

Um olhar contemporâneo sobre a representação da condição feminina no teatro setecentista

A Contemporary Look at the Representation of the Female Condition in 18th Century Theatre

Marta Brites Rosa

Universidade de Lisboa (ULisboa) | Lisboa | PT
britesrosa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7405-7574>

Resumo: Este artigo analisa um conjunto de entremeses portugueses do século XVIII, preservados na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, que abordam conflitos conjugais, focando-se na forma como as figuras femininas aí são retratadas. O estudo explora a recorrência de enredos em que as mulheres desafiam a autoridade dos maridos, resultando em discussões e ameaças. Apesar de estes textos reforçarem a ordem patriarcal e refletirem uma sociedade onde o papel das mulheres estava confinado ao casamento e ao lar, também expõem tensões sociais e o desejo feminino por maior autonomia. O estudo contextualiza histórica e socialmente estes entremeses, discutindo o seu papel como veículos de moralização e conformação social, mas também como espaços onde se tornavam visíveis os primeiros questionamentos sobre o estatuto da mulher. Um olhar contemporâneo sobre estes enredos, permite compreender que apesar de apresentarem um final que reforça a submissão feminina, estas peças evidenciam um debate emergente sobre os direitos e desejos das mulheres na sociedade portuguesa do século XVIII.

Palavras-chave: entremez; gênero; estudos de recepção; casamento; teatro

Abstract: This article analyses a set of 18th century Portuguese *entremeses* (short plays) preserved in the Calouste Gulbenkian Foundation Art Library and the D. Maria II National Theatre Library that deal with marital conflicts, focusing on the way women are portrayed in these plays. This study explores the recurrence of plots



in which women challenge male authority, resulting in arguments and threats. Although these texts reinforce the patriarchal order and reflect a society where the female role was restricted to marriage and the home, they also expose social tensions and the female desire for greater autonomy. The study contextualises the *entremezes* historically and socially, discussing their role as vehicles for moralisation and social conformation, but also as spaces where the first questions about the status of women became visible. A contemporary view over these texts, allows us to understand that despite having an ending that reinforces female submission, these plays highlight an emerging debate about women's rights and desires in 18th century Portuguese society.

Keywords: short plays; gender; reception studies; marriage; theatre

1 As bulhas das mulheres com os maridos no teatro setecentista

Tendo como ponto de partida um conjunto de entremezes cujos títulos versam sobre o tema “a bulha da mulher com o marido”, este artigo visa refletir sobre a forma como o teatro português setecentista retrata as personagens femininas no casamento. Através da análise de um *corpus* temático, pretende-se mostrar como o teatro podia servir como veículo de moralização e conformação social, mas também como espaço de debate dos primeiros questionamentos sobre o papel da mulher.¹

1.1 Identificação do *corpus*

O *corpus* selecionado é constituído por dez peças de teatro portuguesas do séc. XVIII, cujos títulos² e a ação se reportam a discussões entre casais. Estão preservadas na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, podendo ser acedidas digitalmente. O critério de seleção dos textos baseou-se não só na ação, que deveria remeter para diferendos na vida conjugal, mas também nos títulos, procurando-se pelas palavras “bulha” e sinónimos, “mulher e “marido”.³ O estudo justifica-se pela quantidade de

¹ Este artigo resulta da pesquisa realizada no âmbito do projeto *The feminine paradox in the Portuguese 18th century theatre*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Ref: 2020.02930.CEECIND/CP1592/CT0001

² Tanto os títulos dos folhetos como os textos são transcritos para a grafia atual.

³ Não se incluiu no *corpus* o entremez “*Despique da mulher casada que tece disputas com seu marido pela não querer levar a ver as luminárias*” – Onde se mostra o grande trabalho que outra mulher desabusada teve em convencer a seu marido que a pretendia levar violentamente a passear. Obra utilíssima a todos e mais a todas que arras-

textos impressos no último quartel do século XVIII que partilham este mote e que por isso sugerem um tema social pertinente à época.

- 1 *Drama intitulado A bulha do marido com a mulher por cantar a ratazana*,⁴ Lisboa: Of. Domingos Gonçalves, 1785, 16 p.
- 2 *Novo e gracioso papel intitulado Modo de emendar a desordem da mulher com o marido pela não deixar jogar o Entrudo e A bulha da velha com os rapazes por amor dos rabos levas*, Lisboa: Of. Domingos Gonçalves, [1768-1787],⁵ 16 p.
- 3 *Novo entremez intitulado A grande bulha que teve a mulher com seu marido por deitar dinheiro nas sortes e lhe sair em branco*, Lisboa: Of. Domingos Gonçalves, 1787, 16 p.
- 4 *Novo e gracioso entremez intitulado A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os cavalinhos*, Lisboa: Francisco Borges de Sousa, 1791, 16 p.
- 5 *Novo papel gracioso intitulado A grande contenda que teve a mulher com o marido pela não deixa ir ver as barbas do cacho d'uvas ou O fruto do bom conselho*, Lisboa: Of. António Gomes, 1792, 16 p.
- 6 *O novo e gracioso entremez intitulado A grande desordem que o marido teve com a mulher por ir ver o fogo e as danças sem sua licença e o fatal sucesso que lá lhe aconteceu*, Lisboa: Of. António Gomes, 1793, 14 p.
- 7 *Novo e gracioso entremez intitulado A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os arlequins*, Lisboa: Of. António Gomes, 1793, 16 p.
- 8 *Divertido e gracioso entremez Dos desatinos que a mulher fez a seu marido por motivo de não a deixar ir ver as luminárias*, Lisboa: Of. António Gomes, [1793]⁶, 16 p.
- 9 *Novo e gracioso entremez intitulado A grande desordem que teve o marido com a mulher por perder um sapato nas luminárias*, Lisboa: Of. António Gomes, [1793]⁷, 16 p.
- 10 *Novo entremez intitulado A grande desordem que teve o marido com a mulher por não querer que trouxesse o topete à Marrafe*, Lisboa: Of. António Gomes, [1787-1793]⁸, 15 p.

tarem a vil cadeia da vida licenciosa e libertina. Composta pelo mesmo autor da relação das disputas – Parte segunda” ([sl] [sn] [sa]), pois apesar de as palavras-chave estarem contidas no título, apenas remetem para um texto anterior do qual este é a continuação, além de a estrutura, forma e enredo serem diferentes.

⁴ As palavras destacadas a negrito serão utilizadas ao longo do artigo para identificar cada peça.

⁵ Este folheto tem autorização da Real Mesa Censória, logo, a sua impressão foi feita entre 1768 e 1787.

⁶ No final do folheto está impressa a data MDCXCIII. No mesmo local se informa que foi licenciado pela Real Mesa de Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, instituição que funcionou entre 1787 e 1794, donde se pressupõe que na indicação do ano faltará um “C”.

⁷ Ver nota acima.

⁸ Este folheto tem autorização da Real Mesa de Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, logo, a sua impressão ocorreu entre 1787 e 1793.

2 Contexto histórico sobre as mulheres e o teatro na sociedade portuguesa no último quartel do séc. XVIII

O conjunto de entremezes escolhido foi publicado na sua maioria no último quartel do séc. XVIII, período durante o qual reinou D. Maria I. É nesta época que os teatros públicos lisboetas sofrem um revés extraordinário, ao ser interditada a presença de mulheres em palco, sendo os papéis femininos representados por homens. Fora da capital e em espaços privados, as mulheres poderiam representar, mas não nos principais teatros: o da Rua dos Condes, do Salitre e S. Carlos.

As novas diretivas da monarca, no que diz respeito à atividade teatral, impediam a continuação e o crescimento que esta tivera durante o reinado de D. José, grande apreciador da arte de Talma e da ópera, que promoveu, através de diversas medidas – nomeadamente as explanadas nos *Estatutos da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos* (1771) – a consolidação do teatro como atividade profissional, comercial e social. Para além do incentivo à atividade teatral, é no reinado de D. José que se dão algumas alterações no estatuto das mulheres na sociedade portuguesa.

Os costumes retrógrados e de enclausuramento vão dando lugar a uma sociedade onde o seu papel, apesar de continuar a focar-se na família, acolhe também uma vertente intelectual que se manifesta no surgimento dos salões literários, por exemplo. As principais funções femininas permanecem a dedicação ao marido e a garantia de sucessores, secundadas pela educação dos filhos e gestão do lar. Contudo, a aceitação de que essas eram as únicas funções para as quais as mulheres tinham competências começa a ser contestada, nomeadamente através de diferentes tipologias textuais divulgadas em folhetos volantes.

Há inúmeros textos sobre mulheres que são resposta a outros publicados anteriormente, revelando uma dinâmica de debate ativa. Um desses textos é o de Paula da Graça, *Bondade das mulheres vendicada e malícia dos homens manifesta*, publicado pela primeira vez em 1715, com, pelo menos, mais quatro edições até 1793, em resposta ao folheto de Baltazar Dias, *Malícia das mulheres* (cuja primeira edição data de 1640). Uma segunda polémica surge com a impressão do texto assinado por Frei Amador do Desengano, *Espelho crítico no qual claramente se vêem alguns defeitos das mulheres*, que teve duas respostas de Gertrudes Margarida de Jesus.⁹ Além destes textos surgem outros, como o *Tratado da igualdade dos sexos ou O elogio do merecimento das mulheres* (1790), que defende que as mulheres são intelectualmente iguais aos homens e que apenas a falta de ensino e o afastamento do mundo as impede de demonstrar essas capacidades e as leva a comportamentos mais ingênuos. Estes exemplos permitem-nos perceber que o debate e a contestação começavam a ter lugar na praça pública através da leitura e divulgação dos folhetos de cordel.

É ainda importante referir a ação censória, feita a espetáculos e publicações, que proibia o que ferisse a figura de monarcas ou membros da família real, a Igreja ou elementos da Igreja, e que fosse contra a moral e os costumes aceitos. Segundo os preceitos morais da época, situações consideradas desonrosas só poderiam ocorrer nas peças se posteriormente houvesse

⁹ Sobre este assunto ver Betina Ruiz. *A retórica da mulher em polémicas de folhetos de cordel do século XVIII* - Os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. e outros nomes (quase) anónimos. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

uma emenda a esse comportamento. Desta forma, os folhetos impressos são os materiais que passaram por essa censura e que, por isso mesmo, refletem valores partilhados pelo Estado e pela Igreja, neste caso a ideia sobre o casamento e as obrigações da cada um dos esposos:

O Estado promoverá o casamento como forma de preservar a ordem social, já que considera a família como uma célula imprescindível, pois ela garante a formação dos futuros cidadãos, que terão de seguir os princípios estabelecidos socialmente. Por outro lado, as razões económicas condicionam o casamento, tido como salvaguarda do património familiar. (Tarujo, 2023, p. 93).

É este contexto que nos permite perceber qual o valor social das peças em análise e de que forma elas refletem uma mudança, enquanto criticam e retratam a sociedade coeva.

3 Características do *corpus*

Os textos do *corpus* são autorreferidos de três formas: drama (1), papel (2) e entremez (7), sendo este último o que utilizaremos, por se adequar melhor aos objetos. Os entremezes são curtas peças de teatro de tom cômico e satírico, apresentadas nos teatros geralmente em complemento a uma peça maior, versando sobre temas e figuras do quotidiano. Para além do espaço teatral, circulavam também em texto, tanto impresso como manuscrito. A impressão dos folhetos e a sua cópia patenteiam a procura que tinham por parte tanto daqueles que tinham assistido ao espetáculo e queriam possuir o texto, como dos que preferiam a leitura doméstica, possivelmente em grupo.

Neles tanto podemos ver retratados episódios de contexto familiar de diversas castas sociais, como pessoas de classes sociais mais baixas no âmbito das suas profissões. Os entremezes comportam um caráter didático, ocorrendo em vários uma última tirada proferida em uníssono por várias personagens, diretamente ao público, com uma carga moralizante. Principalmente nas peças do final do século XVII até meados do século XVIII, este gênero tem como característica terminar em geral à pancada ou em festa, o que não acontece em nenhum dos entremezes referidos neste estudo.

Os textos do *corpus* são peças curtas, em um ato, variando entre 14 e 16 páginas, com um reduzido número de personagens, entre 5 e 8. Todos eles são anônimos, não havendo elementos que indiquem a autoria. No entanto, a repetição da estrutura diegética pode indicar que alguns são reformulações a partir de entremezes anteriores. A este propósito, note-se que muitas vezes a novidade do entremez era o “engodo” que levava os espectadores ao teatro, pois em vez de se estreiar uma tragédia ou comédia nova, optava-se por refrescar a oferta cultural através dos entremezes, bailes ou outras apresentações que ocorriam no intervalo da peça maior. Este subterfúgio era utilizado com frequência, de forma a atrair continuamente aos teatros espectadores ávidos de estreias sobre os palcos. Desta forma se justifica a repetição e uniformidade das peças, cuja variação se dá no motivo da desordem entre o casal. Geograficamente, não há informação paratextual que nos indique onde se desenrola a ação, embora através das falas das personagens seja possível localizá-las na capital portuguesa, pois referem-se espaços de Lisboa (praça do Salitre, Belém, muralha de S. Pedro de Alcântara, Cais da Pedra, Junqueira, rua dos Correeiros...).

A ação passa-se no seio de famílias da burguesia, cuja cabeça do casal vive do seu negócio, constituídas por um casal (marido e mulher) e, ocasionalmente uma filha e/ou um filho. A este conjunto de personagens somam-se um criado e/ou uma criada e uma figura, geralmente masculina, do círculo de conhecimentos do marido. Poderá ainda juntar-se uma vizinha ou uma amiga da mulher, ou um amante da filha. O local da ação é a casa da família, onde nos são dadas a conhecer as motivações de cada personagem, as suas decisões e as consequências dessas mesmas decisões. O motivo da “bulha” em geral ocorre fora de cena, sendo disso dado conhecimento por meio da narração das personagens, surgindo o cômico através da linguagem, das personagens e das situações.

4. Mulheres e filhas em desordem

Em muitos entremezes as mulheres são objeto de sátiras misóginas, e a quantidade de textos que se debruçam sobre “desordens” ou “bulhas” nas quais elas estão envolvidas estende-se para além da vida conjugal: as divergências ocorrem entre mulheres mais velhas que se enamoram por jovens, entre trabalhadoras, entre namorados ou noivos, entre pais e filhas, não se limitando a estes grupos. A reutilização deste tipo de personagens e recursos narrativos evidencia, por um lado, o interesse que a temática “desordens originadas por mulheres” suscitava, por outro, o fato de as figuras femininas terem em geral uma carga negativa, caracterizada pelo mau gênio e incivilidade.

Vemos nos entremezes uma tipologia de personagens femininas bastante vasta, desde profissionais, como a regateira, atravessadeira ou a floreira, até figuras genéricas, como a filha, a mulher ou a dama. Independentemente das capacidades destas figuras femininas para ludibriar o outro – seja este outro uma pessoa mais próxima da sua hierarquia social, como o marido, ou mais afastada, como juiz –, a mulher é, nestes textos consistentemente desenhada como vilã, desrespeitosa ou industriosa, no lugar da subordinação permanente (Marques, 2024, p. 163).

Nos títulos selecionados as características das personagens femininas são muito semelhantes, tal como as das masculinas, apenas se diferenciando pela classe social (o “criado” tem características linguísticas e comportamentais diferentes das do “marido”, tal como as da “criada” diferem das da “mulher”), no entanto, no que toca às opiniões masculinas sobre o sexo oposto ou às opiniões femininas sobre festas e modas, há concordância de gênero. Os motivos para as desordens entre marido e mulher são causados pela vontade das mulheres em se divertirem, praticarem uma atividade que lhes dá prazer. Esse prazer poderia ser retirado de cantar, fazer um penteado ou assistir a um evento. Para usufruir dele têm de contestar a autoridade patriarcal e a ordem social vigente, transformando essa pequena reivindicação numa denúncia sutil das tensões e injustiças sociais que viviam. A estrutura das peças é muito similar, indicando que este era um esquema que tinha o agrado do público. Como afirma Luís Tarujo,

De facto, os utentes do teatro de cordel deixavam-se cativar por temáticas similares à sua vivência social e o casamento era uma das mais profícuas. Seria, por isso, o casamento – e tudo o que ele representa – aproveitado para fazer passar críticas, por vezes severas, aos vícios da sociedade de então (Tarujo, 2023, p. 94-95).

As peças iniciam-se com a indicação de que a mulher quer fazer (ou já faz) algo que a diverte, o marido não quer que ela o faça e justifica-o, em geral, com a honra e o bom nome da família, e os custos inerentes a essa prática, numa tentativa de demover a continuidade desse divertimento. Depois de uma longa discussão, o marido ameaça encerrar a mulher e/ou filha num convento como castigo e lição. Há um momento de discussão mais acesa, a que ocorre um vizinho, figura que simboliza a ponderação, e que intercede por ambos – pela mulher, para que o marido não a envie para o convento, e pelo marido, solicitando à mulher que se comporte com dignidade. A mulher reconhece os erros do seu comportamento e promete comportar-se corretamente, o marido desiste de a enviar para o convento e a peça termina com uma lição de moral para todos os que a ela assistem, reforçando a necessidade de as mulheres aceitarem a sua condição de subordinadas.

Podemos dividir o *corpus* em dois grupos: um em que o motivo da discórdia é a vontade da mulher de participar na sociedade, assistindo a um evento público, e outro em que a discórdia resulta de situações diversas. No primeiro grupo enquadram-se o *Entrudo*, *Cavalinhos*, *Cacho d'uvas*, *Danças*, *Arlequins*, *Luminárias* e *Sapato*. No segundo, *Ratazana*, *Sortes* e *Topete*.

Nas peças em que o desejo de socialização é o motor do enredo, a protagonista partilha com alguém, a criada ou a filha, a felicidade que terá em participar nesse evento social: ir ao teatro ver arlequins, à praça ver cavalos ou o fogo de artifício. Nestes casos, a mulher não só manifesta a vontade de fazer algo, mas também o desejo de integrar a sociedade, de participar de um conhecimento coletivo, o que as leva a insistir na sua concretização. Isto fica patente no discurso de Brázia, que quer ir ver as barbas do cacho de uvas por ser um evento social: “Brázia: Todos dizem que a tal parreira é digna de se ver e que quase toda a gente desta cidade tem concorrido a observá-la. Só teu Pai, aquele rançoso homem, nos não quer permitir o gosto.” (*Cacho d'uvas*, p. 5). Além disso, partilhar os momentos sociais é também adquirir saber e tentar subverter a ideia estereotipada de que as mulheres só mostram interesse e capacidade para coisas consideradas simples e supérfluas:

Lizarda: Com justa razão nos chamam os homens materiais, gente sem luzes, nem conhecimento de coisa alguma. Se nós víssemos as belezas do mundo, decidiríamos sobre qualquer argumento, sem que nos pusessem a nota de gente estúpida e apenas com capacidade para arrumar um único baú de roupa (*Cacho d'uvas*, p. 5).

A aquisição de outros conhecimentos além dos necessários para a vida doméstica é vista de forma negativa pelos maridos e pais, que utilizam os termos “bacharela” e “doutora” como formas de ataque e de troça, ironizando sobre as capacidades femininas, como se o conhecimento não estivesse ao alcance delas.¹⁰ Segundo elas, são os próprios maridos que as impedem de ser mais instruídas: “Brázia: Eis aí porque as mulheres não sabem nada do mundo quando se fala em raridades. Ficam patetas sem saberem responder palavra. Dão com uns maridos insociáveis que não permitem a suas mulheres os giros úteis para a sua instrução.” (*Cacho d'uvas*, p. 3). Um outro motivo que leva as mulheres a quererem socializar é, para as filhas solteiras, a possibilidade de estarem com os seus namorados: os eventos públicos eram dos poucos locais onde os jovens de ambos os sexos se poderiam encontrar.

¹⁰ Sobre a representação da mulher culta no entremez setecentista ver Andresa Fresta Marques (2024).

Em muitas peças de teatro, com jovens casadoiras, o casamento é uma promessa de liberdade. As jovens imaginam a vida conjugal como uma libertação do espartilho paternal e a possibilidade de integrarem eventos sociais. No entanto, após o casamento, estas jovens viam-se presas por outros laços. Uma afirmação recorrente em muitas das peças é: “sou sua mulher, não sua escrava” (*Cavalinhos*, p. 11; *Ratazana*, p. 12; *Entrudo*, pp. 3, 8, 14), comparando assim a falta de liberdade e a quantidade de obrigações que tinham com as de uma serva, que ocupava o nível mais baixo da sociedade, sem acesso a direitos e liberdades. Elas reivindicam que o casamento não é uma escravatura, mas um espaço onde a sua liberdade – de gosto, de opinião – deveria existir, a par dos seus deveres. Os argumentos femininos são expostos no texto como frívolos e ridículos “Joana: Meu rico pai, quanto V.M. quiser, tudo farei. Antes não comer quinze dias do que deixar de ir eu aos arlequins. E minha mãe diz que quer ir amanhã, queremos divertir-nos. E eu, se não ia, bem me podia preparar o enterro.” (*Arlequins*, p. 3), dando a entender que se trata de caprichos insensatos.

Os homens acreditam que dos comportamentos desviantes das mulheres só podem resultar desgraças e a desonra da família, tanto mais que se realizam em locais com grandes multidões. É este um dos motivos por que Florêncio não permite que a mulher e a filha saiam de casa, declarando: “As funções, aonde há ajuntamentos são perniciosas, têm consequências terríveis.” (*Cacho d’uvas*, p. 13). Quando as ameaças do marido não conseguem impedir a saída das mulheres, os resultados da quebra da ordem patriarcal são imediatos: no entremez das *Danças*, a desgraça ocorre no próprio evento quando o cabelo da filha se incendeia com fagulhas do fogo de artifício, no entremez do *Sapato*, além do calçado, a mãe perde a filha na multidão. Isto funciona como castigo providencial, prova de que não deveriam ter ido sem a aprovação do marido e pai, e que a transgressão das normas sociais acarreta consequências negativas.

Em todas as peças o comportamento da mulher é apresentado pelos maridos como futuro causador da ruína da família, da perda da sua honra e bom nome “Aurélio: A minha casa sempre teve o nome de honrada e não quero que agora o perca com as loucuras de sua mãe e de você.” (*Cavalinhos*, p. 4). Tal como no pecado original, a sede de conhecimento ou a dentada na maçã, também aqui todas as culpas de uma desgraça serão originadas pela mulher, seja pelo facto de desejar cantar uma modinha ou ir ver cavalos amestrados.

Além dos maridos, surge nas peças uma outra figura masculina (apenas no entremez das *Luminárias* é feminina) que corrobora a opinião do marido e que tanto pode ser um vizinho que ocorre por causa do barulho da discussão, como o compadre que encontrou a filha perdida. Esta figura tem um discurso ponderado e apaziguador, atuando como mediador e juiz. Tendo em conta as acusações de ambas as partes, apoia ao marido e sugere à mulher que lhe obedeça: “Vizinho: Senhora, o senhor Florêncio tem-lhe amor, é seu marido, e uma vez que vossa mercê se arrependa e lhe prometa uma total emenda, há de achá-lo compassivo.” (*Topete*, p. 14). A primeira intervenção desta figura conciliadora é mal recebida pelas mulheres, mas quando a ameaça de reclusão se torna mais real é a ela a quem recorrem, implorando que interceda por elas junto do marido/pai, ao que este acede: “Vizinho: Eu ajunto as suas [da mulher] às minhas rogativas. Compadeça-se, senhor Florêncio, queira perdoar as loucuras de sua mulher” (*Topete*, p. 14).

Nas cenas finais, num rápido volte-face as mulheres dão razão aos maridos e pedem perdão pelo seu comportamento devasso¹¹ A rapidez da mudança parece quase um erro diegético ou de construção de personagem: por exemplo, entre as falas de Peripatética em que se recusa perentoriamente a ceder “Eu não deixo de cantar a moda da ratazana” (*Ratazana*, p. 14) e aquela em que se submete à vontade do marido e renuncia à sua felicidade: “Enfim, deixarei o meu maior gosto, nunca mais a cantarei e de repente vou rasgar todas as minhas cantigas de semelhante moda.” (*Ratazana*, p. 15) intervalam pouco mais de dez linhas. A submissão incondicional e repentina retira consistência às personagens femininas, reforçando deliberadamente a inconstância geralmente atribuída ao sexo feminino. A mesma personagem, Peripatética, argumenta em seu favor pouco antes:

Oh, que desgraçada não é a mulher que casa com um velho, quanto não padece, quanto não vive apouquentada. Ah, pais, vós sois de semelhantes desordens os motores. Diga, que tem que cante esta outra moda? Periga o decoro? Os melindres da honra perigam? Um lícito divertimento sem mais companhia pode ofendê-lo? Que pensamentos tão loucos que ideias tão temerárias? (*Ratazana*, p. 11).

As questões e os argumentos que apresenta levam o marido a responder ironicamente: “Que doutora, que bacharela” (*Ratazana*, p. 11), como se a argumentação lógica estivesse além das suas possibilidades. Contudo, o próprio nome da personagem é indício das suas capacidades intelectuais, remetendo para os filósofos da escola peripatética, “os que aprendiam enquanto caminhavam”, oferecendo uma contradição entre símbolo e conteúdo, pois se por um lado o nome da personagem supõe um pensamento ponderado e racional, por oposição, a situação aponta para uma falha de conhecimentos e raciocínio.

O discurso feminino é geralmente pobre: muitas das argumentações baseiam-se apenas na insistência, nas lágrimas, numa tentativa de levar o outro (marido, pai) a mudar de ideias pela compaixão e não pela razão. No auge da discussão, quando o marido ameaça enviá-las para um convento, os discursos das mulheres tornam-se mais grosseiros: “Isabel: Olha o tinhaça do ginja ameaçando-me? Por isso mesmo hei de ir aos arlequins. De lá para a ópera, da ópera para o jogo e vir de madrugada e ele é quem há de dar para tudo. Que se deite na cama a roncar que é o seu ofício e nós, quando viermos, cá o acharemos.” (*Arlequins*, p. 5), inclusive em resposta ao mediador que tenta contribuir para a harmonia familiar com os seus conselhos, demonstrando incivilidade, “Isabel: Vá dar ordens para a sua casa, e não se meta com as alheias. Já vejo que vossa mercê era bom para missionário” (*Arlequins*, p. 12); “Mariqueta: Senhor vizinho para letrado não serve, e digo-lhe que não tenha o atrevimento de vir à minha casa incitar a meu marido contra mim, se não, tenho valor de lhe pôr as mãos na cara.” (*Sapato*, p. 11).

¹¹ Excepcionalmente, no entremez *A grande desordem que o marido teve com a mulher por ir ver o fogo e as danças sem sua licença* o final dá-se com uma fala da esposa que remete para uma continuidade do seu comportamento “Vamos todos a ver se com choro e rogos lhe abrandamos a cólera.” (p. 14) e no entremez *A grande contenda que teve a mulher com o marido pela não deixa ir ver as barbas do cacho d’uvas* a lição moral é um conselho às mulheres casadas sobre como tratar os criados: “instrua os seus domésticos de sorte que não seja outro o seu cuidado mais do que o amar as virtudes [...] lembre-lhe os seus deveres e faça que entre todos respire obediência, amor e seriedade: obediência para que estimem os seus chefes e os adorem com a fidelidade que merecem [...]” (p. 16).

Em oposição, a oratória dos maridos torna-se mais elevada e ponderada, contrapondo-se ao discurso repetitivo, vulgar e deseducado das mulheres, como se toda a eloquência do autor do entremez apenas vertesse sobre uma das personagens. Para o leitor, e presumivelmente para o espectador, o tom elevado do discurso masculino indicia o que se vai seguir – o arrependimento da mulher.

No fim, a lição moral:

E veja o Mundo o como a Providência premeia, dando na maior desordem o mais constante arrependimento para a evitar, e dessa sorte são vencíveis os ameaçadores estragos que de um nada casualmente se originam, aqui finda toda a cena em que se mostrou [Os dois] a desordem da mulher com o marido, por querer jogar o Entrudo” (*Entrudo*, p. 16).

Apesar do tom de transgressão das mulheres ao longo de quase todas as peças, nas falas finais acabam por ceder e fazer a apologia do marido, da vida conjugal e da obediência, por oposição aos seus desvarios.

Os entremezes apresentam-se como verdadeiras lições de moral, tanto para os maridos como para as mulheres. Os próprios títulos indicam isso, pois incluem muitas vezes expressões como “obra alegre, moral e recreativa”, “obra utilíssima a todos e mais a todas que arrastarem a vil cadeia da vida licenciosa e libertina”, “Drama curioso e doutrinal [...] composto na melhor forma de divertir e no melhor método de encaminhar”. Para cumprirem o desígnio de instrumentos pedagógicos da moral, as personagens devassas dos entremezes teriam de ser castigadas ou de se redimirem, regra que se aplica a todos os entremezes do *corpus*, à exceção de um: *A grande bulha que teve a mulher com seu marido por deitar dinheiro nas sortes e lhe sair em branco*. Nesta peça, o marido gasta irresponsavelmente o dinheiro da família na loteria, contra os apelos da esposa. Apesar de perder tudo, não é castigado. Apenas reconhece o erro e promete mudar, confiando na Providência. A frase final do entremez, equivalente à lição moral, é: “Deixa estar mulher, que a Providência é grande e nunca falta a quem por ela clama. Conheço que fiz mal em deitar o dinheiro, pois sou um pobre barbeiro e espero emendar-me.” (*Sortes*, p. 13). A ausência de um castigo severo para o marido reflete a mentalidade patriarcal da época, onde os homens ocupavam uma posição de privilégio, mesmo quando cometiam erros. A sua capacidade de reconhecer o erro e prometer redimir-se era considerado suficiente como ensinamento.

5 O conflito de gerações e a ameaça do convento

Duas outras questões relevantes para a leitura e compreensão deste *corpus* e da sua verdadeira dimensão especular são o conflito de gerações dentro do casamento e a da ameaça do encerramento no convento. Apesar de não haver indicações de idades das personagens, as referências das esposas ao “velho jarreta” e as queixas dos maridos pelo facto de a mulher ser jovem e, portanto, tola, retratam uma realidade vivida nos círculos mais elevados: o casamento entre jovens raparigas e homens mais velhos.

Tendo em conta o contexto histórico, em que jovens adolescentes casavam com sexagenários, não se trata apenas uma diferença de comportamentos devido ao gênero, mas tam-

bém etária. O descompasso geracional entre maridos idosos e esposas adolescentes não só reforça a desigualdade nas relações conjugais como também acentua as tensões em torno da autoridade, da liberdade e do papel social. O marido não exercia apenas autoridade como esposo, mas também se via como tutor ou guardião da moral e do comportamento da mulher.

Não há qualquer crítica nas peças aos casamentos forçados, mas o fato de noutras peças, personagens femininas (as filhas) contrariarem a vontade do pai escolhendo os seus maridos, demonstra que também esta era uma situação que ganhava relevo. No *corpus* estudado, as mães que auxiliam as filhas no encontro com os seus amantes apoiam-nas incondicionalmente, revelando, talvez, o seu desejo de que as filhas tivessem a possibilidade de casar por afeto. Assim, apesar de não haver contestação no seio dos casamentos já formulados, quando as personagens ainda se encontram em fase pré-nupcial essas questões são levantadas.¹²

Nas peças analisadas, a ameaça de encerramento num convento ou recolhimento¹³ é usada como forma de dissuadir as mulheres dos seus intentos, sendo plenamente eficaz, pois após essa perspectiva de futuro todas reconsideram a sua posição e se submetem à vontade do marido. Os recolhimentos acolhiam “genericamente, mulheres na flor da vida, tidas pelos homens como incapazes de preservarem as suas virtudes, e outras que segundo eles deviam ser guardadas nas suas ausências, ou em situação de solidão e desamparo. Existiram também recolhimentos para mulheres que tivessem cometido o pecado da carne” (Araújo, 2022, p. 9). Para as esposas e filhas que figuram nesses entremezes, o encerramento forçado num local onde regras rígidas e a clausura faziam parte do dia-a-dia em tudo se assemelhava a um estabelecimento prisional, reforçando a ideia de que o seu ato era efetivamente um delito punível por lei.

Contudo, os recolhimentos podiam também ser espaços de convivialidade feminina e desejados, como nos dá conta o testemunho da Condessa de Atouguia, que depois de cumprir a sua função procriadora, pergunta ao marido: “Ó Conde, ora eu já lhe dei cinco filhos para a sucessão de sua casa; você tem boa capacidade para a governar daqui por diante; [...] você dava-se se eu fosse para um convento?”, a que este responde “É fatal despropósito”, implicando que o seu lugar continua a ser em casa (*apud* Anastácio, 2013, p. 409). A partir deste testemunho podemos conjecturar que a certa altura as mulheres podiam sentir que o casamento perdera o seu propósito e procuravam no convento uma nova identidade, mais voltada para a espiritualidade e individualidade. Podia ainda representar uma alternativa à submissão contínua ao marido e ser um ato de resistência: ao pedir para ir para um convento, a mulher invertia a lógica da ameaça – o espaço que era usado para controlá-la tornava-se um local de liberdade, elegido por ela mesma; ao escolher o convento, reivindicava a capacidade de decidir o próprio destino.

6 O papel transformador do teatro

Como se demonstrou, as peças de teatro promoviam a submissão da mulher à vontade do marido através da criação de enredos pouco estruturados e repetitivos que a apresentavam como uma personagem risível e fútil, com um discurso pouco elaborado. Não nos esqueçamos

¹² Sobre entremezes cuja temática se centra na fase pré-nupcial ver Luís Manuel Tarujo (2023).

¹³ Nos recolhimentos as mulheres estavam sujeitas a uma vida de clausura, mas não eram obrigadas a prestar votos.

que entre 1777 e 1799, aproximadamente, as atrizes estiveram interditas de pisar os palcos lis-boetas e as figuras femininas eram representadas por homens travestidos. Nesse sentido, os comportamentos excêntricos e desapropriados das mulheres eram ainda mais ridículos.

Contudo, como afirma Maria Antônia Lopes

Não caíamos na ingenuidade de pensar que a exigência de um penteado ou de um vestido são meras futilidades. Essa exigência, pois, supõe e simultaneamente predispõe uma atitude subversiva no relacionamento dos dois sexos. O que está em jogo não é, ou é só superficialmente, o traje. O que está verdadeiramente em jogo é a reivindicação das mulheres serem elas próprias escolher o modo de estar, o modo de ser (Lopes, 1989, p. 93).

Os textos e as representações teatrais atingiam uma audiência diversificada, homens e mulheres, e promoviam discussões sobre questões como educação feminina, liberdade individual e igualdade de direitos. As peças explicitavam o desconforto masculino diante de qualquer tentativa de autonomia feminina, mas também destacavam o crescente desejo das mulheres de integrar a vida pública, e reivindicar a sua liberdade.

Tendo em conta os estudos de Jill Dolan sobre o horizonte de recepção do teatro, onde afirma que os espetáculos teatrais são apresentados a um espectador idealizado – os homens – as peças aqui analisadas são um caso curioso, pois a sua moral é dirigida tanto a homens quanto a mulheres, mas, pela forma como estas são retratadas, fica evidente que o “crítico” idealizado são os homens, o que estaria de acordo com as ideias morais apresentadas no final: as mulheres devem obedecer ao sexo oposto. Assim, o público feminino não se configurava no espectador idealizado das peças, sendo por isso necessária uma abordagem crítica e resistente àquilo a que assistia:

a feminista crítica pode ser vista como uma ‘leitora resistente’, que analisa o significado de uma performance lendo contra a corrente dos estereótipos, resistindo à manipulação tanto do texto da performance como do texto cultural que ela ajuda a moldar. Ao expor as formas como a ideologia dominante é naturalizada pela abordagem da performance ao espectador ideal, a crítica feminista da performance funciona como uma intervenção política num esforço em prol da mudança cultural [...] Ela vê no enquadramento da performance representantes da sua classe de género com quem se pode identificar – se é que as mulheres são representadas de todo – agindo passivamente diante do espectro da autoridade masculina. (Dolan, 2005, p. 2, tradução da autora).¹⁴

Segundo Dolan, as espectadoras poderiam projetar nas personagens femininas quem gostariam de ser ou identificar-se com os seus desejos reprimidos. O teatro, mesmo na sua função de reafirmação de normas, possibilitava questionamentos e reflexões individuais, que variavam de acordo com o olhar e a predisposição da audiência.

¹⁴ “the feminist critic can be seen as a ‘resistant reader’, who analyzes a performance’s meaning by reading against the grain of stereotypes in resisting the manipulation of both the performance text and the cultural text that it helps to shape. By exposing the ways in which dominant ideology is naturalized by the performance’s address to the ideal spectator, feminist performance criticism works as political intervention in an effort toward cultural change [...] She sees in the performance frame representatives of her gender class with whom she might identify – if women are represented at all – acting passively before the spectre of male authority” (Dolan, 2005, p. 2).

Embora os desfechos das peças reforcem a submissão feminina, o próprio fato de os entremezes explorarem as tensões entre marido e mulher demonstra que essas questões eram discutidas e, em certa medida, aceitas como parte da vida quotidiana. Se por um lado algumas personagens se submetem docilmente, noutras, a submissão é contra a vontade: “Paciência, morrerei sem esse gosto, acabarei os meus dias como os ratos sempre entre paredes velhas, entre as tábuas do sobrado” / “Senhor, meu marido, aqui estarei feita barata, sem sair dos cantos da casa” (*Cacho d’uvas*, p. 16). Há, portanto, uma submissão do comportamento, mas não da mentalidade.

O teatro torna-se, então, um espaço onde os papéis de gênero podiam ser representados, debatidos e, ocasionalmente, subvertidos.

As reações pontuais das mulheres às normas propostas pelo teatro de cordel e o reconhecimento do poder coactivo deste estão documentados nos próprios papéis volantes.

Na peça Nova palestra em que as senhoras da moda entretêm as tardes do sermão uma mulher reage à apologia de obediência de mulher casada: ‘Diga Mana, não leu este papel que saiu da Desordem da mulher com o marido por não querer que ela jogasse o Entrudo? Aquela história sempre teve o seu princípio. Viu a resolução do maridinho? E não teve a pobre mulher outro remédio senão estar por tudo o que ele quis! Se fosse comigo eu é que havia de mandar.’ (Lopes, 1989, p. 186)

É possível que muitas espectadoras e leitoras do século XVIII se vissem refletidas nas personagens femininas, e a maneira como reagiam a essas representações dependeria do contexto social, do seu perfil e da intencionalidade da peça. O humor dos entremezes criava um espaço onde as espectadoras podiam rir das situações retratadas. O riso poderia ser tanto de identificação com as frustrações das personagens femininas como de resignação, aceitando o papel que a sociedade lhes atribuía. Apesar de os desfechos geralmente reforçarem a ordem patriarcal, o humor e a repetição dos conflitos podiam expor, de maneira implícita, a insatisfação com essa ordem. Algumas espectadoras talvez vissem as personagens femininas como símbolos de resistência, mesmo que os seus atos fossem pequenos e limitados.

7 Conclusão

Podemos concluir esta exposição com as palavras de Michelle Barret:

não é plausível nem possível estudar literatura [leia-se ‘teatro’] com o objetivo de admoestar autores moralmente repreensíveis. Também não é possível considerar os textos literários, ou quaisquer outros produtos culturais, como reflexos necessários da realidade social de um determinado período... O que eles podem oferecer, sugiro, é uma indicação dos limites dentro dos quais são construídos e negociados significados específicos numa determinada formação social (*apud* Dolan, 2005, p. 16, tradução da autora).¹⁵

¹⁵ “it is neither plausible nor possible to study literature [leia-se ‘teatro’] for the purpose of berating morally reprehensible authors. Nor is it possible to take literary texts, or any other cultural products, as necessary reflections of the social reality of any particular period... What they can offer, I suggest, is an indication of the bounds within which particular meanings are constructed and negotiated in a given social formation” (*apud* Dolan, 2005, p. 16).

As peças não espelhavam a realidade, mas uma “realidade” que se queria representar – os comportamentos das mulheres não eram tão estereotipados e infantis, mas a moldura social queria domesticar o desejo de transgressão das mulheres.

Os entremezes, portanto, desempenharam um duplo papel na sociedade portuguesa setecentista. Por um lado, reforçavam normas tradicionais e serviam como uma ferramenta de controle social. Por outro, davam voz, ainda que de maneira limitada, às tensões e injustiças enfrentadas pelas mulheres, permitindo que essas questões fossem discutidas no espaço público. A representação da mulher como figura central do conflito, mesmo que de forma caricatural, reflete a sua presença e importância na dinâmica social, colocando em cena os dilemas e aspirações femininas que gradualmente ganhariam mais força. Através da comidade e caráter moralizador, essas peças não refletiam apenas os valores da sua época, mas também lançavam luz sobre as contradições e mudanças emergentes, contribuindo, mesmo que indiretamente, para a evolução do papel da mulher na sociedade.

Tudo isto, embora através de situações cômicas e com personagens ridicularizadas, revela que as mudanças estavam sendo exigidas pelos grupos silenciados e que as suas palavras faziam parte da luta por autonomia e igualdade que, mais tarde, com a revolução liberal do início do século XIX, iria finalmente implementar uma nova constituição nacional.

Referências

ANASTÁCIO, V. (org.). *Uma antologia improvável: a escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

ARAÚJO, M. M. L. de. (coord.). *Os recolhimentos femininos no mundo ibérico (séculos XVI-XIX)*. Braga: Lab2PT, 2022. Disponível em: <https://lab2pt.net/publications/2022-os-recolhimentos-femininos-no-mundo-iberico-seculos-xvi-xix>. Acesso em: 1 set. 2027.

CABRITA, L. *A representação da mulher no pensamento dos filósofos iluministas portugueses*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/3708>. Acesso em: 1 set. 2027.

DOLAN, J. *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan: University of Michigan Press, 2005.

INSTITUIÇÃO da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte. Lisboa: Impresso na Régia Oficina Tipográfica, 1771.

LOPES, M. A. *Mulheres, espaço e sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

MARQUES, A. F. A representação da mulher culta no entremez setecentista: o caso do Novo Entremez da Doutora Brites Marta. *Faces de Eva*, Lisboa, n. 50, p. 157-176, 2024. DOI: <https://doi.org/10.34619/oqvu-t9ct>.

RUIZ, B. *A retórica da mulher em polémicas de folhetos de cordel do século XVIII* – Os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. e outros nomes (quase) anónimos. Dissertação (mestrado) – Universidade do Porto, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/20332>. Acesso em: 1 set. 2027.

TARUJO, L. M. O casamento em Portugal à luz do teatro de cordel do século XVIII. *Revista ponto*, Lisboa, n. 1, p.93-110, 2023. DOI: <https://doi.org/10.51427/cet.ptp.2023.1.6>.

Entremezes referenciados

DIVERTIDO e gracioso entremez *Dos desatinos que a mulher fez a seu marido por motivo de não a deixar ir ver as luminárias*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. [1793]. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (TC 311).

DRAMA intitulado *A bulha do marido com a mulher por cantar a ratazana*. Lisboa: Impresso na oficina de Domingos Gonçalves, 1785. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315091>. Acesso em 1 set. 2026.

NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os cavaleiros*. Lisboa: Impresso na oficina de Francisco Borges de Sousa, 1791.

NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os arlequins*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. 1793. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315258>. Acesso em 1 set. 2026.

NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande desordem que teve o marido com a mulher por perder um sapato nas luminárias*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. [1793]. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (TC 312).

NOVO e gracioso papel intitulado *Modo de emendar a desordem da mulher com o marido pela não deixar jogar o Entrudo e A bulha da velha com os rapazes por amor dos rabos levas*. Lisboa: Impresso na oficina de Domingos Gonçalves, [17--?]. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/316543>. Acesso em: 1 set. 2026.

NOVO entremez intitulado *A grande bulha que teve a mulher com seu marido por deitar dinheiro nas sortes e lhe sair em branco*. Lisboa: Impresso na oficina de Domingos Gonçalves, 1787. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315783>. Acesso em: 01 set. 2026.

NOVO entremez intitulado *A grande desordem que teve o marido com a mulher por não querer que trouxesse o topete à Marrafe*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. [17--?]. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (TC 440).

NOVO papel gracioso intitulado *A grande contenda que teve a mulher com o marido pela não deixa ir ver as barbas do cacho d'uvas ou O fruto do bom conselho*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes, 1792. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315848>. Acesso em: 1 set. 2026.

O NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande desordem que o marido teve com a mulher por ir ver o fogo e as danças sem sua licença e o fatal sucesso, que lá lhe aconteceu*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes, 1793.