

“The man be more of woman, she of man”: Disfarce e Travestismo em *The Princess* de Alfred Tennyson

Ana Cristina Mendes

CENTRO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Citação: Ana Cristina Mendes, “‘The man be more of woman, she of man’: Disfarce e Travestismo em *The Princess* de Alfred Tennyson”. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 5, 2016: 15-28. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Abstract

Numa altura em que se prefigurava o dilema finissecular da reconciliação do feminismo da “New Woman” com o livre arbítrio masculino, Alfred Tennyson parece apresentar no poema *The Princess* (1847) uma apologia da mulher como elemento fundamental para o homem, em si só incompleto. Este ensaio analisa o motivo do travesti, símbolo no texto da metamorfose necessária para sobreviver até à aquisição da identidade sexual e à inevitável aceitação do Outro, entendido como narrativamente produtivo neste processo de conversão da protagonista de Tennyson, Ida, de feminista em “angel in the house”. Investigamos a função na economia do poema dos diversos processos de ocultação temporária de identidade, que compreendem o uso de indumentária, o nome e as normas de comportamento social próprias do sexo oposto, e que têm como ponto de partida o casamento “por procuração” de uma princesa. O disfarce que envolve o processo de travestismo encena o processo de desocultação da verdade do ser, sempre com a ajuda do Outro, neste caso, do sexo oposto. Através deste enfoque, examinamos a atribuição de eventuais valores funcionais e simbólicos ao disfarce sexual - após a vivência da realidade do outro sexo encontrarão finalmente a sua identidade: a do ser que viveu a experiência dos opostos.

Palavras-chave: Tennyson; feminismo; “New Woman”; travestismo; disfarce; identidade sexual.

I start from the preposition that there is a Sex in souls just as much as in bodies: that the perfect humanity results from the spiritual and corporeal union; the reconstruction of the Androgyne in soul and body. That this union can only be thro' that diversity of the sex in souls and bodies: and that to make our Women men is as great an inconsistency as to make our Men women! . . . Proclaim that

women, next to the angels, are the most Godlike of God's creations, are not to be stunted by being forced into the uncongenial realm of the Understanding! But God help them and us. Perversity is one of their angelic qualities, and for one woman that recognises her own glorious and most excellent prerogative, there are ten who would fain unsex themselves to make addled men, a thing as vile as addled eggs - neither fish nor flesh nor good red herring!

J.M. Kemble (citado por Killham 165)

1. Introdução

Numa altura em que se prefigurava o dilema finissecular da reconciliação do feminismo da “New Woman” com o livre arbítrio masculino (a chamada “Woman Question”), Alfred Tennyson parece apresentar no poema *The Princess* (1847) uma apologia da mulher como elemento fundamental para o homem, em si só incompleto.¹ O papel da mulher como esposa e mãe entendia-se contemporaneamente como acarretando uma responsabilidade moral superior: acreditava-se que, enquanto guardiã da esfera privada, a mulher era essencial à perpetuação da ordem doméstica e social, como se a paz no lar assegurasse um sentimento de segurança alargado e a prosperidade nacional. A princesa Ida, a protagonista do texto de Tennyson conhece, a dado passo, o amor por um príncipe e, devido a este sentimento avassalador, abandona os seus ideais feministas em prol de uma determinada concepção de condição feminina. Embora estejam inscritos na narrativa os motivos que terão levado Ida a converter-se de feminista radical em “angel in the house” vitoriana, evitando uma desintegração da ordem doméstica cujo resultado seria a inevitável desintegração social, *The Princess* está repleto de ambiguidades e contradições que impedem uma interpretação linear.

Este ensaio analisa o motivo do travesti, símbolo no texto da metamorfose necessária para sobreviver até à aquisição da identidade sexual e à inevitável aceitação do Outro, entendido como narrativamente produtivo neste processo de conversão da feminista Ida em “angel in the house”. Investigaremos a função na economia do poema dos diversos processos de ocultação temporária de identidade, que compreendem o uso de indumentária, o nome e as normas de comportamento social próprias do sexo oposto, e que têm como ponto de partida o casamento “por procuração” de uma princesa. O disfarce que envolve o processo de travestismo encena o processo de desocultação da verdade do ser, sempre com a ajuda do Outro, neste caso, do sexo oposto. Verificar-se-á em que medida uma noção de unidade dual é aprofundada pelo processo de disfarce a que as personagens se sujeitam, visto que é-se provisoriamente o que o disfarce revela, para se ser definitivamente o que o disfarce oculta. Em suma, através deste enfoque, examinaremos a atribuição de eventuais valores funcionais e simbólicos ao disfarce sexual - após a vivência da realidade do outro sexo encontrarão finalmente a sua identidade: a do ser que viveu a experiência dos opostos.

2. maybe wildest dreams are but the needful preludes of the truth

“Alert to the pressure of history, [Tennyson] responds with the freedom of fantasy”, escrevem Karen Chase e Michael Levenson (121). Ao construir uma dimensão acrônica e fantástica de um conto de fadas, Tennyson abre caminho para abordar o assunto da dignificação social da mulher através da educação, incorporando algumas realidades concretas oitocentistas que conformam a mundividência das classes médias inglesas.² Além deste expediente, o método narrativo utilizado, em que a história é improvisada por sete jovens, justifica possíveis contradições internas e prevê um lugar para a diversidade de opiniões: uma trama apresentada por sete irmãos pode equivaler a sete pontos de vista díspares e permite o distanciamento para tratar um assunto controverso sem ferir sensibilidades coevas em relação à emancipação feminina.

John Killham chama a atenção para teorias sociais e acontecimentos do tempo de Tennyson que o terão influenciado aquando da produção do poema e para os contornos assumidos pelo debate em torno da questão da educação feminina. O crítico traça o percurso do poeta no intervalo de tempo entre a sua admissão em Cambridge e a composição do poema e examina o contexto contemporâneo da controvérsia feminista em Inglaterra, as atitudes do poema em relação às atitudes evolucionistas, bem como a conexão entre o feminismo, a ciência e o socialismo. Nas suas palavras,

In *The Princess*, Tennyson was attempting to sketch out the lines of a new type of relationship. We can be sure that he was aware of the Socialist theories which were undermining conventional attitudes to marriage, and when we have all the facts, it is not possible to regard his attitude towards marriage in the poem as a piece of conservatism. . . . He was trying to show that even the most advanced of women should not reject legal marriage, as some were tempted to do, because there were reasons for its continuance hardly considered before; and he sought a wide audience because he believed his reasons deserved it. (4-5)

“*The Princess* is a poem about literary and social inheritance as well as relations between the sexes”, nas palavras de Jane Wright (251). Paul Turner, tendo por base Killham, refere as “simpatias feministas” de Tennyson, reflexo de factores biográficos (em particular, a influência materna), das muitas leituras e do clima coevo de defesa da emancipação da mulher e das críticas socialistas de Fourier, Enfantin e Robert Owen à instituição do casamento. Por detrás da localização exótica e das características de conto de fadas, o poema está escrito com um propósito definido: Tennyson procura que os seus leitores e leitoras reflitam sobre a “Woman Question”, revelando a influência, distintamente, do são-simonismo. Sobre o casamento enquanto unidade social sagrada para os são-simonitas, Robert Southey escreve, num contributo para a *Quarterly Review* em 1831,

The Saint Simonites announce [women’s] definite enfranchisement, their complete emancipation, not abolishing the holy law of marriage, but fulfilling it by giving it a new sanction, and adding to the strength of the inviolability of the union which it consecrates. “They demand, with the Christians, that one man shall be united to one

woman, but they teach that the wife ought to be equal with the husband, and that, according to the peculiar grace which God has conferred upon her sex, she ought to be associated with him in the exercise of the triple functions of the church, the state and the family: so that the *social individual*, which has hitherto been the *man* alone, henceforth shall be the *man and wife*", presenting politically thus the perfect Androgyne of philosophical fable. (citado por Killham 35)

Em *The Princess* são claramente condenadas atitudes femininas de hostilidade em relação aos homens e ao casamento, na altura encarados como verdadeiros alicerces sociais. A Tennyson repugnam-lhe os extremismos: a mulher deve continuar feminina e o homem masculino, sendo complementares um do outro. Ida comete um erro crasso ao querer ser o que não é nem pode ser: homem. O extremismo fanático que na ótica de Tennyson caracteriza o movimento de emancipação das mulheres só poderá resultar na destruição da sociedade. Nesta linha de pensamento, a mulher deve lutar pelo seu direito à emancipação, procurando que os diferentes papéis que assume tenham socialmente igual estatuto, enquanto recusa a masculinização resultante da abolição de papéis distintamente femininos como esposa e mãe de família.

O texto tem início "with the astonishing vision of a feminist separatist community, and ends with one of the age's definite articulations of the cult of the angel in the house", segundo Eve Kosofsky Sedgwick (120). Sedgwick descodifica as operações ideológicas efectuadas pela narrativa em verso de Tennyson, no seio da qual uma complexa dinâmica de classes sociais e de géneros a torna, consoante a leitura, uma narrativa liberal ou conservadora, de triunfo da domesticidade ou da consolidação do estado-nação. É possível ver ao longo do poema como Tennyson satiriza ambos os lados da barricada da guerra entre os sexos: de um lado, a misoginia extrema do rei do norte, de outro, o feminismo radical de Ida. Os extremos são postos em causa pelo ridículo. Sedgwick analisa o percurso das mulheres apanhadas na rede da troca homosocial; nesta rede de sentidos, o príncipe é um "authentic liberal" (123) e habita uma ficção ideológica cuja estrutura, "the liberal structure of 'dialectic'" é expressiva daquilo que entende por "'mainstream' English Victorian Culture" (118). De uma maneira comum a todo o poema, e reconhecível como um argumento liberal identificado com o príncipe, todas as posições radicais, independentemente do seu conteúdo ideológico, são entendidas enquanto semelhantes equivalentes na medida em que lhes faltam as virtudes liberais da tolerância e do compromisso.

Num contexto em que nascer mulher é ser um corpo transformado em objecto de troca masculina, Ida afasta-se com duas amigas para uma zona distante cedida pelo pai para aí fundar uma universidade interdita a elementos masculinos. A princesa do Sul renega, assim, o casamento com o príncipe do Norte, entendido enquanto contrato lavrado entre homens para consolidar o estado-nação. Não obstante apresentar-se como liberal, também o príncipe acaba por ver a mulher como um objecto venal, como um valor que cimenta as relações com outros homens. Em consequência da quebra de um pacto masculino, o príncipe, estando comprometido com a princesa por força de um convénio assinado pelos pais de ambos, procura repor a justiça, entrando com dois companheiros, vestidos de mulher, no espaço proibido. A necessidade de ruptura proporcionará o disfarce do príncipe que lhe dá acesso a um novo modo de

ser. Paralelamente, fugindo ao casamento como forma de preservar a sua independência e autonomia, a princesa “traveste-se”, encetando um percurso pelo Outro masculino. Para crescer é necessário partir, porque há necessidade de aprender, ainda mais porque Ida dá provas de comportamento imaturo, na indisponibilidade de assumir os papéis de esposa e mãe de família que a comunidade espera dela.

3. *Let no man enter in on pain of death*

O espaço da morte-metamorfose em *The Princess*, palco da penetração simbólica, quase violação, é criado pela quebra de um pacto masculino. Ida fundou, num ambiente exclusivamente feminino, uma universidade para mulheres numa zona remota cedida pelo pai. Desde logo, o isolamento faz do espaço da universidade terreno propício para a morte necessária à iniciação. Na verdade, Ida ergueu uma fortaleza simbólica e procura esconder a feminilidade para surgir como a mulher libertadora das mulheres, tendo como modelo representações do masculino: o saber, a força e o poder. Por ser, em si, contra-natura e desequilibrada, esta fortaleza fictícia está condenada à partida. A tríade feminina, de aparência masculinizada, composta por Ida, Lady Psyche e Lady Blanche vai ser desfeita com a incursão no território feminino da tríade masculina, de aparência feminilizada, composta pelo príncipe e os seus dois companheiros. Fazendo-se passar por donzelas, o príncipe, Florian e Cyril são admitidos na universidade, violando o espaço feminino que lhes é vedado sob pena de morte. Em determinada altura, a pedido da princesa, as raparigas entoam cantigas; porém, quando se pede a Cyril que o faça, este, descuidado, apresenta uma “careless, careless tavern-catch / Of Moll and Meg, and strange experiences / Unmeet for ladies” (iv. 139-41), canção de taberna, tipicamente masculina, que os trai.

Numa primeira leitura, o travesti do príncipe oculta uma identidade sexual que o impede de se aproximar facilmente da princesa, constituindo uma estratégia de aproximação do corpo feminino que trai uma relação de poderes que privilegia o confronto e a primazia social do masculino. Também os companheiros do príncipe só transvestidos conseguem ter acesso a um território aos homens interdito. Faltando ainda avaliar se a dimensão iniciática do disfarce como meio de adquirir conhecimentos do outro sexo é evidenciada, estes homens travestidos conservam os objetivos dos rituais iniciáticos da idade púbere: o acesso ao casamento. Que o valor da prova tenha sido substituído pelo de astúcia é a consequência da adaptação a uma nova forma de entender as relações de poder entre os sexos, baseada na subordinação da mulher e do seu corpo à ordem patriarcal.

The Princess prefigura a projeção de Tennyson em protagonistas masculinos, sendo que a figura feminilizada do príncipe é uma projeção da *anima* masculina que irá tentar estabelecer um equilíbrio com o princípio feminino. Ao invés de uma princesa masculinizada, o príncipe apresenta-se sensível, afectuoso e frágil, no fundo, humanizado. Autocaracteriza-se até como um tanto efeminado:

A prince I was, blue-eyed, and fair in face,

*Of temper amorous, as the first of May,
With lengths of yellow ringlet, like a girl,
For on my cradle shone the Northern star. (i. 1-4)*

Diz-se apouquetado por uma doença hereditária que o acomete na forma de estranhos ataques:

*Myself too had weird seizures, Heaven knows what:
On a sudden in the midst of men and day,
And while I walked and talked as heretofore,
I seemed to move among a world of ghosts,
And feel myself the shadow of a dream. (i.14-18)³*

Ao longo do poema, os ataques do príncipe ocorrem quando há desequilíbrio exagerado nas personagens, nos comportamentos ou situações, por exemplo a pose histriónica de Ida com o seu pé sobre os leopardos, a expulsão dos três homens da universidade por oitenta mulheres, o extremo chauvinismo do pai do príncipe e o torneiro organizado à maneira medieval para resolver, pela força das armas, diferenças intersexuais. Este estranho mal é ocasionado também noutras situações de falta de harmonia, pelo temor de que ocorra numa situação de incapacidade de discernir entre verdade e sombra, ou como reacção à visão de uma Ida que se deseja, mas que se mostra inatingível:

*While I listened, came
On a sudden the weird seizure and the doubt:
I seemed to move among a world of ghosts;
The Princess with her monstrous woman-guard,
The jest and earnest working side by side,
The cataract and the tumult and the kings
Were shadows; and the long fantastic night
With all its doings had and had not been,
And all things were and were not. (iv. 537-45)*

Os ataques do príncipe e a sua incapacidade de distinguir sombra de substância são sintomáticos de uma “deslocação” sexual. Enquanto a princesa permanecer ativa, o príncipe continuará a lutar com a confusão entre a superfície e a essência.⁴

Por oposição a uma princesa que nega a sua natureza feminina e descrê dos homens e do seu destino de mãe e de esposa, o príncipe crê nas virtudes do amor. Parece indicar a sua insatisfação e desejar ser um homem diferente, tendo em vista um conceito de homem em que se fundem aspectos atribuídos aos géneros masculino e feminino. É de uma experiência integradora que se trata, sempre encenada, desde logo, pelo próprio processo de disfarce - em que provisoriamente o príncipe passa a ser mulher -, pela descrição de que ele “looks like a girl” e aprofundada pelas provas que tem de superar. Porém, para Sedgwick, o príncipe tem motivos mais insidiosos ao

apresentar o feminismo radical de Ida como o negativo do chauvinismo extremo do seu pai. Note-se que a insurgência feminina exige uma resposta masculina sobre a natureza da masculinidade: o príncipe autocaracteriza-se como efeminado resultante da dialética de compromisso entre posições radicais, satirizando o extremismo da posição de Ida.

4. I tamed my leopards: shall I not tame these?

Sem deixar de questionar até que ponto os vitorianos tinham uma única e rígida noção de masculinidade (até porque a norma de masculinidade é na verdade bem mais diversificada e flexível do que o termo “norma” parece sugerir), o conceito organizador “masculinidade hegemónica”, uma variedade particular de masculinidade que subordina outras variedades não deixa de nos auxiliar na nossa percepção da época vitoriana. O sentimento contemporâneo de “crise da masculinidade” é tornado visível quando Tennyson apresenta o príncipe como evidenciando uma masculinidade construtiva e reativa (necessariamente heterossexual), enquanto joga com as figuras femininas que povoavam a imaginação dos vitorianos.

Bourdieu afirma que é através dos corpos socializados e das práticas rituais que o passado se perpetua no tempo longo da mitologia colectiva. A dominação masculina não necessita de justificação, estando a visão dominante expressa nos discursos como provérbios e poemas. Bourdieu chama a nossa atenção para o facto de não se estar a referir a uma ideologia: se as práticas rituais e os discursos míticos legitimam, o seu princípio não é porém a intenção de legitimar. No processo de construção social do género as categorias de percepção são construídas em torno de oposições que reenviam para a divisão do trabalho sexual, estruturando a percepção dos órgãos sexuais e da atividade sexual. A masculinidade constrói-se e cumpre-se em relação com o espaço reservado onde se jogam, entre homens, os jogos da competição, estabelecendo uma dissimetria entre homem e mulher nas trocas simbólicas, uma dissimetria de sujeito e objecto, de agente e instrumento. Bourdieu dá o exemplo do mercado matrimonial como realização paradigmática das relações de produção do capital simbólico, exemplo que justifica as reações da família do príncipe em *The Princess* perante a quebra do contrato de casamento:

É na lógica da economia das trocas simbólicas, e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento que fixa às mulheres o seu estatuto social de objectos de troca definidos em conformidade com os interesses masculinos e votados a contribuir assim para a reprodução do capital simbólico dos homens, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais. (37)

Enquanto no príncipe tudo é vago e difuso em virtude de uma confusão de níveis em que se procura a ordem natural, Ida não põe em causa a sua perspectiva lógica. A uma princesa racional, masculinizada, logo pouco “natural”, contrapõe-se um príncipe intuitivo. No poema, a princesa assume o poder e fá-lo de maneira tradicional,

rodeando-se por sinais de força, como os leopardos que estão aos seus pés, domesticados. Não obstante a aparência de força, as defesas de uma Ida irreverente e rebelde são mais simbólicas do que reais. As concepções feministas radicais de Ida indiciam desde logo a fragilidade das estruturas da fortaleza que se quis inexpugnável ao homem e a partir da qual é possível à mulher recuperar da sua posição de inferioridade imposta. Apesar de forma inversa, mantém-se o desequilíbrio de entender a relação entre os sexos como entre dominador e dominado. Agora é a princesa que se imagina uma domesticadora de leopardos e de homens e, por isso, toma para si a representação que, na perspetiva tradicional da sociedade patriarcal, se associa ao sexo masculino.

Desde o início, a estrutura do poema contém em si a demonstração da improbabilidade do ponto de vista de Ida e a sua inevitável queda (entenda-se humanização). Na verdade, tal como argumenta Alisa Clapp-Itnyre num artigo que apresenta *The Princess* como uma crítica de Tennyson ao convencional, esta estrutura tende a confirmar interpretações “conservadoras” do texto (227).⁵ Negando a afetividade e a emoção, Ida nega a inescapável sensibilidade das canções entoadas no decurso do texto. As canções “Tears, Idle Tears” e “O Swallow, Swallow” podem tomadas como exemplo de que os códigos inflexíveis impostos pela princesa são subvertidos, numa cumplicidade entre homens e mulheres. Enquanto na primeira a donzela que a canta exprime os efeitos de um sentimento avassalador, a segunda representa uma tentativa estratégica da parte do príncipe travestido de converter Ida ao amor através do lirismo. Além de as canções não corresponderem aos requisitos da princesa que só quer poemas heróicos, Ida repreende a donzela pelos seus sentimentos e castiga o príncipe pela sua fraqueza perante a função ideológica da poesia amorosa, através da qual os homens “play the slave to gain the tyranny” (iv. 114).

No fundo, a princesa não alcançou a estratégia amorosa do príncipe e procura mostrar-lhe e à donzela que estes momentos de efusão lírica não são reveladores do íntimo, já que aquilo que eles pensam que é o seu íntimo nada mais é que uma construção feita a partir de convenções literárias que servem interesses sociais insidiosos. Teremos aqui uma crítica à pieguice da poesia sentimental enquanto instrumento de nivelção do Eu privado em prol de fins reacionários, que em nada contribuem para a emancipação feminina. Considere-se o contraponto feito pela canção de taberna, já referida, cantada por Cyril: ao passo que Ida considera que o poema do príncipe revela a sua identidade de mulher oprimida e subjugada por normas sociais, a canção burlesca de Cyril torna visível a discrepância entre aquilo que o príncipe aparenta ser e os seus motivos privados, escondidos pelo travesti. Para além deste aspeto, “O Swallow, Swallow” reflete uma deslocação sexual e de uma dinâmica de movimento para a união. Nesta canção, o príncipe, que a princesa julga ser uma rapariga, deseja que a andorinha voe para o seu ninho no norte onde os contrários se unirão em proporções equilibradas. Anseia-se que as duas metades confluem num todo, em paralelo com a união do norte, lugar da virilidade, áspero e rude, e do sul, ameno e suave, conotado com a feminilidade. Porém, há uma deslocação: sendo o príncipe do norte, está feminizado, e sendo a princesa do sul, está masculinizada.

Essa deslocação terá de ser corrigida. Dado o desejo de dedicar a sua existência à educação feminina, Ida nega os seus instintos femininos “naturais”. No entanto, a

sua própria natureza não permitirá que ela prescindia da satisfação biológica da maternidade. A criança é, desta maneira, apresentada no poema como uma reconciliadora de antagonismo sexuais e a ideia de mãe de família, na figura da mãe do príncipe, surge no poema como a representação do todo para que Ida deve tender:

*one
Not learned, save in gracious household ways,
Not perfect, nay, but full of tender wants,
No Angel, but a dearer being, all dipt
In Angel instincts, breathing Paradise,
Interpreter between the Gods and men,
Who looked all native to her place, and yet
On tiptoe seemed to touch upon a sphere
Too gross to tread, and all male minds perforce
Swayed to her from their orbits as they moved,
And girdled her with music. Happy he
With such a mother! (vii. 298-309)*

A criança detém, assim, um grande valor simbólico de crescimento e desenvolvimento, como atesta James Kincaid:

The actual child, Aglaïa, is a static image used to evoke responses of tenderness and maternal warmth in Ida, but the symbol has much broader applications in the poem that suggest process and an acceptance of change. . . . The princess, it seems, has lost one child, Aglaïa, only to have her replaced by another, the prince, her future husband. The basic relationship imaged here is clearly not that between man and woman but between mother and child. Men expose their childlike natures to trap women and perhaps form them into children too. (70-74)

No torneio, a princesa derrota o príncipe pela força das armas, mas, numa adequação à realidade, confrontada com um grande número de baixas masculinas, permite que a sua universidade se veja transformada em hospital e acaba por se render aos encantos do príncipe, especialmente porque este está debilitado. A universidade é desativada, pelo menos temporariamente (“Till happier times”, vi, 360) e a reitora aceita o estatuto de esposa e mãe. Assim, não obstante a princesa ter a princípio negado o sentimento amoroso, faz-se a apologia do amor como via para a totalidade, ao mesmo tempo que se desenha a ideia do andrógino:

*For woman is not undeveloped man,
But diverse: could we make her as the man,
Sweet Love were slain: his dearest bond is this,
Not like to like, but like in difference.
Yet in the long years liker must they grow;
The man be more of woman, she of man;
He gain in sweetness and in moral height,
Nor lose the wrestling thews that throw the world;*

*She mental breadth, nor fail in childward care,
Nor lose the childlike in the larger mind;
Till at the last she set herself to man,
Like perfect music unto noble words;
And so these twain, upon the skirts of Time,
Sit side by side, full-summed in all their powers,
Dispensing harvest, sowing the To-be,
Self-reverent each and reverencing each,
Distinct in individualities,
But like each other even as those who love. (vii, 259-276)*

Este segundo nascimento, que obviamente pressupõe uma metamorfose, implicou um crescimento da princesa a nível psicológico. Como se viu, o processo de masculinização a que Ida se submeteu funcionou provisoriamente como estratégia de fuga a uma situação de crise aberta no seu percurso de vida, até à altura em que conseguiu integrar os elementos do Outro, levando-a a aceitar a alteridade que o casamento, necessariamente, implica. A princesa “travestiu-se”, encetando um percurso pelo Outro, uma vivência da identidade masculina, que lhe permitiu uma identidade integradora de saberes, entretanto adquiridos pela ultrapassagem de provas. Visando uma nova compreensão do Outro e de si própria, este processo iniciático permitiu resolver a crise da imaturidade da princesa, que agora já é considerada capaz de cumprir a sua função como esposa.

Mercê da “conversão” de Ida, assiste-se no poema de Tennyson a uma valorizada imagem da mulher e do feminino no geral, pela capacidade provada pela princesa de anular a forma de entender o mundo através de polaridades. O masculino e o feminino não são mais que um dos aspetos de uma multiplicidade de opostos chamados a interpenetrarem-se de novo. Ida domestica as suas forças agressivas e associas, potenciando a harmonia de um casamento que é motivo de felicidade não só para o casal, mas para toda a comunidade que lhe proporcionou a vivência de um percurso conducente a uma unidade harmónica. Esta unidade dual, ou *coincidentia oppositorum*, é associada ao longo do poema a uma imagem de androginia (arriscada, como notam Chase e Levenson (124)), expressa na forma de reunião de contrários. Não só a princesa passou por uma androginização passageira. Também o príncipe necessitou adquirir a capacidade de fazer a integração da *sombra* Jungiana (de conviver harmoniosamente com o lado irracional da personalidade) e permitir a constituição de um ser harmonioso pela integração em si de valores do sexo oposto, realizando a complementaridade de *animus* e *anima*. O disfarce sugere uma evolução social, em que neste caso o homem se dota de traços femininos. O apaziguamento ficou vedado ao príncipe enquanto a rebelião de Ida não foi neutralizada, o que só aconteceu quando esta acedeu a que os feridos fossem tratados na sua universidade transformada em hospital. Na verdade, ao curar os ferimentos do príncipe derrotado, a princesa cura-o igualmente em termos psíquicos, pois ele deixa de ser apoquentado pelos estranhos ataques que o faziam perder a noção dos limites entre o real e a ilusão.

É tempo agora de “renascer”, de reconstruir-se a partir da incorporação do Outro. A nível social, trata-se da capacidade que tem de ser evidenciada pelos

príncipes de aceitar o Outro que lhe é exterior, pelo cumprimento das regras (vitorianas) de comportamento. Os príncipes subordinaram-se ao processo de disfarce para fazer uma aprendizagem do sexo oposto que lhes construiu uma identidade harmoniosa, pela junção de contrários. Vivendo em masculino, Ida compreendeu o masculino e por isso aceitou o casamento, como forma de reconhecimento social e sancionada da sua aprendizagem: integrando as polaridades que a sua vivência “travestida” lhe proporcionou, ela acede à união que antecedeu a sua divisão em luz e trevas. O casamento, ao afastar as sombras após um longo e sofrido percurso de aprendizagem pelo outro sexo, representa o ponto de chegada de uma caminhada ascensional e gratificante, capaz de anular pela complementaridade dos opostos a separação entre os sexos. Nesta linha, o casamento é apresentado como o momento simbólico da aquisição da verdadeira identidade: integrado o Outro, é tempo de recuperar o Eu pelo processo de união em que Eu sou Eu e o Outro. Note-se como a simbologia do disfarce sexual se liga à simbologia da criança em *The Princess*, na medida em que este percurso de aprendizagem potencia a fertilidade do casal, através da geração de filhos.⁶

5. Conclusão: *the two-celled heart beating*

A tensão do confronto entre os sexos dissolveu-se no casamento, posto o que nada mais resta que o “foram felizes para sempre”. O desequilíbrio do príncipe e da princesa só poderia ser resolvido quando os dois se complementassem, já que os dois sexos constituem uma unidade, pelo que não devem permanecer separados. Como um andrógino em que se unem os dois princípios que constituem o ser humano, o poema é dominado por uma dinâmica de movimento para o todo e pela sugestão de que a maturação masculina depende da feminina. Através da incorporação simbólica do sexo oposto, a unidade e a totalidade primordiais são sugeridas pelo um, o número da revelação, construído sobre a junção das duas metades. Homem e mulher, metades da unidade, tendem para o encontro:

*Dear, but let us type them now
In our own lives, and this proud watchword rest
Of equal; seeing either sex alone
Is half itself, and in true marriage lies
Nor equal, nor unequal: each fulfils
Defect in each, and always thought in thought,
Purpose in purpose, will in will, they grow,
The single pure and perfect animal,
The two-celled heart beating, with one full stroke,
Life.’ (vii. 281-289)*

Pelo confronto, pela dialética dos opostos, ultrapassam-se tensões e atinge-se a harmonia e o equilíbrio: o poema caminha da divisão e do contraste para a harmonia. A fim de construir uma personalidade harmoniosa, os príncipes sujeitaram-se a mortes iniciáticas, dramatizadas pela vivência dos contrários e exemplificada na mudança

ritual de sexo, através do recurso à máscara, quer seja física ou psicológica. O reequilíbrio dos príncipes, em concreto o serenar do príncipe e a humanização da princesa, resulta da referida dialéctica de compromisso entre posições extremas, sendo cada um deles protagonista neste processo, auxiliando o Outro. O príncipe, apesar das suas confusões entre o real e a fantasia, acaba por discernir a realidade por entre as sombras, ao demonstrar que tem a consciência de que a causa do homem é, também, a causa da mulher, na medida em que tanto um como outro constituem uma unidade na criação. Pelo casamento, os protagonistas constroem identidades psicossociais harmoniosas, representando esta união o momento de integração ou anulação dos contrários. O casamento do príncipe com a princesa, na harmonia que agora partilham, pressagia uma futura Idade do Ouro fundada no desejável relacionamento do homem e da mulher. Eliminando as tensões entre as várias partes e enquanto se espera um ser humano diferente e superior, qual ser perfeito constituído por todos os elementos humanos numa proporção correcta em virtude da conciliação e integração final de opostos, nessa aproximação constante à unidade, as diferenças entre os sexos têm que existir e têm que ser reconhecidas.

É possível que, nos confrontos entre o Eu e o Outro assistamos à recuperação, se bem que provisória, da unidade e totalidade primordiais que enformam o mito do andrógino, mas, no fundo, é de aprendizagens que se trata em *The Princess*, aprendizagens do feminino num mundo regido por valores masculinos. Para Sedgwick, o texto de Tennyson é, em primeira instância, uma ficção ideológica que segue de perto a estrutura liberal da dialéctica, constituindo-se como um argumento histórico e político consciente. A condição moral da nação dependia, portanto, dos padrões morais da mulher. Repare-se ainda que, enquanto Ida se torna numa versão da mãe do príncipe, este, longe de forjar uma nova dialéctica ou uma nova ordem social, apenas procura um nicho confortável na ordem preexistente que pressupõe a distinção masculino/feminino. Em conclusão, a estratégia do príncipe para atingir os seus fins difere da estratégia do pai apenas num pormenor: ele ganha ao perder a batalha. Até Kincaid, que, como vimos, encara a dinâmica do poema com optimismo, reconhece: “The past controls in the most outrageous forms, and eventually the prince - or his father - or time - wins” (68). Ao encobrir a conquista de poder por parte da ordem masculina, conferindo-lhe um aspecto exterior agradável da desejável confluência de opostos, torna-se invisível a estratégia dominante do príncipe desencadeada pelo processo de ocultação temporária da sua identidade sexual, reconfigurando uma norma de masculinidade, que apesar de ser fundida com o feminino, não deixa de fortalecer a ordem patriarcal.

Obras Citadas

Antunes, Luísa. *O Travesti: Iniciação e Astúcia*. Lisboa: Fim de Século, 1998.

Bourdieu, Pierre. *A Dominação Masculina*. (tradução do francês *La Domination Masculine* (1998) por Miguel Serras Pereira). Celta: Oeiras, 1999.

Chase, Karen e Michael Levenson. *The Spectacle of Intimacy: A Public Life for the Victorian Family*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2009.

- Clapp-Itnyre, Alisa. "Marginalized Musical Interludes: Tennyson's Critique of Conventionality in *The Princess*." *Victorian Poetry* 38.2 (2000): 227-248.
- Joseph, Gerhard. *Tennysonian Love: The Strange Diagonal*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1969.
- Killham, John. *Tennyson and The Princess: Reflections of an Age*. London: Anthlone, 1958.
- Kincaid, James R. *Tennyson's Major Poems: The Comic and Ironic Patterns*. New Haven and London: Yale UP, 1975.
- Mason, Michael. *The Making of Victorian Sexuality*. New York: Oxford UP, 1994.
- Palmer, D. J., ed. *Tennyson*. London: G. Bell & Sons, 1973.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia: Columbia UP, 1985.
- Tennyson, Alfred. *The Princess: A Medley*. [1847] In *The Poems of Tennyson*. vol. 2, ed. Christopher Ricks. Berkeley: U of California P, 1987. 185-296.
- Turner, Paul. *Tennyson*. London: Routledge and Kegan Paul, 1976.
- Wright, Jane. "The Princess and the Bee." *Cambridge Quarterly* 44.3 (2015): 251-273.

¹ Como refere Killham, "[i]n the middle decades of the last century, there appeared a number of long poems treating of love and marriage in a new way. Not only were the points of view a departure from the traditional ones: the poets sought to communicate them by providing stories and characters, as if they were really writing little novels in verse; moreover, these verse-narratives were clearly intended to leave the reader to reflect upon a social question - the position of women in life" (1).

² Neste sentido, escreve Sedgwick: "Its myth of the origin of modern female subordination is presented firmly as myth, in a deliberately a-chronic space of 'Persian' fairy tale. On the other hand, the relation of the myth to its almost aggressively topical framing narrative is so strongly and variously emphasized that the poem seems to compel the reader to search for ways of reinserting the myth into the history" (119); "The emphasis on a chivalric code in which women are 'privileged' as the passive, exalted objects of men's intercourse with men, is part of the point of drawing a genealogy straight from the Victorian bourgeois family to the medievalistic courtly tradition . . . the appeal to high chivalry obscures the contemporary situation by glamorizing and in fact dehistoricizing it" (124).

³ Gerhard Joseph sugere: "[the prince's seizures] express the relative impotence of his finely tuned personality in a world requiring heroic action . . . the prince's inability to tell shadow from substance . . . points to a deficiency in manliness, a 'comparative want of power'" (92-93).

⁴ Sedgwick relaciona estes ataques com os sete narradores da história: "[t]he links between the seizures and the 'seven and yet one' narrative frame does not disappear from the poem: one of the fugue states, for instance, corresponds to one of the moments when the narrative voice is being passed from one male storyteller to another. Its link to the use of sisters to cement emotional and property relations between men also recurs" (129).

⁵ Tal poderá justificar a escassa produção crítica em torno deste texto que se tem verificado desde os anos 90 do século XX até aos nossos dias.

⁶ Escreve Luísa Antunes que a "utilização do disfarce intersexual aparece recorrentemente atestada em antigos rituais de fertilidade e puberdade, sob a égide de deuses, heróis ou antepassados míticos que

também eles se ‘travestiram’ ou foram adorados como portadores de características andróginas. De facto, o ‘travesti’, com a inversão de papéis sexuais que protagoniza . . . ocorria nas festas rituais em honra de Dionísio/Baco, Deméter e outros deuses ligados à vegetação e às colheitas, construindo um ‘mundo às avessas’ que parece sugerir o retorno a um ‘Caos’ inicial gerador de uma nova ‘Ordem’ portadora de harmonia e fertilidade” (99).