, as finas lãs que fabricâmos,

Nós mesmo as, quando a paz nos deixa o  
tempo,

De mais honra nos cobrem que estas galas

Manobradas por Povos Estrangeiros.

(*Osmia*, 1835, II, c. IV, 32)

Osmia, levada pelos captores a envergar o traje romano que despreza, perceberá que será ainda o traje que, na verdade, a posicionará, injustamente, no plano das perceções das demais personagens nativas. Deste modo, se Lélío desdenha do traje turdetanos, desqualificando-o e sugerindo a adoção das vestes romanas, a personagem, depois de mudar de indumentária, terá de se defender das acusações de traição matrimonial e ao Estado por parte de Rindaco, Elédia e Lélío.

Elédia, exemplo da rigidez da “ética turdetana”, é igualmente severa nos seus juízos de valor relativamente a Osmia. Ainda que apresente uma atitude constante, ela é

implacável no seu julgamento e ver Osmia vestida com o traje romano incendeia a sua ira. Ainda que, em alguns momentos (Vázquez, 2002, 434), se lembre de Osmia e da sua infância com carinho (“Eu que em meus braços/ teus dias recolhi [...] teus brincos infantis fiz tantas vezes.”), a personagem fica incrédula perante a imagem de Osmia vestida com o traje romano: Eledia: *Suspirada Princeza...*(c)/ [...] *Engano-me talvez?* (Osmia, 1835, A. I.C. VIII. 22).

Ao ouvir a confirmação de Osmia de que é ela mesma que enverga o traje romano, Elédia mostra indignação, uma indignação que traduz precisamente a percepção de que a identidade nativa de Osmia fora obliterada:

Eledia. Quaes novas? Qual consorte? ... Que  
Direito, Romana, podes ter para inquirir-me?  
A teus prazeres torna: em paz me deixa.  
(Osmia, 1835, A. I, C VIII, 23)

Mais adiante, e ainda não satisfeita com as explicações que recebe de Osmia, voltará a interrogá-la: *Eledia: Mas que empenho foi este de obrigar-te / a mudar de vestido?* (Osmia, 1835, p. 45). Perante a situação, Osmia explica que é o primeiro dia que veste o traje e que só o fez para que a pudesse ver: “Foi este o preço/ De te ver, cara Eledia, e de alcançar-te” (Osmia, 1835, p.26). A personagem explica a Elédia que o traje não mudou o seu carácter. Os valores que recebeu e a educação turdetana permanecem imutáveis:

Osmia. Devêra Eledia, s’um grosseiro espírito  
De rigor contra mim seu braço armasse,  
Mas! Outros são os males que me assusutam.  
(Osmia, 1835, A. I. C. VIII. 26)

Osmia apresenta, a dado momento do diálogo, a sua capacidade de análise crítica e reflexiva sobre a situação que vive, não se inibindo de revelar o sofrimento a que está sujeita:

Osmia: O meu perigo  
Reflexiva, e prudente me tem feito.  
Se souberas os vivos sobressaltos,  
As angústias que tenho padecido...  
(Osmia, 1835, A. I. C. VIII. 27)

Elédia, não obstante, considera o ato de vestir o traje romano como uma traição ao seu povo. Osmia, pela natureza do seu estatuto, não tem liberdade para decidir sobre o seu destino e este facto catalisará a sua desgraça final. Ela é dirigente dos Turdetanos e,

como expoente máximo da sua sua representação, ofendeu o seu povo e terá de se reconciliar com os seus e com os deuses.

Por sua vez, mais adiante, no segundo ato, Lélío desdenha do traje turdetano e Osmia defende-se uma vez mais:

Lelio. E com tudo, essa pompa he mais conforme

A´tua dignidade, que os grosseiros

Vestidos nacionais dos Turdetanos.

Osmia. Não Lelio, as finas lãs que fabricamos,

Nós mesmas, quando a paz nos deixa

Tempo,

De mais honra nos cobrem que estas galas

Manobradas por Povos Estrangeiros.

(*Osmia*,1835, A. II, C. IV.32)

Neste ponto do diálogo, Osmia defende o seu povo e apoia os seus costumes deixando claro que só vestiu o traje romano por necessidade. Lélío tenta demovê-la, mas ela é intransigente na afirmação do amor ao seu povo e ao seu traje nativo. Osmia considera estrangeiros os romanos e nada lhe é mais estimado que o mundo turdetano.

No IV ato, na cena VI, Osmia reencontra o consorte e recebe uma nova crítica:

Vetão. Osmia! Osmia.

Mas que estranho vestir! (d) Que! Tu

Supportas

Tamanha humilhação! Tu minha esposa!

Osmia. Consorte... quanto posso... Não sei

Como...

Osmia. Osmia se confunde!... (e)

[...]

Rindaco. (f) Pois se vivo me vês, que te perturba?

Se não he que inda hum resto de virtude

Contra esse estranho traje em ti relucta.

(*Osmia*,1835, A. IV, C. VI. 62/63)

Na mesma cena VI, ao ser questionada por Rindaco, Osmia explica que a cortesia de Lélíio é grande, que reconhece o seu bom trato, mas que em si nada mudou. O traje é apenas um adereço físico: continua princesa, guerreira, virtuosa e dedicada à sua pátria. Rindaco não a compreende e, a visão do novo traje de Osmia é o catalisador da acusação de traição ao seu povo e ao matrimónio e da culpabilização da heroína por um crime não cometido:

Rindaco. Dize que o amas, e que por amá-lo

Até dees vil traje te carregas.

Osmia. Não, Rindaco; melhor conhece Osmia:

Este traje infeliz, que tanto peza

Sobre a minha virtude, foi o preço

Porque alcancei de Lelio que habitasse

Comigo a sabia Eledia: seus conselhos,

Seus rigidos costume quis ao lado,

Quando a sorte de ti me separava.

(*Osmia*, 1835, A. IV, C. VI, 63/64)

Rindaco, depois de a considerar ingrata e insolente, conceitua que Osmia é indigna de ser considerada turdetana. A redenção para este crime passaria, nas considerações de Rindaco, pela perpetração de um ato, considerado criminoso por Osmia, contra o invasor. Perante a recusa de Osmia, Rindaco fica ofendido:

Rindaco. Tenho alcançado, infame! Que me offendes...

Que és indigna do sangue Turdetano:

E pois que assim recusas o vingar-me,

Bem pouco tardará que o mundo saiba

Quem eu sou... quem tu és...

Osmia. Assaz conhece

A Lusitania toda quem nós somos.

Sempre Osmia incapaz d' uma baixeza

(*Osmia*, 1835, A. V, C. I. 67)

O vestir do traje romano tem, deste modo, graves implicações no destino final da personagem, que se suicidará nas aras consagradas ao deus Endovélico. Assim, o traje



reveste-se de uma importância simbólica que atravessa todo o conflito, uma vez que não só representa os motivos históricos subjacentes à intriga como ainda representa a divisão interior que se forma em Osmia, nomeadamente entre amor e dever. No dizer de Vázquez, 2002, 437: Todos estes valores parecem unir-se nas roupas que veste Osmia, e precisamente o abandono do traje lusitano polo romano causa as maiores preocupações da desgraçada protagonista e de Elédia, e transtorna Rindaco até ao ponto de precipitar o final da sua mulher. [...] O abandono do traje turdetano, e com el da fidelidade ao seu povo, acarreta a Osmia constantes preocupações, enfrentamentos, remorsos, e, finalmente, a morte.



**Figura 2** Fonte-Obelisco, Palácio dos Condes do Vimieiro

### III Osmia, Cleópatra, Dido e Lucrecia: uma análise comparada

Em 1774 D. Sancho de Faro e Sousa, nascido a 30 de abril de 1735 em Vimieiro Alentejo, mandou construir em homenagem a sua mulher, a Condessa do Vimieiro, uma fonte-obelisco que ainda hoje se encontra no jardim do Palácio dos Condes de Vimeiro, no Alentejo, na localidade de Vimieiro. A quinta é atualmente local/ sede da Instituição Santa Casa da Misericórdia de Vimieiro, onde foi construído o Centro de Dia da Santa Casa da Misericórdia, Residência para Idosos, João Armando Caeiro, nos jardins do paço e o Palácio é atualmente propriedade da Câmara Municipal de Arraiolos. Trata-se de um monumento que celebrizou os paços, obra excelente de arquitetura ornamental, de mármore alentejanos e do estilo neoclássico, cujo desenho e orientação técnica se deve ao engenheiro francês Luís Antoine de Valleré. A obra, pela grande presença de citações clássicas, é testemunho da percepção que D. Sancho de Faro e Sousa teria relativamente ao conhecimento da literatura antiga por parte da sua esposa D. Teresa de Melo Breyner.

Em carta endereçada a Leonor de Almeida, datada de 10 de junho de 1774 e que pertence a um conjunto de quatro cartas cujo tema aborda este assunto, D. Teresa faz referência ao projeto do obelisco, e na qual envia à amiga o ‘risco’ do monumento. O obelisco terá quatro medalhas. Em uma delas, estaria o busto de D. Teresa (Anastácio, 2007,77):

“Por ele verás que são quatro em uma está o meu busto com bastante semelhança: o toucado é negligente, e tem no mesmo ar um ramo de loiro; os epígrafes que lhe corresponde são à roda.

*«cui laurus aeternos honores* (Horat: ode 1.<sup>a</sup> 1<sup>o</sup> 2)

Por baixo (com vergonha escrevo esta mentira)

*insigne maestis praesidium»* (mesma ode)”

Na carta faz-se ainda a descrição das restantes medalhas e respetivas inscrições. Estes versos esses traduzem, respetivamente, um dos preceitos horacianos que o Neoclássico

adotara como expoente máximo da função da arte (*docere et delectare*) e uma das leituras literárias da sorte de Cleópatra. Saliente-se que, no tocante a este último caso, o verso escolhido da ode é precisamente o que põe a tónica na sua condição de género (*mulier*) e na sua dignidade ativa (*non humilis*) perante a possibilidade de ser levada a um 'soberbo', subentende-se 'masculino', triunfo.

(Anastácio, 2007,77):

“Esta medalha olha para o jardim que fica ao lado I da casa, por ora, e a seu tempo crescerá esta outro tanto, e ficará para a entrada principal da mesma casa, jardim etc. Na medalha oposta, que diz para o bosque, tem um troféu de música, e poesia, e os epígrafes desta são à roda,

*Omne tulit punctum*

No livro que tem aberto

*qui miscuit utile dulci (Horat. Poetica)*

Por baixo... superbo

*Non humilis mulier triumpho (Horatio: ode: 37 L. 1º)*

Em uma das medalhas que diz para o jardim oculto tem esta inscrição:

*Nais*

*Hujus sacri custodia laceis,*

*Quisquis es,*

*Hoc tibi edifico hospes*

*Bibesquesce,*

*Sub tanto et nominis umbra,*

*Urbanas expellito curas.*

Nas duas últimas cartas a autora informa ainda a sua amiga acerca dos textos que irão decorar o obelisco (Bello Vázquez, 2005, 183)

Ora levai p.<sup>a</sup> confusão m.<sup>a</sup> o que esta na quarta medalha/ Memoriae aeternae/ D. Teresia a mello Breyner femina/ Natalibus, ingenio,/ Moribus clarissime/ d. Sanctius de faro Sousa/ IV vimieirensis Comes/ Conjugi Suavissima/ Et de Se/B:M:/ P: anno(1) DCC.LXXIV

Tudo o que vez [...] sobre três ordens de conchas com tal declive que apenas bate nellas salpica tudo corre em figura de cascata. As pedras são magníficas, e estão bem trabalhadas. O lago he redondo no meio tem uma penha sobre a qual esta o tal obelisco cuja altura podés medir na escala que tem pelas coztas. A obra era digna de empregarse em melhor objecto ingenuam.te te confeço que me entristece vela obrigame a ternura dúm marido, que pro[...] a eternizar a m<sup>a</sup> memoria; mas quando[...] diz de mim naquelle padraõ da sua[...] amizade fazme o feito q[...]

se depois de observar uma campã[...]ssasse e examinar as cinzas q[...] Tomara q tentasses este camº. Dirás que he pequena esta carta? Tens razão p.<sup>a</sup> a achares importuna: o risco do obelisco he de Valleré as inscripçoens são d´Antonio Deniz, e a escolha da Epigrafe, excepto o que ilustra o trofeo que foi elleição do sr´ meo Alfido («Seria na verd. Eterna a m.<sup>a</sup> carta»)

O monumento é exemplo da importância das influências clássicas na vida literária de Mello Breyner e da sua ligação à Arcádia. Símbolos de amor à poesia e ao mundo clássico, os elementos postos em destaque revelam o bom gosto do Conde em homenagear tão dignamente a sua esposa. A ligação entre os elementos clássicos patentes na fonte-obelisco e a formação intelectual da Condessa são evidenciados por Bello Vázquez (2005, 183):

“Entendemos que a esta luz deve ser interpretado também o interesse de Sancho de Faro por construir um obelisco em homenagem à sua mulher, no qual, precisamente, os elementos que som postos em destaque som aqueles que fam referência à sua formação intelectual. Em quatro cartas escritas a Leonor de Almeida entre Abril e Junho de 1774 a condessa de Vimieiro descreve o monumento que o seu marido encomendou ao engenheiro Valleré para honrá-la.”

À formação intelectual de Teresa de Mello Breyner não seria alheio, portanto, o conhecimento das grandes figuras femininas que protagonizaram quer a História quer a literatura antigas.

A natureza autóctone de Osmia, reivindicada pelo seu estatuto de lusitana e reafirmada ao longo da peça, quer de forma discursiva quer, como acabámos de ver, cénica, não oblitera o facto de subjacente ao desenvolvimento da personagem, se encontrarem ecos intertextuais que evocam outras heroínas trágicas. Foram escolhidas, para objeto de análise, Cleópatra, Dido e Lucrecia, figuras que a literatura latina dotou de contornos quase universais no que respeita à modelação da heroína trágica. O motivo desta escolha decorre dos paralelos temáticos que se encontram nas narrativas de Plutarco, Flávio Josefo, Virgílio e Tito Lívio, bem como da circunstância de a ação de Osmia articular dois planos: o plano da interioridade e o plano histórico ou, no caso de Lucrecia e de Dido, mítico-histórico.

Cada personagem apresenta traços suscetíveis de serem igualmente equacionados, quer por semelhança quer por dissemelhança, no tocante à caracterização de Osmia, nomeadamente no que respeita a questões de identidade e de carácter, e que se conjugam, tal como no que respeita às suas congéneres clássicas, para formar uma ideia de mulher-modelo ou anti-modelo. Com efeito, se estas figuras femininas assumem funções de exemplaridade ética, Osmia, embora não tenha tido um impacto cultural semelhante, configura igualmente um modelo de carácter e comportamental que revela uma dimensão

paradigmatizável, que se pretende analisar neste estudo em justaposição às suas congêneres da Antiguidade.

### 3.1. Osmia e Cleópatra

Cleópatra VII, nascida em 69 a.c. em Alexandria, no Egito foi a última rainha ou governante do Egito Ptolomaico. Membro da dinastia Ptolemaica, foi descendente de Ptolomeu I Sóter, um general greco – macedónio e companheiro (diádoco) de Alexandre o Grande. Descrita na literatura como mulher, que falava nove idiomas e dispensava interpretes para conversar, saudar, discutir ou negociar com os mandatários dos outros povos (fonte), Cleópatra é apresentada nas fontes antigas como governante hábil, ambiciosa e instruída. Esta imagem foi, no entanto, galvanizada pela relação do Egito com Roma, sobretudo pelas narrativas nas quais se interlaçam elementos das esferas pública e privada. Falamos da sua relação com Júlio César, de quem teve um filho, Cesário, e sobretudo da relação que, após o assassinato de César em 44 a.C., manteve com Marco António, e da qual nasceram três filhos. A história de Cleópatra e Marco António, marcada, na literatura, por uma intensa rede de elementos históricos e poéticos que articulam política (as tensas relações entre o Egito e Roma) e interioridade (a relação amorosa entre ambos) e que culmina na derrota do Áccio e subsequente suicídio dos protagonistas passa para a posteridade como paradigma da relação amorosa trágica. Não obstante, e independentemente dos juízos mais críticos que essa posteridade lançou sobre Cleópatra, o seu retrato literário conforma uma figura feminina com traços de excecionalidade, que desafiam as concepções tradicionais de género. Entre as fontes clássicas que tratam Cleópatra, pontua Flávio Josefo, nascido em 37 d.C. em Jerusalém e falecido em 100 d. C, um historiador judeu que conquistou a simpatia dos imperadores da dinastia Flávia, que lhe concederam a cidadania romana e a residência em Roma tendo aí vivido durante a segunda metade da sua vida.

Josefo traça um retrato de Cleópatra, que, segundo Nuno Simões Rodrigues, contribuiu para negativizar a sua imagem (Rodrigues, 1999, 220):

“Quanto ao retrato de Cleópatra, propriamente dito, em Josefo, podemos desde já concluir que existe uma grande tendência do autor para caracterizar a rainha como uma poderosa vilã, controladora, ambiciosa, que tudo consegue à custa dos meios menos dignos. Não deixa de ser particularmente significativo o facto de Josefo ser dos autores mais antigos a escrever sobre Cleópatra e a emitir juízos de valor acerca da rainha, pois de algum modo, o seu posicionamento cronológico coloca, automaticamente, todos os historiadores posteriores numa situação de dependência.”

Embora a historiografia clássica, particularmente Flávio Josefo, tenha transmitido uma imagem de Cleópatra genérica ou tendencialmente negativa, construída com o recurso a *topoi* disfóricos como ambição, luxúria, lascívia, traição, magia, irracionalidade, etc., (cf. Rodrigues, 1999), a verdade é que a historiografia não omite características que, de certa forma, a valorizam, pelo menos de acordo com uma perspectiva contemporânea. São essas características que interessam para a comparação com Osmia, uma vez que o plano conceptual que subjaz ao desenho da personagem não inclui aspetos negativos, em ajuste aos preceitos ‘reabilitadores’ do neoclassicismo que promoveram a criação de personagens trágicas impolutas e que levaram inclusive a profundas modificações na caracterização de personagens consagradas, como Andrómaca, Medeia ou Fedra (vide Teixeira, 2013).

O ajuste aos preceitos epocais implica igualmente um ajuste da interioridade, nomeadamente no plano sentimental, à moral vigente. Assim, se a relação entre Cleópatra e António é um dos *Leitmotiven* das narrativas antigas, a verdade é que avulta, nessas mesmas narrativas, a ideia da ilegitimidade da sua relação. A despeito de outros elementos detractores da figura de António, que ecoam dos textos antigos, terem sido, de certa forma, alimentados pela propaganda augustana, a relação entre de Marco António, casado com Otávia, irmã do imperador Augusto, e Cleópatra encontra-se marcada pela ilegalidade (Rodrigues, 2012, 105):

“Seja como for, a união de António a Cleópatra, que pelo estatuto dos indivíduos nela implicados quer pelas características da figura feminina, em particular o facto de ser uma estrangeira, dificilmente teria sido entendida como legítima nos vários círculos sociais romanos, incluindo as elites, e, como tal, considerada algo à margem do *nomos*. Com a agravante de que António era uma importante figura do Estado.”

Todavia, e embora o casamento realizado à luz das normas romanas legitimasse a ordem social, a relação de Cleópatra e António, de grande intensidade e fulgor, encontrava-se baseada numa componente política muito forte. Esta relação permitia à rainha manter o trono e ao general romano a continuidade da manutenção de recursos que lhe possibilitavam controlar o Oriente mediterrâneo e tornar mais forte a sua posição em Roma. A circunstância da ilegitimidade não impede nem Cleópatra nem António de assumirem a relação. E, neste particular, se encontra uma das maiores diferenças em relação a Osmia, cujo vínculo ao casamento anterior e o compromisso para com o seu povo a impedem de reconhecer ativamente os sentimentos que nutre por Lélío. Em ajuste ao modelo de conduta aprovado pelos cânones de comportamento epocais, essa

impossibilidade traduz-se igualmente numa distinção accional no que respeita às estratégias usadas no âmbito da relação amorosa.

Beleza e cosmese são tópicos comumente associados à conquista amorosa. Neste particular, as descrições de Cleópatra confirmam quer o uso da sua beleza quer o impacto do seu embelezamento como instrumentos ativamente empregues para promover estratégias de sedução, que lhe trouxeram quer o amor de Júlio César quer o de Marco António, mas também a desconfiança e a hostilidade de outras figuras políticas influentes.

Cleópatra e Osmia diferem no tratamento dado à sua beleza e exuberância. Cleópatra era uma mulher madura quando conheceu António e os seus poderes de persuasão, a sensualidade, o charme e a beleza estavam no auge. O episódio da chegada da barca da rainha a Cidno demonstra, como refere Rodrigues, 2013, 64, o encanto da sua beleza e a força da sua personalidade (Plu., *Ant.* 26):

“Ella misma reposaba a la sombra de un baldaquín bordado en oro, adornada de la misma forma que Afrodita en las pinturas, mientras dispuestos a ambos lados unos niños, vestidos también como esos Amores de los cuadros, le daban aire; asimismo, las doncellas de más destacado porte de su séquito iban vestidas de Nereidas y Gracias, algunas manejando el timón y otras los cabos; y sugerentes aromas, que exhalaban de ricos perfumes, se fueron vertiendo por las orillas. Así, mientras algunos varones custodiaban la barca desde ambos lados del río, otros salían de las ciudades para contemplar esta maravilla y fue tanta la gente agolpada en el Foro, que se precipitó fuera a verlo, que, al final, Antonio se vio solo subido al estrado, a la vez que, por todas partes, se com'a la voz de que Afrodita acudía ante Dioniso por el bien de Asia”

A sua exuberante beleza é acompanhada de um outro leitmotiv, frequentemente associado ao tópico, que consiste precisamente na sedução. As estratégias de sedução são especialmente notórias no que respeita a António, em cuja conquista a rainha se demonstrou extremamente ativa (Plu., *Ant.*, 53):

“Así, ella exageró las muestras de su pasión por Antonio: adelgazó haciendo una estricta dieta, hacía que su mirada estuviera en éxtasis, cuando él venía hacia ella, y lánguida y triste, cuando se alejaba; se las apañaba para que la viera llorar para rápidamente enjugarse las lágrimas y ocultarse, como si no quisiera que él se diera cuenta; y así se comportó, mientras Antonio se preparaba para partir desde Siria a Media”

Neste particular, o retrato da rainha é, nas palavras de Nuno Simões Rodrigues (2013, 68), percecionado como comparável ao retrato de Helena, ou ao de uma cortesã que encanta e se defende usando todas as estratégias de que dispõe tanto no domínio pessoal como político, e que se firmará também como uma das causas da reprovação romana que cairá sobre António:



“What we have here is portait of a courtesan life identified with the orientalisising modus Vivendi, utterly inadequate to the personality of the *mores romani*. Those heedless frivolities lead Antony to be dominated by passion, losing his selfcontrol, his moderation – which i sone of the cardinal Platonic virtues (*sophrosyne*) –, and behaving in an immoderate manner.”

O poder destrutivo da beleza de Cleópatra, que, tal como Helena, foi causa de uma guerra, é galvanizado pelo tratamento do motivo da cosmese. O exotismo da sua figura, que resulta da escolha de roupas, jóias e pelo uso de elementos da mitologia egípcia que lhe permitiam reforçar a identidade divina que reivindica para si própria, potencia o exotismo de uma identidade híbrida, que acumula em simultâneos elementos humanos e divinos, greco-macedónicos e egípcios, que alimentou quer o fascínio quer a reprovação romana relativamente à sua figura.

A personagem de Teresa Melo Breyner, princesa ficcionada feita cativa pelos invasores romanos, afasta-se de Cleópatra no tratamento dos motivos passionais, o que justifica a ausência de elementos de caracterização física direta e de elementos ou atitudes de sedução. Mello Breyner apresenta Osmia como uma princesa guerreira, uma senhora de nível elevado, mas em cuja caracterização se conjugam a simplicidade, a humildade, a sinceridade e a honra:

Osmia. Triste, e míser Osmia! Até que ponto  
Teus males s´amontoão! De que serve  
A grandeza, a virtude, a heroicidade,  
Se ao preceito cruel do esposo insano  
Tudo deve ceder n´um só momento?

(*Osmia*, 1835, A. V, C. IV, 73)

As diferentes caracterizações de Cleópatra e Osmia acomodam-se aos desenvolvimentos das suas relações amorosas. A rainha do Egipto viverá uma intensa relação amorosa com António ao passo que Osmia rejeitará o amor ilícito na quarta cena do ato II:

Osmia. Ah! cruel! Como vejo em teu semblante  
Reluzir a fereza que disfarças  
D´uma falsa piedade na apparencia.  
Lelio. Chamas falsa piedade a hum sentimento,  
(apaixonado)  
Que todo me transporta?

Osmia. Que linguagem!

Lelio. Quanto soffro. Osmia, sob o pezo

Do rígrado silencio que m'ímponho!

Osmia. Mais não soffras, Pretor, vai explicar-te

Onde possas melhor ser percebido.

E que, não partes?

Lelio. Parto sim Princeza!...

Mas vê que o meu silêncio... a tua virtude....

Ah! que eu me precipito!

(*Osmia*, 1835, A. II, C.IV, 36)

Assim, embora ambas as histórias representem o amor heterossexual recíproco e sentimentalmente correspondido, no caso de Osmia, os valores morais e o contexto histórico funcionam como uma espécie de *paraclausithyron* elegíaco, que ela impõe a si própria e que impede a materialização da relação. Neste sentido, se o elemento amoroso, no caso de Cleópatra, serve dois propósitos que se entrelaçam, a saber, a vivência material e objetiva desse amor e o alcance do objetivo político proporcionado por essa relação, em Osmia, a protagonista impõe sobre si mesma não apenas a anulação sentimental, mas também a anulação das putativas vantagens que poderia obter, para si e para o seu povo, de uma relação com o invasor. Este contexto é ainda atravessado pelo elemento moral, que condiciona todo o desenvolvimento da ação, bem como o desfecho da obra.

A personagem feminina não irá apenas negar a concretização desse amor com Lélío como irá também rejeitar a proposta injusta de Rindaco. Neste momento Osmia tem de tomar uma posição e exprimir a sua vontade:

Osmia.

Assaz conhece

A Lusitania toda quem nós somos.

Sempre Osmia incapaz d'uma baixeza

O mundo julgará. Vulgar virtude

Meu peito não respira. Sou eu mesma

Quem severa me julgo. A mim primeiro

Do que a ti me he preciso ter contente.

A ti posso enganar-te, a mim não posso

(*Osmia*, 1835, A. IV, C.VIII 68)

Esta fala de Osmia assume, nesta peça, duas funções: afirmar a individualidade da mulher e a sua interioridade enquanto repositório de valores, vontades e capacidades de percepção da realidade política e afirmar, ainda que de forma implícita, o projeto da autora para a educação da mulher portuguesa, que passaria pelo reconhecimento dessas características.

De igual forma, embora ambas as figuras estejam enquadradas por um contexto político de resistência, Cleópatra, ao contrário de Osmia, não hesita em usar a influência do dominador para se reforçar politicamente e alimentar o propósito de uma autonomia política para o Egito – ou, em uma leitura mais extensiva – o sonho de, por meio de António, vir a governar o império romano. Pelo contrário, Osmia é incapaz de equacionar um futuro semelhante, mesmo quando pensa que o marido teria morrido.

Para os neoclássicos, é a preocupação pedagógica que domina, como princípio basilar, a construção da figura. Osmia enquadra-se num tempo da história, mas a sua voz ficcional ressona os preceitos, as normas e os valores do tempo histórico da sua criadora, com relevo para os padrões morais neoclássicos relativamente à condição feminina e, muito provavelmente, do nacionalismo neoclássico que (re)criou nos povos autóctones ancestrais a raiz da alma que se pretendia portuguesa.

Se o problema moral enquadra Osmia nos preceitos do neoclassicismo português, tal não obsta, no nosso entender, a que Teresa de Mello Breyner tenha desenhado uma figura que, de certa forma, desafiou a tradição no que respeita à visão tradicional da mulher. A rainha Cleópatra enfrentou o desafio de governar um Estado, no tempo em que estas funções estavam tradicionalmente reservadas a homens. A sua capacidade para desempenhar funções adstritas a papéis tradicionalmente masculinos ao longo do seu percurso que desafiaram as conceções epocais de género é reconhecida quer pela perspectiva de Josefo (cf. Rodrigues, 1999) quer pela perspectiva de Plutarco (cf. Rodrigues, 2013).

Cleópatra é descrita também, quer por Josefo quer por Plutarco, como uma líder forte e capaz, que governou com inteligência e determinação (Rodrigues, 1999, 237): “Cleópatra é uma estratégia de valor que demonstra conhecer bem os meandros da política, agindo frequentemente num território pequeno Ocidente só muito raramente foi confiado a mulheres.”

Embora Plutarco dê realce ao luxo e à ostentação presentes na vida da rainha (Plu, *Ant.*,15), esses elementos, contrários ao valor romano da *simplicitas* e muitas vezes usados

pela historiografia e biografia romanas para reforçar o tópico do ‘mau governante’, não ferem o seu retrato de governante justa e generosa, que se preocupava com o bem-estar do seu povo trabalhava para melhorar a qualidade de vida no Egito. De igual forma, multiplicam-se os considerandos sobre a sua inteligência, determinação e a astúcia que lhe permitia persuadir os seus interlocutores, bem como da sua habilidade em questões políticas e militares (Plu., *Ant.*, 25):

“Se enamoró de la siguiente manera. Estaba él inmerso en la guerra contra los partos, cuando mandó llamar a esta mujer, ordenándole que acudiera a su presencia y le diera explicaciones de las acusaciones que se vertían contra ella por haber dado dinero a Casio y haberlo ayudado en la guerra. Su enviado Delio, encuan to vio el aspecto de Cleopatra e intuyó su astucia y la fuerza de convicción de sus palabras, comprendió al punto que Antonio jamás haría ningún daño a tal mujer y que sería una poderosa influencia, cuando estuviera a su lado.”

Ainda que as suas qualidades, entre as quais a inteligência e habilidades políticas, lhe tenham valido críticas e desafios por causa do seu género, Plutarco descreve como ela as usou para se afirmar como líder e ganhar o respeito dos seus súbditos (Plu., *Ant.*, 49):

“Pero ella, temerosa de que de nuevo se manifestara en él la influencia de Octavia, sobornó con una gran suma de dinero a Canidio, para que hablara a Antonio en su favor y sobre cómo no era justo que alejara a su mujer de la guerra cuando ella le había proporcionado tales fuerzas, que no era conveniente que se desairara a los egipcios, cuando eran una gran parte del ejército; cómo, además, veía que ella podía parangonarse a cualquiera de los reyes en inteligencia, pues por largo tiempo ella sola había gobernado tan vasto reino y, después, él mismo, tras un considerable período de estrecha convivencia, la había instruido en la administración de las grandes cuestiones políticas. Con todas estas razones, acabó imponiéndose, pues la Fortuna disponía que el poder quedara en manos de César.”

Tanto Cleópatra como Osmia são representativas da determinação e do poder feminino, mas com sentidos diferentes. Osmia aproxima-se de Cleópatra na coragem e na força. Como já foi referido anteriormente, quando Osmia deixa de obedecer cegamente em contexto matrimonial, recusando cumprir a ordem que o consorte lhe impõe e afirmando que é a ela própria a quem primeiro deve a verdade (Ato IV, cena VI, p. 68), a personagem revela a firmeza da sua personalidade e a retidão da sua conduta.

A sua coragem e força são, contudo, diferentes das que existem na figura de Cleópatra, pois nesta última estas características desenvolvem-se em esquemas movidos pela astúcia que servem os propósitos políticos e pessoais de rainha Cleópatra. Osmia, pelo contrário, é sincera e humilde. Detentora de treino militar e grande capacidade física,

não congemina nem elabora planos para manter a sua posição política e o seu ascendente sobre as várias figuras que com ela se cruzam.

Todavia, o motivo que mais aproxima, no nosso entender, as duas figuras é o suicídio. Melo Breyner aproxima Osmia de Cleópatra no caminho para a morte quando esta é tomada de consciência da sua condição e do seu dever e da atitude certa a tomar perante a situação criada. Cleópatra, para concretizar a sua morte, estudou e ensaiou meticulosamente todos os venenos possíveis para o suicídio. Os preparativos foram meticulosamente pensados e a concretização realizada segundo os desígnios da rainha (Pul. *Ant.*, 85-86):

“Tras haber lanzado estos lamentos y haber cubierto de floresy besado la tumba de Antonio, ordenó que prepararan el baño. Y una vez que se hubo lavado, recostada celebró un banquete deslumbrante. Y entonces vino uno del campo llevando una cesta y al preguntarle los guardias qué era lo que llevaba, tras abrirlo y apartar las hojas, mostró una cesta que estaba llena de higos. (...) Debió de ser rápido el fin de Cleopatra, pues los enviados de César, al entrar a la carrera, apartaron a los guardas que no se habían enterado de nada y abrieron las puertas, pero la encontraron ya muerta y tumbada en un triclinio dorado, adornada como una reina. (...) Se cuenta que el áspid fue llevado entre aquellos higos, oculto bajo las hojas. En efecto, dicen que así lo mandó Cleopatra (...) Unos afirman que el áspid se en contraba dormido en una hidria y que con una varilla de oro lo despertó y lo azuzó hasta que se precipitó en su ataque sobre su brazo, donde quedó enganchado.»

A morte de Osmia, pelo contrário e não obstante o seu longo monólogo, aconteceu sem qualquer ritual preparatório, fora do palco, em ajuste ao preceito da tragédia grega, e em consequência dos acontecimentos que, na cadeia acional da história, levaram ao clímax. A personagem é encontrada quase morta no bosque por Elédia:

Elédia: Não de balde, Pretor, de balde o intentas,  
Que inda agora (não sei como o repita)  
Entrando nesse bosque, uns tais gemidos  
Ouvi...

(*Osmia*, 1835, A V, C XI)

Elédia conta a Lélío e Rindaco como encontrou Osmia. As reações das personagens masculinas são opostas: Rindaco deseja que morra, para lavar a honra com seu sangue, e Lélío aspira que esteja viva:

Lelio. Eledia... E porque tarda?  
Rindaco                    A mim responde,  
He morta Osmia?

Eledia. Rindaco e tu vives?

Lelio. O malvado... porém salve-se Osmia.

Talvez tempo tenhamos de valer-lhe.

Eledia. Não, de balde, Pretor, de balde o intentas;

Que inda agora (não sei como o repita)

(*Osmia*, 1835, A V, C XI, 84)

É então que de Elédia vem a confirmação do trágico acontecimento:

Elédia. Corro ao sítio (ai de mim!) e nelle vejo

A minha triste Osmia, sobre a terra

Inclinada jazer, e quasi extincta.

Do coração, ao vê-la, solto hum grito,

E ella do intimo d'alma a voz arranca

Por contínuo soluço interrompida:

“Meus excessos, amiga, tu desculpa.

Ingrata não te sou. Lava o meu sangue

delicto involuntário: atroz vingança

Me dá morte; mas vil, não perco a vida.”

(*Osmia*, 1835, A V, C XI, 85)

Elédia termina a narrativa como se de um gemido de dor se tratasse. Nesta cena, eivada de amor maternal, Elédia assume os ‘excessos’ sem referir a responsabilidade das personagens masculinas na tragédia de Osmia, isto é, Lélío, cujo amor por Osmia ditou o seu desfecho fatal, e Rindaco, paradigma representativo das leis do matrimónio e do modelo tradicionalmente inflexível do relacionamento implicado no seio dessa instituição:

Elédia: Escassa luz que as ramas atravessa

Me deixa ver um ferro já cravado

Todo dentro do peito... mais não posso...

Estas mãos inda tintas de seu sangue

Ao coração a morte estão chamando.

(*Osmia*, 1835, di)

O suicídio de Cleópatra, na perspectiva de Josefo, combina o motivo tradicional da recusa em aceitar um destino humilhante, que se epitomiza numa provável sujeição a ser exibida em Roma num cortejo triunfal vencida, com a impressão de que esse fim representa um castigo para uma conduta de vida imprópria (Rodrigues, 1999, 254):

“No autor grego, o acto de Cleópatra é essencialmente um acto patético, de honra quase estóica, de uma soberana que se recusa a desfilar em Roma, no cortejo triunfal de um general, exibida como uma vencida humilhada. Daí o seu suicídio, quase trágico, quase romântico, pois, segundo esta decisão, poderia até mesmo ter optado pela morte voluntariamente, devido à morte de Marco António, seu marido. [...] Deste modo, *tópos* literário, o suicídio de Cleópatra não surge, em Josefo, tanto como a escolha de uma morte honrosa, estóica, como a de outro rei suicida, como Saul, por exemplo, como a de fuga à perspectiva das coisas vindouras. Em vez de tragicidade ou romantismo, há expiação de pecados e caminhos que escolheu. Nela não se retrata um destino impiedoso, como é sugerido por Saul. Há vergonha e punição, contrastando com posteriores atitudes interpretativas da morte da última rainha do Egipto.”

O destino final de Osmia surge, por comparação, redimensionado. Tal como Cleópatra, privada de uma saída honrosa no contexto da ação, Osmia recusa quer a saída que Rindaco lhe oferece quer as alternativas por ela cogitadas no monólogo, e apesar de as ações da sua vida não legitimarem, em circunstância alguma, a incriminação verbalizada por Rindaco:

Rindaco. Se inocente pretendes que te julgue,

Dá-me a prova tu mesma. Occulto ferro,

Osmia, trago aqui, toma e repara...

Que hum Esposo agravado de ti fia

Huma vingança digna de ti mesma.

Rindaco. (para Osmia): [...] Chama o Pretor.

Osmia: Que dizes? Eu chamá-lo!

AH! Consorte! Não queiras arriscar-me

a que de mim se diga uma baixeza.

Rindaco: Se de Rindaco és digna um só momento,

Te farão injustiça. Perca a vida

Às mãos daquela mesma a quem se atreve.

(*Osmia*, 1835, A. IV, C. VI,67)

O suicídio de Osmia apresenta uma natureza complexa, motivado por uma exigência que acomoda os princípios morais de que a sua figura se reveste e a gratidão suscitada pela sua ‘salvação’ (Azevedo, 2010, 272):

“a Mulher é representada pela personagem Osmia (a virtuosa guerreira e esposa) que, a determinada altura, constata a arbitrariedade das leis e das convenções a que está sujeita. [...] luta durante toda a tragédia para se libertar das manipulações e das injustiças de que se considera alvo. Não aceita a irracionalidade. [...] A morte é, pois, a única via, pessoal, intransmissível, iluminada e lógica para que a personagem não se traia e mantenha os seus valores, ou melhor, a sua virtude acima de qualquer suspeita.”

No entanto, o derradeiro ato de Osmia é igualmente um ato político, traduzido pela consciência de que a relação entre conquistado e conquistador é assimétrica. A menção ao *furor* vingativo dos romanos e às consequências que o ato que agora lhe é exigido – o assassinato de Lélío – traria para Vetões e Turdetanos amplificam Osmia, resgatando-a de uma dimensão estritamente individual. Osmia pode não ter sido uma *femina politica* semelhante a Cleópatra, cuja ação atesta o poder efetivo de uma governante *de facto*. No entanto, as razões que a levam ao suicídio demonstram que no plano das perceções Osmia revela um acurado sentido da História e das circunstâncias de poder que caracterizam as tensas relações entre nativos e romanos. Não obstante, a sentença que resulta de *Osmia* demonstra os limites impostos à condição feminina (Azevedo, 2010, p. 131):

“Na tragédia em questão, a tomada de consciência da personagem da condição da mulher é vista de forma lúcida e pessimista pela Autora. Com efeito a morte constitui a única e possível libertação para quem não se submete às leis estabelecidas”.

### 3.2. Osmia e Dido

Dido, ou Elissa, terá sido, segundo a lenda, a primeira rainha de Cartago. Era filha de Muto, rei de Tiro e irmã do também rei de Tiro Pigmalião, que mandou matar o seu marido, Siqueu. Em sonhos, Siqueu revelou a Dido o autor do seu assassinato e deu-lhe indicações sobre a forma de proceder para fugir aos perigos futuros oriundos das maquinações do irmão. Dido parte em segredo e refugia-se no Norte de África, onde funda uma nova cidade, tornando-se, assim, rainha de Cartago, uma das civilizações mais florescentes do mundo antigo.

A rainha Dido foi objeto da literatura ao longo de séculos. Diversos autores cantaram a personagem mítica, após a sua canonização virgiliana, entre os quais Ovídio e Sílio Itálico, que reinterpretaram e reescreveram as facetas de Dido em ajuste às características dos géneros que desenvolveram (cf Pinheiro, 2010). Neste trabalho,



centrar-nos-emos apenas na Dido virgiliana, pois, tal como Osmia, a personagem combina uma dimensão política e uma dimensão amorosa que a fragiliza e que a levará ao seu destino final.

Virgílio retoma as circunstâncias da fuga de Tiro e da conseqüente construção de Cartago. Na primeira aparição de Dido, o poeta dá conta das suas funções políticas: a rainha levanta uma cidade para estabelecer o povo que com ela se refugiou, administra a justiça, distribui os trabalhos. O surgimento de Eneias, que naufraga nas costas de África e que é por ela acolhido em Cartago, vai ter efeitos que resultam na desconstrução do seu retrato inicial. Dido acolhe Eneias e, de acordo com as tradicionais normas de hospitalidade, prepara um banquete em honra dos náufragos. Durante esse banquete Eneias narra os acontecimentos do seu passado, que incluem a descrição da *suprema nox* troiana (Virgílio, *Eneida*, canto II) e a viagem feita na seqüência dessa derrota. Dido, impressionada com o relato e após intervenção divina, apaixona-se por Eneias.

A partir deste momento, a rainha de Cartago fica irremediavelmente prisioneira de uma força invisível que alimentará uma das mais célebres paixões de todos os tempos (cf. *Eneida*, 4.1-5; 4.68-73). Dido e Eneias têm um percurso de vida de certa forma similar pois ambos tiveram de abandonar a pátria e buscar um novo espaço para estabelecer os respectivos povos (Teixeira, 2007, 84):

“Além disso, a história da rainha é suscetível de criar em Eneias um sentimento de empatia, uma vez que também Dido fez uma viagem com o propósito conseguido de fundar um novo reino.”

No entanto, e apesar de aparentemente recíproco (*En.* 4.360-361: «Desiste de me incendiar, a mim e a ti, com os teus queixumes;/ Itália, não é de minha vontade que a demando»; *En.* 6.460: «foi contra vontade, ó rainha, que deixei as tuas praias!»), o amor que nasce entre Dido e Eneias é vítima dos desígnios do *fatum*, que impunham ao herói a partida de Cartago, como condição para o cumprimento do seu destino, isto é, a fundação do maior império alguma vez criado, em espaço distinto do de Cartago. A partida de Eneias motiva o suicídio de Dido, razão pela qual a história de Eneias e da rainha de Cartago configura igualmente um episódio trágico.

As circunstâncias que aproximam Osmia de Dido são tantas como as que as distanciam: se ambas são nobres, Dido manterá esse estatuto até ao final da sua história, ao passo que Osmia é feita cativa; se a relação entre Dido e Eneias se inicia com uma concessão de hospitalidade (*En.* 1.562-573), a de Osmia com Lélis inicia-se em quadro de hostilidade bélica; se ambas são líderes e assumem as suas responsabilidades políticas

junto dos povos a que pertencem, a verdade é que Dido entrega voluntariamente os planos da construção da cidade a Eneias (*En.* 4.86-89 e 4.265-268) ao passo que, no caso de Osmia, a sua liderança é aniquilada fruto de uma batalha perdida; se ambas têm uma personagem feminina que lhes é próxima, Ana não só incentivará a relação com Eneias, quer com argumentos do foro individual (*En.* 4.32-33) quer com razões de natureza política (cf. Teixeira 2007, 94), ao passo que Elédia manifesta a Osmia não apenas o seu absoluto desprezo, mas também a sua desconfiança; se ambas se apaixonam por um estrangeiro, Dido consumará o seu amor numa relação que lhe é gratificante ao passo que Osmia, mesmo quando pensava ter enviuvado, nunca cede ao sentimento, em nome da resistência ao invasor.

A despeito destas diferenças, a construção das figuras, bem como a relação que, ora como sujeito ora como objeto, mantêm com outros caracteres, apresentam semelhanças. Assim, se a primeira aparição de Dido (*En.* 1.596-504), na qual a rainha supervisiona os trabalhos em Cartago, suscita a admiração e o encanto de Eneias, também Osmia suscita em Lélío uma admiração semelhante, nomeadamente devido aos feitos por ela realizados no campo de batalha:

Manlio. Essa escrava das mais he bem  
distinta.

Lelio. Eis-ahi a razão da minha escolha.

E cederia Lelio por Lisonja  
Ao Senado, que ferros lhe prepara,  
Essa altiva mulher, essa Heroína,  
D'assombro e de respeito objecto summo?  
Seu nome a par dos Numes se levanta;  
Nem a fama se esquece de contar-nos  
As proezas da grande Turdetana.

(*Osmia*, 1835, A. I, C.II, p. 12)

Por outro lado, mesmo a despeito dos distintos desenvolvimentos materiais entre as duas histórias, a impossibilidade da relação amorosa, que no caso de Osmia se deve à consciência histórica do significado dessa relação no contexto da invasão romana, está igualmente indiciada no caso de Dido (Pinheiro, 2010, 18):

“Assim, a riqueza do palácio de Dido, a tradicional riqueza oriental, contrária ao espírito romano, estabelece uma diferença fundamental, uma barreira intransponível entre os Tírios e os Troianos. A aliança entre os dois povos é impossível e a relação de Dido

com Eneias, que evoca a ligação funesta entre Cleópatra e Marco Antônio, não pode ter futuro.”

Também a rejeição de Eneias tem paralelo na rejeição de Lélío. Embora aparentemente antagônicas, pois Eneias rejeita Dido porque os desígnios da sua missão são superiores ao poder da sua paixão e decide partir da cidade sem comunicar a decisão à rainha por temer a sua reação (*En.* 4.283-284), a recusa determinada de Osmia em ceder aos sentimentos que Lélío lhe confessa dará lugar a uma libertação que não deixa de se constituir também como uma forma de rejeição:

Lelio: Tanto te aflige,  
injusta Osmia, ouvir-me hum só momento?  
Teu destino de mim já não depende.  
Se pretendes reinar sobre teus Povos,  
A reinar tornarás: serei eu mesmo  
Quem para o Throno o passo te franquêe.

(*Osmia*, A. III, C. VIII, 1835, 55)

Se, ao tomar conhecimento da futura partida de Eneias, Dido sofre uma mutação (*En.* 300-303), passando de um estado em que está dominada pelo *amor* a outro em que se encontra dominada pelo *furor* (cf. Teixeira, 2007, 102), recrimina Eneias (*En.* 4.305-314), suplica-lhe que fique em Cartago (4.320-330) e pede ainda a Ana que interceda por ela junto do herói (*En.* 4. 424), a reação de Osmia à sua libertação que, como dissemos, consubstancia o abandono de Lélío, é radicalmente distinta:

Osmia. Liberdade não quero; não desejo  
Mando, que pago seja por meus Povos.  
Se não pôde meu braço libertar-me;

(*Osmia*, A. III, C. VIII, 1835, 55)

No entanto, apesar de distinta, porquanto Osmia mantém a racionalidade na resposta, visível na acurada percepção das reais consequências do seu cativo, a reação da princesa turdetana não deixa de evocar a mesma condição de isolamento e de impossibilidade de retorno ao mundo anterior à invasão e ao aparecimento de Lélío que é sentida por Dido, após o abandono (Teixeira, 2007, 101):

“A impossibilidade amorosa surge, assim, como um dos efeitos mais trágicos da obra: para Dido, o amor, por levar ao abandono do compromisso social e político, gera uma satisfação pessoal fragilizadora, a ponto de, na altura em que a partida de Eneias

se configura como definitiva, a ideia de retorno às anteriores ocupações se prefigurar irrealizável.”

O percurso que a partir daqui fazem as heroínas até ao desfecho das respetivas vidas é dominado pelo tópos da solidão. Dido vê-se, em sonhos, sempre sozinha (*En.* 4.466-468) e Osmia caminha, também só, para o derradeiro espaço da sua vida. Dido reflete, em enunciações disseminadas ao longo do livro IV, sobre as circunstâncias que vão levar à sua morte. Para Dido, manter a vida implicaria ter de aceitar um novo casamento (*En.* 4.535-536) ou a humilhação de seguir, sem qualquer garantia, Eneas e os Teucros. Também Osmia, no último monólogo que profere, racionaliza as suas opções: se eu conseguisse / O Esposo inda abrandar? o tempo foge, / e de Lelio o fatal encontro eu temo; onde hum Deos acharei, hum Deos benigno, / que algum meio me inspire de salvar-me / do transe abominável?

Perante possibilidades irrealizáveis ou aviltadoras, ambas preferem a morte, que Dido diz merecida (*En.* 4.547), lamentando ainda não se ter mantido fiel a Siqueu. Tal como Dido, a princesa turdetana também considera que a sua morte é merecida («Mas em vão me desculpo, em vão pretendo /Aligeirar o mal que me condemna (...) Se és Osmia, a pena /Deves logo pagar»).

O problema da culpa tem suscitado, no caso de Dido, posições distintas cuja amplitude varia entre a consideração de que Dido viola o juramento de se manter *uniuira* e, por conseguinte, o *pudor* (vide Pinheiro, 2010, 48), e as posições que a resgatam dessa culpabilidade, tendo em conta as atenuantes que Virgílio introduz no episódio, nomeadamente o facto de a relação ter sido incentivada, ou até determinada, pelo plano divino. Saliente-se que, no último monólogo, no qual Dido reflete sobre as circunstâncias que a levaram a tal desfecho (*En.* 651-662), a noção de culpa não está presente:

“Doces despojos, enquanto os fados e o deus o consentiram:

acolhei esta alma e libertai-me destes cuidados!

Vivi! E o rumo da vida que a Fortuna me concedeu, levei-o até ao fim,

e, agora, a imensa sombra de mim partirá para debaixo da terra.

Edifiquei uma cidade notável, vi as minhas muralhas,

para vingar meu marido castiguei meu irmão e inimigo;

feliz, oh, bem feliz teria sido se ao menos minhas praias

nunca as tivessem alcançado as naus dardânicas!”

Assim falou; e de rosto mergulhado no leito: “Morrerei sem vingança, mas morra eu» disse. «Assim, assim é que me apraz partir para o reino das sombras!

Sorva estas chamas, lá no alto mar, o cruel  
Dárdano e leve consigo o presságio da minha morte!”

Com efeito, na síntese de vida transmitida pelo monólogo, a culpa, anteriormente formulada, vê-se substituída pela Fortuna e é à luz das suas contingências que Dido enquadra os acontecimentos que determinaram as suas ações, incluindo a edificação da cidade e a vingança sobre o irmão. No tocante a Eneias, a expressão privilegia, não a culpa, mas a infelicidade que lhe foi causada pelo troiano. E, de igual forma, a afirmação de que morre ‘sem vingança’ revela que Dido, no seu derradeiro momento, se percebe não como transgressora, mas como vítima, o que, de certa forma, está em linha com a maldição que lançara a Eneias e, por extensão, aos Romanos nos versos 622 a 629.

No caso de Osmia, que, no último monólogo, reflete também sobre os factos que a conduzem à morte, a questão da culpabilidade é retirada de Lélío pela própria Osmia, que, simultaneamente, a faz recair sobre Rindaco:

E que delicto,  
Que furor contra Lelío assim nos arma?  
Amar-me foi o seu crime. Oh! Deos! e quando?  
Quando m’o declarou?  
o retirar-me,  
Não propoz elle mesmo? Ah! se não fosse  
De Rindaco a imprudente falsidade,  
Nem elle s’atrevêra ...nem eu mesma  
Ao coração as rédeas afrouxará ...  
(*Osmia*, 1835, A.V C. IV, 73 -74)

No entanto, mais complicado é o segmento textual que se segue:

Mas em vão me desculpo, em vão pretendo  
Aligeirar o mal que me condemna.  
E que? Devêra Osmia hum só instante  
Alongar a partida? Sem cautela  
Prestar brandos ouvidos a projectos,  
Contra as Leis, contra os usos concebidos?  
Ah! que mal (infeliz) mal te escutaste!

Mal o teu coração sondar soubeste!  
És tu Osmia? Se és Osmia, a pena  
Deves logo pagar, que huma imprudência  
Da tua mão requer: sim, sim, morramos:  
Doce cousa he morrer, se salvo entanto  
O coração d'ingratidão tão feia.  
(*Osmia*, 1835, A.V C. IV, 73 -74)

Se, de acordo com Azevedo, 2014, 21, “A morte é a única via – pessoal e intransmissível – para que Osmia não se traia e mantenha os seus valores, ou melhor, a sua virtude acima de qualquer suspeita», a consideração de que, subjacente à sua condenação existe um ‘mal’ é igualmente acompanhada da consciência de que esse mal tem duas origens, uma externa, oriunda da ordem de Rindaco, cujo cumprimento Osmia considera contrário às leis e aos costumes, e uma interna, nascida dos limites que impôs à sua própria percepção no domínio sentimental (“mal te escutaste! /Mal o teu coração sondar soubeste!). Este jogo entre interioridade e circunstâncias externas sela o sentido da catástrofe que se abate sobre Osmia. No entanto, e em ajuste ao quadro de negação que domina a peça relativamente ao plano interior, é novamente o sentido do dever que fecha a reflexão: “Doce cousa he morrer, se salvo entanto / o coração d'ingratidão tão feia.” A ambiguidade da palavra ‘coração’, que tanto permite uma leitura equivalente a ‘amor’ ou a ‘núcleo de valores’, poderá autorizar uma leitura mais extensiva no tocante à causa da morte de Osmia do que a que repousa na consideração de que essa morte decorre do imperativo moral de manter a virtude. Nessa leitura, a ingratidão feita ao seu coração resultaria dos efeitos que a morte de Lélío teria sobre si própria, o que situaria Osmia no plano do reconhecimento da interioridade da mulher – o que, por sua vez, a aproxima de Dido. No entanto, e independentemente da leitura, nos últimos monólogos das duas personagens confluem, de facto, os fatores que determinaram as suas vidas.

Tanto Teresa de Mello Breyner como Virgílio conferem uma incomensuravelmente maior representação à consciência das suas personagens no momento do seu suicídio, porquanto nelas se une a compreensão das circunstâncias que as conduziram aos seus destinos finais, os imperativos sentimentais e morais que as levam à morte e a compreensão da sua fragilidade final.

### 3.3. Osmia e Lucrecia

Lucrecia era uma nobre na Roma antiga, que em 510 a. C se terá suicidado, após ter si estuprada por Sexto Tarquínio. O motivo da violação é transmitido por Tito Lívio (*Ab Vrbe condita*, I, 57-59) como decorrente de uma disputa entre um grupo de romanos sobre quem, entre eles, teria a mulher mais virtuosa. Para comprovarem as alegações, decidiram visitar as mulheres, para observarem *in loco* os seus comportamentos. Nessas visitas comprovou-se que só Lucrecia apresentava as características de virtuosidade feminina desejáveis a uma matrona romana, pois, ao contrário das outras mulheres que se divertiam e bebiam, ela trabalhava no seu tear, na companhia das suas servas. No entanto, Sexto Tarquínio, filho do rei Tarquínio, o soberbo, regressa a casa de Lucrecia passados alguns dias. Não obstante ter sido cordialmente recebido, Tarquínio exigiu que Lucrecia consentisse em ter relações sexuais com ele. Perante a recusa de Lucrecia, ameaçou matá-la, juntamente com um escravo, para que dos cadáveres resultasse a suspeita de um adultério. Lucrecia cede, mas depois manda chamar o marido, o pai e Lúcio Júnio Bruto e denuncia o agressor, fazendo com que prometessem que levariam a cabo a sua punição (1.58.7). Em seguida, Lucrecia suicida-se, declarando que o faz para que nenhuma mulher possa usar a atenuante da violação para se desculpar de um adultério.

A importância desta história releva não apenas do ajustamento demonstrado por Lucrecia ao modelo feminino tradicional romano, mas também do facto de este episódio ter sido transmitido como a causa da rebelião que viria derrubar a monarquia romana e levado à implantação do novo regime republicano. No entanto, como observa Nuno Simões Rodrigues, 2022, 91:

“The impact of Lucretia on the mental portrayal of the Romans was significant. To all intents and purposes, Lucretia is the quintessential Roman matron. She is, as M.J. Bravo Bosch recently pointed out, a symbol of Rome itself. This is proved by the way in which Ovid, Valerius Maximus and, above all, Livy represent her.”

Na obra de Tito Lívio, o episódio de Lucrecia, narrado nos capítulos 57 a 59 do livro I, integra-se em um quadro mais alargado que descreve o domínio etrusco de Roma (Rodrigues, 2022). O episódio integra-se, assim, numa pequena ‘história familiar’, que, todavia, excede esse contexto, porquanto é relatado como tendo sido o motivo que justificou a queda do regime monárquico de Roma. A narrativa de Lucrecia foi alvo de tratamento por diversos autores da Antiguidade (Valério Máximo, Dionísio de Halicarnasso, Ovídio, Pseudo-Séneca, Dión Cássio) e de receção pelas artes europeias

posteriores, incluindo a pintura, poesia e o drama, nas quais a personagem foi sucessivamente retratada como um exemplo de virtude, na sequência da tradição matricial criada por Tito Lívio.

Lívio era um autor augustano, que escreveu num tempo que recupera os valores e as tradições tradicionais romanos, recuperados para legitimar a nova era. Neste sentido, as histórias narradas não surgiram do acaso, mas de uma escolha racional, pensada para veicular determinados valores ideológicos, transmitidos por meio de figuras paradigmáticas que se constituíam como repositórios dos valores romanos que deviam ser seguidos e imitados. Neste quadro, a história de Lucrecia tornou-se o símbolo, por excelência, do modelo tradicional de comportamento feminino, cuja importância é ainda reforçada pelo facto de ter sido esse comportamento que esteve na base de uma mudança política sistémica.

Nuno Simões Rodrigues analisou extensamente esta figura (vide Rodrigues, 2022), realçando duas características que interessam para o cotejo com Osmia. Lucrecia é, por um lado, símbolo da *bona uxor*, que vivia no ambiente privado e recatado da sua *domus*, acompanhada das suas servas, casta e boa anfitriã, um espaço que só abandonará depois de morta, quando o seu cadáver é exibido no foro de Cloácia (1.59.3.). De acordo com Rodrigues, 2022, 96-97:

“Particularly significant is the passage in which Livius states that Tarquinius Collatinus and Sextus Tarquinius find Lucretia “sitting at her wool work in the hall, late at night, with her, maids busy round her” (1.57.9). This representation corresponds to the idea of the Roman matron in its very essence: installed within the home, devoted to eminently feminine tasks. By contrast, the king's daughters-in-law are found enjoying themselves at a banquet (1.57.9), this being an essentially masculine space of conviviality, which lends a transgressive and inappropriate character to their condition as women.”

Mas Lucrecia era também exemplo de boa cidadã romana, porquanto defensora da *fides* romana no quadro da relação que existia entre um cidadão e a sua cidade (Rodrigues, 2022, 98):

“In the case of Lucretia, *fides* reveals itself in the act of loyalty that she displays towards Rome, which manifests as a denunciation of the aggression to which she fell victim: an aggressor like Sextus Tarquinius is not worthy of being a citizen of Rome. As such, he must be punished. The rape and its revelation are also grounds for Lucretia to gather four men in her house, including her husband, father and a cousin, Lucius Junius Brutus, and to make them swear that they will punish the rapist (1.58.7). Since *fides* was also associated with the oath that required two parties to commit themselves to enforcing a pact, Lucretia is an image of Roman *Fides* itself.”



Estas características ilustram as dimensões privada e pública da personagem e ajustam-se a Osmia, embora com diferenças. Se do ponto de vista público, Osmia é fiel ao seu povo e, como tal, se manifesta depositária de uma *fides* para com os turdetanos que se revelará imutável ao longo da obra, demonstrando-se, assim, uma rainha inviolável que, tal como Lucrecia o fora para Roma, se constitui como exemplo para Portugal, a verdade é que essa *fides* é distinta no que respeita não à consciência das suas obrigações perante a sociedade, mas à forma como essas obrigações se projetam para fora do espaço privado. Osmia, ao contrário de Lucrecia, sai do *oikos*, isto é, do lugar tradicionalmente reservado às mulheres, e firma-se, ao lado seu povo, na luta contra o invasor. Em consequência, a sua *virtus* ultrapassa a esfera da *virtus* feminina tal como evidenciada por Lucrecia (vide Rodrigues, 2022, 102-103) para se firmar no espaço que, com exceção do reservado às ‘mães dos acampamentos’ era, em Roma, exclusivamente masculino:

Lucio. Perdoa-me, Pretor, se t’interrompo.

Quando fallas d’Osmia a quem te escuta, (a)

Parece que imaginas achar nella

Huma nova Bellona.

Lelio. E sem desculpa

Essa grande ilusão, Lucio, não fôra.

Disputou no combate Osmia o passo

Aos mais animosos dos Romanos.

Quantas vítimas forão de seu braço!

(*Osmia*, 1835, A. I, C IV 16)

Neste sentido, se a inexistência de atividade pública é condição para a glorificação liviana de Lucrecia e, por extensão, para a consolidação do papel tradicional feminino, em Osmia é, com efeito, o caráter público da sua personagem, que, neste caso, se traduz na ação num dos domínios tradicionalmente reservados aos homens, isto é, o campo de batalha, que lhe confere densidade histórica e a catapulta para a esfera de *exemplum*, não apenas no plano moral, mas também no plano das capacidades políticas. Note-se ainda que, se este comportamento seria considerado desviante no mundo romano, em Teresa de Mello Breyner é suscetível de ser visto como um princípio caucionador das aptidões femininas para o governo político, que, naturalmente, não exclui a guerra (Vázquez, 2002, 451):

“Assim, através da Princesa turdetana, Teresa de Mello Breyner cria um modelo de rainha de Portugal, ao longo que já tinha tentado com o *Elogio* dedicado a Maria Teresa de Áustria, em que destaca, fundamentalmente, por um lado, a incorporação ao governo dos princípios ilustrados, e, por outro, a insistência da legitimidade e capacidade das mulheres para ocupar um posto dessa responsabilidade.”

O potencial de *exemplum* nacional de Osmia é ainda reforçado pelas palavras que Elédia, em diálogo com Probo, profere sobre a protagonista:

Eledia. Lelio, Roma, nem temo o mundo inteiro.

As virtudes d’Osmia assaz conheço:

Assáz respeito infunde. A ociosidade,

Os sumptuosos banhos, os banquetes

Não amolecem, não, as Lusitanas,

Insensíveis não somos; mas amamos

O que he licito amar. Ah! Leva a Roma

Esses teus pensamentos; cá n os deixa

A bem fundada gloria, que fazemos

De desprezar insípidos requebros. *Vai-se.*

(*Osmia*, 1835, A.II, C.VII 4)

Se tivermos em conta o modelo que Lívio constrói por meio de Lucrecia, fica evidente que a descrição das virtudes inominadas de Osmia, feita *ex inverso*, se ajustam à figura liviana tanto quanto se distanciam dos modelos de mulheres negativos transmitidos pela historiografia e sobretudo a biografia romana. Foram, de facto, esses modelos negativos, corporizados por figuras imperiais como Messalina ou Agripina que fizeram uma fortuna maior na posteridade e que não seriam alheios à autora da peça. Teresa de Mello Breyner parece convocar estes modelos para criar a distanciação de Osmia relativamente ao mundo romano ou, pelo menos, à parte do mundo romano que, no que respeita à condição feminina, se ofereceu à posteridade como o padrão de comportamento da maioria das mulheres imperiais. Evidentemente, o padrão duplo, isto é, negativo e positivo, pelo qual se rege a construção da mulher foi ativado no próprio mundo romano e a literatura foi prolífica no desenho de caracteres de ambos os campos. No entanto, o que é interessante nesta descrição é que ela ecoa as palavras que Tácito escreve em *Agricola* 21 (tradução nossa):

O resultado foi que aqueles que antes tinham rejeitado a língua romana conceberam agora um desejo de eloquência. Gradualmente, também se deixaram levar

para as seduções dos maus caminhos, colunatas, banhos quentes e banquetes eloquentes. Os britanos, que não tinham experiência disto, chamavam-lhe civilização, embora isto fizesse parte da sua escravização.

A elocução, como dissemos, elenca *ex inverso* as virtudes de Osmia: Osmia, contrariamente às romanas, não estaria ‘amolecida’ pelo ócio, pelos banhos, pelos banquetes. No entanto, as palavras de Elédia tanto pressupõem as romanas como, se cotejadas com o passo de Tácito, as romanizadas e, nesse sentido, cumprem uma função adicional, sobretudo tendo em conta o contexto histórico em que decorre a ação, porquanto suscetíveis de serem entendidas à luz do nacionalismo português que radica a sua existência nos tempos primevos e intocados, prévios à romanização. Deste modo, se, por um lado, do ponto de vista moral Osmia constitui um modelo muito próximo do de Lucrécia, sobretudo no que respeita à construção e expressão da sua dignidade, *pudicitia*, honestidade, moderação, modéstia e honra (cf. Rodrigues, 2022), valores que se revelam ajustados ao panorama cultural, social e moral do século XVIII, por outro lado, a maior capacidade de iniciativa e de ação que lhe é conferida pela tragediógrafa bem como a independência cultural de que a revestiu firmam Osmia não só como heroína nacional, mas também como heroína que, não obstante a sua configuração moral de tipo lucreciano, reivindica, para o cerne da sua identidade, a autoctonia e a autonomia.

A figura de Lucrécia é também exemplo de outro valor romano, a *pietas*, que importa para o cotejo com Osmia. Este valor implicava o respeito para com os deuses e para com os familiares. Lucrécia demonstra possuir valor, quando chama a família, o seu núcleo familiar e as testemunhas, e lhes conta a agressão sofrida e pede medidas resolutivas (cf. Rodrigues, 2020, 98).

A agressão feita a Osmia desenvolve-se no plano sentimental e ideológico e afasta-se de Lucrécia, não apenas neste aspeto, mas também nas reações que a sua condição suscita no plano familiar e social. Na verdade, todas as personagens duvidam ou agridem psicologicamente Osmia. Rindaco, como dito anteriormente, duvida da sua palavra e ataca-as com suspeitas de infidelidade e traição. Lélío, por sua vez, em um primeiro momento tenta convencê-la a confessar a reciprocidade sentimental, manifestando-lhe o seu amor, afeto e palavras delicadas. Ao aperceber-se da sua demorada resistência e amor aos seus valores lusitanos, Lélío fica irritado:

Lélío. Rasgar-te o coração... Eu? Cara Osmia,

Quem não soube tocá-lo? Quem não pôde

Fazer nelle pegar huma faísca

De fogo que me abraza, poderia,

Morrendo d'afflicção, despedaçá-lo?

(*Osmia*, 1835, A. IV, C.VI 78)

A personagem explica-lhe que esse possível amor a levaria a viver uma vida infame. Lélío fica destroçado e rejeita Osmia, considerando-a ingrata. O desespero motivado pela situação leva-o inclusive a pedir-lhe que o mate:

Lelio. Não cruel inimiga, inda me falta

Dar, para contentar-te, a prova extrema,

Pois que hum odio mortal t'occupa o peito,

Farta-lo me convêm: Sim, toma

(desembainhando a espada, precipita-se e oferece-a a Osmia

que a rejeito com huma espécie de estremecimento)

Ingrata...

(*Osmia*, 1835, A. IV, C.VI 78)

A cena reveste-se de uma crítica, talvez velada, ao tratamento masculino das sensibilidades femininas, pois Lélío perde a compostura e acaba por condenar Osmia em virtude da falta de uma expressão que confirme os seus sentimentos amorosos. Tal como o marido, que a condena sem provas, Lélío não a defende. De igual forma, Elédia reage mal, quando a vê a envergar o traje romano, condenando-a, também sem provas:

Eledia. Insana! Eu te abandono; nem te cances

Em chamar-me outra vez: de balde fôra.

Passar posso sem ti; assim tu possas

Sem os bons, que desprezas, ser contente

(Parte arrebatadamente)

(*Osmia*, 1835, A. V, C.III 73)

Deste modo, contrariamente ao que sucede no episódio de Lucrecia, no qual a família não recusa ouvir o sucedido e não emite julgamentos sobre a sua culpabilidade, em Osmia a protagonista vive a incompreensão e a culpabilização de forma sistemática ao longo da obra.

Da mesma forma que Cleópatra e Dido, também Lucrecia e Osmia se suicidam. Com exceção de Cleópatra, todas elegem a espada. Se todos os suicídios, com exceção de Dido, são entendidos no plano da honra face à impossibilidade de um desfecho digno, no caso de Lucrecia essa impossibilidade associa-se a uma intenção programática, de forte pendor ideológico: Lucrecia pretende que o seu final se firme como o exemplo máximo

de virtude comportamental feminina, facto que está bem patente na sua última frase: *nec ulla deinde impudica Lucretiaer exemplo uiuet* (Lívio, *Ab Vrbe*, 1.58.7 «Jamais mulher alguma viverá sem castidade com o exemplo de Lucrecia.») De acordo com Rodrigues, Lucrecia funda um valor essencial para os romanos, uma forma de *mos maiorum*, que revela a autoridade própria das figuras exemplares (Rodrigues, 2022, 100):

“Once violated, Lucretia must therefore die in order to testify to her own innocence and escape to *infamia*. This narrative confirms the need for ‘looking like’ in relation to ‘being’, which is particularly important in the political context of a society governed by values such as “honor and shame” »”.

Desta circunstância, nasce a glória de Lucrecia. A glória, isto é, «o ser considerado bom pelos homens de bem” (Rocha Pereira, 2002, p. 344), dota Lucrecia da dimensão pública que não teve até então, uma vez que o seu suicídio gera a admiração do povo e se torna «um acontecimento político de interesse público (Rodrigues, 2022, 99).

A glória de Osmia nasce das circunstâncias do seu isolamento e da sua não submissão às leis estabelecidas. Osmia toma consciência da sua condição de mulher e de forma lúcida percebe que Rindaco e Lélío a empurraram para um desfecho trágico. Deste modo a morte é a única forma possível de libertação para a personagem e, ao mesmo tempo, a sua glória:

Osmia. E’s tu Osmia? Se és Osmia, a pena  
Deves logo pagar, que huma imprudência  
Da tua mão requer: sim, sim, morramos:  
Doce cousa he morrer, se salvo entanto  
O coração d’ingratidão tão feia.  
(*Osmia*, 1835, A. V, C.IV 74)

Ambas foram levadas ao suicídio embora as circunstâncias trágicas fossem diferentes em cada personagem. A desgraça de Lucrecia é desencadeada pela vaidade e arrogância do seu marido e pelo desejo ilícito e libidinoso (*mala libido*) do opressor que a agride. Lucrecia é atingida no recolhimento e intimidade do seu lar, na sua paz domiciliária. Osmia é atingida no íntimo do seu ser pela rejeição dos seus que a deviam compreender e acarinhar. Sem ter cometido qualquer erro de foro corpóreo, sem ter aceitado o amor do pretor Lélío, nunca tendo confessado publicamente qualquer sentimento além da gratidão. Osmia foi acusada e abandonada. A desgraça de Osmia foi ditada pela ordem a que não obedeceu quando, desprovida de afeto e de apoio, lhe foi

ordenado que cometesse um crime. A resposta que dá à exigência de Rindaco sintetiza a sua desgraça:

Osmia. Que Preceito! Que Lei! Que  
Atrocidade!...

(Parte)

(*Osmia*, 1835, A. IV, C. VI 69)

Para consumir o suicídio, Lucrecia escolhe uma arma não feminina, o que, simbolicamente, pode levar a que o seu suicídio seja visto como um ato político (Rodrigues, 2022, 103):

“Lucretia chooses a traditionally masculine weapon, the blade, as a means of ending her life, resulting in a beautiful death through an *andreia*, with which she reaches the Greek *kleos gynaikon* and which ultimately reinforces the idea of courage associated with the matron.”

A morte de Lucrecia e a de Osmia são semelhantes: ambas optam pelo suicídio com arma masculina para repor a sua honra e dignidade. As duas escolhem o seu próprio sacrifício como exemplo de saída digna e honrosa e, no caso de Lucrecia, para impôr a virtude ao ser humano.

Mas, em Osmia, o peso dramático da peça situa-se todo numa só personagem. Lucrecia convoca os seus familiares e obtém deles apoio e compreensão, situação bem distinta da de Osmia, que, acusada, desprezada e violentada por uma ordem desprezível, fica isolada e caminha para a morte completamente só. Em Osmia encontram-se os valores romanos semelhantes aos existentes no mundo de Lucrecia. Osmia rejeita o poder romano e o amor do pretor Lélis. O seu caráter decidido, a sua elevada noção de dever e honra, a consciência de que a morte é uma solução honrosa e não apenas desesperada aproximam-na tanto de Lucrecia quanto a afastam de Dido. Na verdade, Osmia partilha, de forma muito estreita, dos valores desenvolvidos pelo episódio de Lucrecia, transportando-os para o presente. Tal como Lucrecia representava o modelo por excelência da matrona romana do tempo de Augusto, Osmia, e também a despeito do seu desfecho trágico, não deixa de representar um modelo feminino para a mulher de setecentos. Se o sacrifício de Lucrecia representou o derrubar de um regime tirânico, o de Osmia apresenta um caminho educativo que pretende libertar e valorizar a mulher portuguesa quer ao nível pessoal e moral, quer ao nível social e político.

Em abono desta afirmação, verifique-se que, apesar das circunstâncias trágicas e da incompreensão que a rodeia, em momento algum a princesa turdetana perde a

racionalidade. Osmia afastará a ira de Elédia, que se apresenta visceral em alguns momentos: que terrível insânia te possui! / teu furor te conduz arrebatada/ a julgar-me indefesa. (*Osmia*, 1835, p. 23). A sua argumentação continuará a ser racional, esclarecendo sempre as suas decisões de acordo com a sua posição política e dever para com o seu povo. A Lélia ela mostrará que o dever e a honra são mais fortes do que o sentimento. A honorabilidade de Osmia e, uma vez encurralada pela incompreensão, o sacrifício final que faz para a manter, criam, tal como sucedera com Lucrecia, a sua própria identidade como símbolo nacional (Rodrigues, 2022, 101):

“By sacrificing herself for the image of the Roman matron, Lucretia displays an exemplary ethic and acts as a martyr of her feminine and Roman condition, to which she owes the principle of her own identity. With her martyrdom, Lucretia contributes to the creation of the Roman republican charisma.”

No entanto, o destino de Osmia não deixa de levantar a questão da desigualdade do sacrifício imposto às mulheres pela sociedade quando estão em causa valores como a honra e o dever. Neste sentido, Osmia evoca questões de identidade, que sendo questões de todos os tempos, começaram a ser indagadas, de forma mais premente, no século das Luzes (Vázquez, 2002, 439):

“Teresa de Mello Breyner apresenta uma tragédia protagonizada por umha mulher mui afastada das mulheres setecentistas, mas mui próxima do ideal feminista que desenham personagens como Poullain de la Barre (já no século XVII), Théroigne de Méricourt ou Olympe de Gouges: Osmia é umha mulher que nom só ocupa o cargo de princesa – algo relativamente habitual na Europa ilustrada e nom 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 - ainda que nom completamente, e aí está a causa da sua destruição - do tradicional ostracismo feminino polas Luzes da Razom e por umha educação igualitária e em certa medida espartana, afastada da educação sobreprotectora de nobres e burguesas que denunciam os tratadistas e pedagogos.”

## Conclusão

As três figuras femininas brevemente apresentadas estão dotadas de características que parecem servir de inspiração ou modelo para a construção da personagem Osmia, corroborando o papel educativo e construtor que o neoclassicismo pretendia ter na sociedade do século XVIII.

D. Teresa de Mello Breyner, figura de intervenção no campo literário e cultural do final do século XVIII, reivindica para a mulher um papel mais ativo e estruturante e uma tomada de posição, simultaneamente estética e ética, por meio da arte e da literatura. Mello Breyner, de educação esmerada e cuidada e cuja formação lhe permitia estar com propriedade por dentro do cânone neoclássico (Anastácio, 2007, XXV): “Teresa de Mello Breyner, que tinha tido o privilégio de ter recebido lições de Cândido Lusitano, era poeta e mantinha relações próximas com alguns membros da Arcádia Lusitana, nomeadamente Cruz da Silva” escolhe a tragédia como um veículo privilegiado para a transmissão ideológica desses valores porque nela se conjugavam um conjunto de fatores de relevada importância para a autora ( Vásquez, 2005, 438):

“Em primeiro lugar, deve ser posta em destaque a adesão da, tanto no plano formal como no argumental, ao cânone da tragédia clássica e neoclássica, recuperando para os palcos portugueses, ao lado doutros autores setecentistas ilustrados, um género que era essencialmente elitista pela sua própria definição depois de dois séculos de ausência. Assim, a «questão formal» não é em absoluto irrelevante desde o momento em que os teóricos ilustrados do teatro pormenorizam nos seus tratados e poéticas todos aqueles elementos do repertório –tanto o género como elementos secundários como os registos lingüísticos, o número de personagens, etc.- que são ou não aceitáveis no modelo de teatro proposto. Todo isto tem, por suposto, mais implicações que as meramente textuais, porque a adesão a este repertório, pelos motivos vistos acima, implicava também certas escolhas e propostas ideológicas. 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 direcção descendente na pirâmide social.”

Em Osmia verifica-se uma crítica às leis estabelecidas socialmente quanto à educação e postura social impostas à mulher do século XVIII. A caracterização do ambiente, das normas lusitanas que constituíram a educação da personagem Osmia e a



sua postura podem ser entendidas como uma crítica ao Portugal do século XVIII nomeadamente no que respeita à desigualdade de género imposta pelo quadro normativo do matrimónio. A personagem aduz as características necessárias para fazer (re)pensar a educação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII. Deste modo, Osmia reúne a racionalidade, inteligência e qualidades morais necessárias para rebater as ideias obtusas que circulavam em grande parte da sociedade portuguesa sobre a mulher e as suas potencialidades. Se a mulher se encontrava subjugada pelo direito de outrem (o marido) a personagem quebrará esse jugo, mostrando que é detentora do juízo de discernimento racional e equilibrado sobre si mesma: dividida entre a razão e o sentimento a escolha demonstrará que, no momento das tomadas de decisões, Osmia irá decidir com racionalidade.

Os traços da sua personalidade aproximam-na dos seus modelos de figuração feminina, mas também a afastam de igual modo. Osmia assemelha-se a Cleópatra e Dido no que à existência de um sentimento afetuoso diz respeito, mas afasta-se no parâmetro da vivência do tópico amoroso: Cleópatra e Dido vivem plenamente esse amor, Osmia não, apenas reconhece que ele existe. Em Lucrecia esse sentimento não subsiste; trata-se da reposição da honra roubada através do suicídio como exemplo para as gerações vindouras, um exemplo ou modelo a considerar. Osmia aproxima-se de Cleópatra na contrariedade das leis estabelecidas para mostrar o caminho de vida escolhido, mas a turdetana fá-lo num contexto político de resistência contra o invasor. Nesta particularidade a autora vai buscar o nacionalismo dos povos autóctones ancestrais para demonstrar a raiz da alma que se pretende portuguesa. Cleópatra era uma líder política forte com capacidade para desempenhar funções adstritas a papéis particularmente reservados ao homem; governou com determinação e inteligência e Osmia é igualmente detentora dessa capacidade. Ela é também uma líder e ao mesmo tempo uma guerreira. As duas personagens são representativas da determinação e do poder feminino, mas com sentidos diferenciados.

Ao modelo feminino de Dido a autora transportou para Osmia a capacidade de liderança, que Dido só perderá quando Eneias parte. Osmia conserva-a até ao final e será essa característica que crescerá em Osmia à medida que o desfecho trágico se irá aproximando. Dido teve a capacidade de levantar uma cidade, administrar a justiça e este retrato só será desconstruído com a partida do seu amado. Ambas são nobres, mas Osmia perde esse estatuto ao ser feita cativa, num quadro bélico hostil.

Tanto Osmia como Dido apresentam semelhanças na relação que mantêm com os outros: ora como sujeito da ação ora como objeto com as personagens envolventes. São diferentes no que à vivência do amor confere, mas semelhantes na impossibilidade desse amor. Tanto Dido como Osmia são transparentes no seu monólogo vivencial: Dido assume mover-se sem vingança, posicionando-se como uma vítima e Osmia considera a sua situação de forma semelhante: ela é uma vítima da circunstância e foi tida em conta a sua verdade. Será através destes dois monólogos que as personagens Dido e Osmia proferem a última palavra sobre si mesmas antes do desfecho trágico da intriga.

Em Lucrecia encontramos a maior compatibilidade e ajuste de características morais que coexistem na personagem Osmia. Lucrecia é o seu maior modelo de figuração do feminino. As características morais das personagens são idênticas só se distanciando no símbolo da *bona uxor*: Lucrecia enquadra-se no espaço tradicional da mulher romana, a casa e Osmia está ao lado do seu povo, luta e peleja. A glória de Lucrecia acontece fora do espaço público ao contrário de Osmia a quem o campo de batalha a catapultou para o plano moral, mas também político. Tendo sido alvo de agressões diferenciadas: Lucrecia foi atingida física e moralmente e Osmia atingida no plano sentimental, ambas representam uma crítica ao tratamento masculino conferido suscetibilidade feminina.

Em síntese, Osmia aproxima-se de Cleópatra e Dido nos campos políticos e de liderança e de Lucrecia no que à honra, respeito e virtuosidade podemos considerar. De todas três plasmou características que foram fundamentais para a construção do seu carácter e posicionamento na intriga. Há um aspeto plenamente concomitante entre Osmia e os seus três modelos de figuração: o suicídio como forma de libertação e ao mesmo tempo de rejeição pelas arbitrariedades impostas ao ser feminino. Todas elas escolhem o suicídio como forma de saída/ libertação da situação em que se encontram. Cleópatra opta pelo veneno, mas Dido, Lucrecia e Osmia escolhem a arma masculina para o fazer: espada e punhal. Tendo todas elas partilhado o tópos da solidão, escolhem sozinhas o caminho da sua libertação.

Recorde-se, a este propósito, que, embora Teresa de Mello Breyner tivesse concorrido anonimamente ao prémio da Academia das Ciências de Lisboa, fez acompanhar a obra do tradicional bilhete que normalmente se enviava juntamente com as obras e no qual substitui o seu nome por uma recomendação.

Não podemos deixar de entender esta recomendação como uma peça interpretativa do sentido e da função que a autora valorizava na sua própria obra. Se as oliveiras são tradicionalmente consideradas como símbolo da beleza, da fecundidade e da dignidade,

características que são também atribuíveis à mulher, não é de desconsiderar que Teresa de Mello Breyner pode ter avaliado a sua peça como modeladora de uma proposta para a sociedade de oitocentos, isto é, como veiculadora de um remédio destinado a consertar a ferrugem das oliveiras, leia-se os constrangimentos postos à mulher pela educação e pela sociedade do século XVIII. Mesmo considerando o acesso à cultura que já se começava a registar entre as mulheres aristocratas – de que Teresa de Mello Breyner é exemplo – não é possível deixar de registar a percepção da autora sobre as dificuldades que a sociedade de então impunha à participação e, sobretudo, à afirmação da mulher nos planos culturais (Anastácio 2007, LIV-LV):

“p.<sup>a</sup> um omem não fora m.to, porq trabalharia sobre os vestígios d´antiguid.e, com as luzes do seculo prez.te, não he coiza que mereça hir ao Indez das coizas notáveis; mas p.<sup>a</sup> uma m. er no Payz em que eu nasci ,e onde talvez se armaõ contra mim porque leio e porq vou à Academia sim he Eroismo; com tudo não terei valor p.<sup>a</sup> que se imprima em m<sup>a</sup> vida, e como esta será/ ao q promete/ de pouca duração vossês choraraõ dobradam.te quando lerem o que lhe deixo escrito.”

Neste sentido, *Osmia* pode ser lida simultaneamente como uma proposta para uma nova visão sobre a mulher – que, por meio da sua protagonista, se provava ser capaz de liderar e de tomar decisões conscientes e racionais, mesmo em quadro de opressão – e como uma prova das capacidades literárias femininas, que se demonstram habilitadas para ocuparem o espaço de criação tradicionalmente reservado aos homens.

## Bibliografia

### Edições e traduções

Breyner, Teresa de Mello. *Tragedia nova intitulada A Osmia* [cópia manuscrita de António José de Oliveira], 1790 [BNP cod. 388/7. <https://purl.pt/16466/service/media/pdf>].

Breyner, Teresa de Mello. *Osmia*. Lisboa: Offic. da Academia Real das Ciências, 1788, 1ª edição.

Breyner, Teresa de Mello. *Osmia*. Lisboa: Offic. da Academia Real das Ciências, 1795, 2ª edição.

Breyner, Teresa de Mello. *Osmia*. Lisboa: Offic. da Academia Real das Ciências, 1835, 3ª edição.

*Osmia*. Trauerspiel gekrönt von der Lissaboner Academie der Künste und Wissenschaften. Aus dem Portugiesischen überlegt von einem Freund dieser Literatur nebst vorangehender Geschichte der dramatischen Kunst in Portugal. Halberstadt: verlegt von H. Vogler, 1824

### Obras clássicas

Aristóteles. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira; trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

Flavius Josèphe. *Les antiquités juives (livres XII à XIV)*. Traduit par Anca Dan, Edith Parmentier, Étienne Nodet, François Villeneuve. Paris: Éd. du Cerf, 1992.

Flavius Josephus. *Judean Antiquities 15*. Translation and commentary by Jan Willem van Henten. Leiden: Brill, 2015.

Horácio. *Odes e Epodos*. Tradução, introdução e notas de Pedro Falcão. Lisboa: Tinta da China, 2022.

Horácio. *Poesia completa*. Tradução, introdução e comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2023.

Plutarco. *Vidas Paralelas (Demetrio-Antonio-Diön-Bruto-Arato-Artajerjes-Galba - Otón)*, Vol. VII. Introducción, traducción y notas de Juan Pablo Sanchez Hernández y Marta González González. Madrid: Gredos, 2009.

Tite-Live. *Historie romaine*. Livre I. Tome I. Texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet et Raymond Bloch. Paris: Les Belles Lettres, 2022.

Virgílio. *Eneida*. Tradução, introdução e anotações de Carlos Ascenso André. Lisboa: Edições Cotovia, 2020.

## Bibliografia passiva

Amaral, I. D. (2010). “Nótulas históricas sobre os primeiros tempos da Academia das Ciências de Lisboa”. In Memória da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras. Lisboa: Academia das ciências.

Anastácio, V. (2005). “Mulheres varonis e interesses domésticos» (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX)”, *Ariane. Revue d'Études Littéraires Françaises. Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*, n.ºs.18-20 (2003-2005), 537-556.

Anastácio, V. (2007). *Cartas de Lília e Tirse (1771 – 1777)*. Lisboa: Edições Colibri, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

Araújo, A. C. (coord.) (2000). *O Marquês de Pombal e a Universidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Araújo, A. C. (2003). *A cultura das Luzes em Portugal. Temas e problemas*. Lisboa: Livros horizonte.

Aston, E. (2003). *An introduction to feminism and theatre*. Routledge.

Azevedo, R. Á. D. (1966). “A influência dos ideais pedagógicos de Rousseau em Portugal”. *Cale: Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 281-292.

Azevedo, D. M. A. de (1734). *Portugal ilustrado pelo sexo feminino: Noticia historica de muytas heroínas portuguesas, que florecerao em virtudes, letras e armas*. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira.

Azevedo, R. G. M. (2010). *Teatro, educação e género: Análise dramaturgical das Osmias publicadas em Portugal 1788-1818*. Universidade de Coimbra [diss. dout.].

Azevedo, R. G. M. (2010). *Os elementos paratextuais na Osmia de Teresa de Mello Breyner*. *ERAS: European Review of Artistic Studies* 1(3), 32-48.

Barata, José Oliveira (1991). *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.

Barros, T. L. de (1924). *Escritoras de Portugal: génio feminino revelado na literatura portuguesa* (Vol. 1). Lisboa: Tipografia de António Artur. Imprensa Lucas e P. Fernandes.

Bello Vázquez, R. (2002). “Feminismo e aristocracia no projecto ilustrado de um teatro nacional–Teresa de Mello Breyner”. In *Actas do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas: Universidade de Brown: 1 a 7 de julho de 2002*: <https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/25/40/412>

Bello Vázquez, R. (2003). “Dá uma risada quando ouvires: transgressom e ocultamento em Teresa de Mello Breyner”. In A. M. C. Toscano e S. Godslan (eds.) *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispânico*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2004, 159- 175.

Bello Vázquez, R. (2004). “Lisbon and Vienna: the correspondence of the Countess of Vimieiro and her Circle”, *Portuguese Studies* 20, 89-107.

Bello Vázquez, R. (2005). *Uma certa ambição de glória: trajetória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798)*. Universidade de Santiago de Compostela. Faculdade de Filologia [diss. dout.].

- Bravo Bosch, M. J. (2017). *Mujeres y símbolos en la Roma Republicana*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Borges, J. J. (2016). “A Arte Poética de Horácio e sua tradução e receção no Arcadismo Português: Marquesa de Alorna”. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* 4(1), 3-15.
- Braga, T. (1984). *História da Literatura Portuguesa. Os Arcades*. (vol.4). Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda.
- Brasete, M. F. (2016). “Do mito à tragédia: uma interpretação da “Ifigénia”, de Francisco Dias (1798)”. In M. de Fátima Sousa, M. C. Fialho, J. L. Brandão (eds.) *O livro do tempo: escritas e reescritas: teatro greco-latino e sua recepção II*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 29-41.
- Buescu, M. L. C. (1992). *Literatura portuguesa clássica: textos complementares*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Cabrita, L. M. S. C. D. S. (2010). *A representação da mulher no pensamento dos filósofos iluministas portugueses*. Universidade de Lisboa [diss. dout.].
- Cruz, D. I. (1988). *História do teatro português* (Vol. 3). Lisboa: Guimarães Editores.
- Espanca, T. (1966). *Inventário artístico de Portugal. Concelho de Évora*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, I Volume.
- França, J. A. (1987). *Lisboa pombalina e o iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora. Terceira edição revista e atualizada.
- Gonçalves, M. F. (2010). “A normalização da língua portuguesa no século XVIII e o Verdadeiro Método de Estudar de Luís António Verney”, *Confluência - Revista do Instituto de Língua Portuguesa (Rio de Janeiro)* 37-38, 83-109.
- Guerra, A. (2023). “A apropriação de Viriato (e dos Lusitanos) no séc. XIX em Portugal”. In N. S. Rodrigues e Á. Rodrigues (orgs.) *Identidade Romana e Contemporaneidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 237-276.
- Leira, A. C. (2005). *A correspondência como meio de difusão do cânone: o caso de Metastasio e Gluck no epistolário Vimieiro-Oyenhhausen*. In *Correspondências (usos da carta no século XVIII)*. Lisboa: Edições Colibri, 89-101.
- Leão, D., Ramos, J. A., & Rodrigues, N. S. (eds.) (2019). *Arqueologias de império* (Vol. 58). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Lopes, M. A. (1989). *Mulheres, espaço e sociabilidades. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Mantas, V. (2004). “A Lusitânia e o Mediterrâneo: identidade e diversidade numa província romana”. *Conimbriga* 43, 63-83.
- Perrot, M., Duby, G., Farge, A., Davis, N. Z. (1991). *História das mulheres. Do Renascimento à Idade Moderna*. Vol. III. Porto: Afrontamento.
- Pereira, M. H. R. (2002). *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Peixoto, V. (1986). *A revolução cultural e científica dos séculos XVII e XVIII e a génese das academias*. Lisboa: Academia das Ciências.

- Peixoto, V. (2009). “Alcipe, Nathercia e Tirse: Considerações sobre as luzes no feminino no Portugal de setecentos”. *Polissema: revista de letras do ISCAP* 9, 298-319.
- Rodrigues, N. S. (1999). *O Judeu e a Egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo*. *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad* 11, 217-259.
- Rodrigues, N. S. (2012). *Nomos e Kosmos na caracterização do António e da Cleópatra de Plutarco*. In J. R. Ferreira, D. F. Leão, C. M de Jesus (eds.), *Nomos, Kosmos & Dike in Plutarch*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 101-8.
- Rodrigues, Nuno Simões (2013). “«Amimetobiou», the One “of the Inimitable Life” Cleopatra as a Metaphor for Alexandria in Plutarch”. In *Alexandrea ad Aegyptum. The Legacy of Multiculturalism in Antiquity*. Porto: Afrontamento, CITCEM, CECHUC, Universidade de Alexandria, 62-73.
- Rodrigues, Nuno Simões (2022). “Lucretia, Tullia and Tanaquil: Shaping the Identity of Rome’s Women in the Augustan Period”. In L. Roig Lanzillotta, J. Brandão, C. Teixeira & A. Rodrigues (eds.), *Roman Identity: between Ideal and Performance*. Turnhout: Brepols, 91-120.
- Silva, Vitor Manuel de Aguiar e (1967). *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina (8ª ed., 1993).
- Teixeira, C. (2007). *Estrutura da viagem na épica de Virgílio e no romance latino*. Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia – Fundação Calouste Gulbenkian.
- Teixeira, C. (2013). “Cândido Lusitano e o Neoclassicismo português: as considerações preliminares à tradução da Arte Poética de Horácio”, *Futhark. Revista de investigación y cultura* 8, 281-300.
- Teixeira, C. (2013). “Cândido Lusitano: considerações introdutórias às traduções de Édipo (Sófocles e Séneca) e de Medeia (Eurípides e Séneca) no ms CXIII/1-1-d. da BPE”. In Cristina Pimentel e Paula Morão (coords.) *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura. Uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da comunicação, 81-90.
- Teixeira, C. (2015). “A tradução portuguesa de Cândido Lusitano de Sátiras e Epístolas de Horácio: a rubrica Ao Leitor (ms. CXIII/2-3 da BPE)”, in M. Teresa Muñoz García de Iturrospe e Leticia Carrasco Reija (eds.) *Miscellanea Latina*. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos - Universidad Complutense de Madrid, 201-207.
- Todorov, T. (2018). *Teoria da Literatura-Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70.
- Verney, L. A. (1746). *Verdadeiro Método de Estudar*. Edição organizada pelo Prof. António Salgado Júnior, 1950, vol. II [carta sobre a poesia]. Lisboa: Sá da Costa.
- Vázquez, R. B. (2007). “A correspondência na segunda metade do século XVIII como espaço de sociabilidade”, *Romance Notes* 48(1), 79-89.