

# “O Corpo da Rainha: contributos para uma leitura anti-essencialista e espacial da iconografia isabelina”

Fátima Vieira

Na introdução que assinam para o número temático "Discourses on / of the Body" do periódico italiano *Textus*, Vita Fortunati e Stephen Greenblatt reflectem sobre aquilo a que chamam o paradoxo do interesse pós-moderno pelo corpo humano: por um lado, mais do que nunca, constata-se um interesse pelo corpo e pela sua materialidade, em consequência dos ideais promovidos pelos *media* e pela sociedade de consumo em que vivemos; por outro lado, o corpo foi desprovido do seu significado simbólico, tendo passado a constituir-se a si próprio como único referente (Fortunati & Greenblatt 2000: 6). Partindo desta plataforma de entendimento contemporâneo do corpo, Fortunati e Greenblatt contrastam-na com tempos idos, momentos da história da civilização ocidental em que o corpo funcionava como uma metáfora poderosa, remetendo para diferentes realidades. O exemplo que dão relativamente ao Renascimento interessa-nos particularmente, devido ao enquadramento histórico em que se inscreve este trabalho:

"(...) in the Renaissance and the seventeenth century, the healthy and corrupt body became metaphors for both political and social order and chaos. Such metaphors have been impressively used in the political works of William Shakespeare such as *Julius Caesar* or *Coriolanus* (...)". (Idem: 6)

O tema da metáfora do corpo tem vindo a constituir-se, desde há várias décadas, como objecto de cuidada análise no âmbito dos estudos sobre o Renascimento, e particularmente em relação à dramaturgia shakespeariana; se o refiro no contexto deste meu trabalho, é porque creio que a leitura que Fortunati e Greenblatt nos oferecem da concepção renascentista do corpo só estará correcta se tivermos em conta o par dicotómico da metáfora, isto é, a realidade física do corpo. Em "Power / Knowledge", Michel Foucault chama-nos a atenção para esse reverso da medalha:

"In a society like that of the seventeenth century, the king's body wasn't a metaphor, but a political reality. Its physical presence was necessary for the functioning of the monarchy." (Foucault 1980: 55).

O entendimento da ideia de que no Renascimento o corpo funcionava simultaneamente no plano da metáfora e da realidade sem que tal constituísse um paradoxo, é basilar para este meu trabalho. Por um lado, a consideração do plano metafórico legitima a análise da representação icónica do corpo da rainha a que me proponho votar neste texto. Por outro lado, a perspectivização do corpo de Isabel Tudor no plano físico fornece a explicação para o facto de, na fase mais adiantada do seu reinado, com os dentes amarelecidos e a pele precocemente enrugada (a acusar o efeito dos cremes com que sempre havia coberto a face), Isabel tenha sentido necessidade de se retirar dos olhos do público. Nessa fase, a ausência física da rainha das cerimónias públicas terá sido necessária para que a metáfora de vigor político que em volta do seu corpo físico se havia criado pudesse continuar a funcionar.

As representações icónicas de Isabel I, a forma como a própria rainha as promoveu e controlou, o significado dos símbolos que ostenta em cada um dos seus retratos, têm sido temas sobejamente estudados. Por essa razão não pretenderei dar, neste trabalho, continuidade ao tipo de análise promovido por Roy Strong e pelos estudiosos que, na sua esteira, se votaram à desconstrução do significado dos retratos de Isabel, identificando num adereço a referência a esta ou aquela deusa, nas flores representadas símbolos de castidade, nos cenários em que a rainha era retratada significados políticos e referências históricas. Pretendo antes, neste meu texto, tomar como plataforma de trabalho todas essas redes de significação que os especialistas na matéria têm vindo a desvendar, e empreender num raciocínio inverso, definindo como hipótese de trabalho a ideia de que o recurso obsessivo de Isabel a símbolos (de virgindade, de poder político e económico) nos seus retratos não tinha como objectivo apenas a metáfora facilmente reconhecível pelo homem coevo, visando antes operar a um nível de significação mais profundo. Para o fazer, contudo, necessitarei de recorrer à ferramenta conceptual adequada, definida a partir de alguns pressupostos em que se alicerçam algumas das teorias feministas.

Em *Mappings: Feminisms and the Cultural Geographies of Encounter* (1998), Susan Friedman defende a necessidade de os teóri-

cos feministas empreenderem numa negociação dialógica que leve à inversão do processo de pluralização, baseado na sobrevalorização do conceito de diferença que caracterizou as duas últimas décadas do século XX (Friedman 1998: 4). O projecto proposto por Friedman da passagem da ideia de *feminismos* para *feminismo* é ainda demasiado recente para que possamos avaliar se se constituirá ou não como o novo caminho a seguir pelos Estudos Feministas. Considero-o no entanto importante porque resulta da constatação de que, particularmente a partir dos anos 80, os teóricos do feminismo se têm dedicado demasiadamente à taxinomia dos *feminismos*, pondo a ênfase nas fronteiras que separam as diferentes conceptualizações, relegando assim para segundo plano as preocupações comuns que os unem a todos.<sup>1</sup> A consulta de uma obra como *Feminisms* (1997), organizada por Sandra Kemp e Judith Squires, que reúne oitenta e seis pequenos ensaios que se inscrevem na área científica dos estudos feministas, conduz-nos, pelo leque demasiadamente alargado das posições defendidas pelos autores dos textos, à conclusão da pertinência de um projecto de *singularização do feminismo* como o que Friedman nos descreve.<sup>2</sup> O mesmo acontecerá se consultarmos *The Dictionary of Feminist Theory* (1995), de Maggie Humm, onde é evidente o esforço descritivo da forma como os estudos teóricos feministas se têm enredado demasiadamente na definição das diferenças conceptuais.

A ferramenta conceptual que utilizarei para examinar a hipótese de trabalho que atrás propus, embora definida, com inflexões diversas, no âmbito das diferentes teorias que se têm perfilado, nas últimas duas décadas, na área dos Estudos Feministas, não pretende reportar-se a nenhuma delas em particular. Por outras palavras, mais do que a forma como a ferramenta conceptual tem vindo a ser definida, interessar-me-ão os pressupostos em que ela assenta.

Para a análise do "corpo da rainha" interessar-me-ão fundamentalmente dois pressupostos. O primeiro é o da necessidade de uma perspectiva anti-essencialista dos géneros feminino e masculino. O segundo pressuposto, intimamente ligado ao primeiro, é o de que o corpo físico deve ser entendido como um *espaço* em permanente construção, em interacção contínua com outros espaços, de natureza corpórea (outros indivíduos, isto é, outros corpos) e de natureza geográfica.

A perspectiva anti-essencialista combate a crença, popularizada ao longo de séculos, de que as diferenças entre homens e mulheres não são apenas biológicas mas também de natureza psicológica. Pela

**1** Creio que um bom exemplo das dificuldades provocadas pela pluralização do feminismo observada nas duas últimas décadas do século XX é o estudo de Conceição Nogueira (2001). Nesse trabalho em que se propõe lançar um "novo olhar sobre as relações sociais de género" a autora vê-se obrigada a descrever, em longos capítulos, as diferentes perspectivas que têm vindo a informar os diferentes feminismos. Note-se que não critico este tipo de estudos, pelo contrário: sem eles, ser-nos-ia extremamente difícil perceber o que se tem produzido na área dos Estudos Feministas nos últimos anos. Eles são, nessa perspectiva, um instrumento de trabalho muitíssimo útil mas são, também, o reflexo da tendência para a compartimentalização teórica dos nossos tempos.

**2** O processo de singularização do feminismo descrito por Susan Friedman parte do princípio de que é possível assumir-se as diferenças conceptuais, integrando-as numa teoria que não se preocupe demasiadamente em estabelecer fronteiras rígidas entre elas, entendendo-as antes como *margens* onde os *encontros* são sempre possíveis: "Locational feminism (...) encourages the study of difference in all its manifestations without being limited to it, without establishing impermeable borders that inhibit the production and visibility of ongoing intercultural exchange and hybridity." (Friedman 1998:5).

forma como recusa a existência de uma natureza ou essência intrinsecamente *feminina* ou *masculina*, o anti-essencialismo integra, em grande parte, a lógica da argumentação construtivista promovida por Simone de Beauvoir e pelos seus seguidores.<sup>3</sup> É aliás retomando a célebre frase de Beauvoir de que “[o]n ne naît pas une femme: on le devient” (Beauvoir 1974: 14), que Toril Moi distingue o conceito de *femaleness* (*feminino*), referente ao sexo biológico da mulher do de *femininity* (*feminilidade*), remetendo para a ideia de um perfil culturalmente definido (Moi 1997: 247). Na perspectiva de Moi, tal como na de todas as feministas anti-essencialistas, a ideia de uma *natureza feminina* decorrente de uma determinação biológica é um absurdo; trata-se de uma convenção, de determinação infundamentada de expectativas de padrões de conduta com objetivos de manipulação de poder bem explícitos.

O segundo pressuposto em que assenta o meu trabalho depende do primeiro na medida em que parte igualmente da ideia de que os indivíduos são o resultado das suas vivências e em relação a elas definem a sua identidade. Neste pressuposto assentam muitas das teorias feministas que se definiram de forma mais rigorosa ao longo da década de 90, tendo beneficiado de ferramentas conceptuais da área da chamada geografia pós-moderna promovida por Edward Soja.<sup>4</sup> Um dos estudos feministas mais interessantes que nessa área foi publicado é sem dúvida o de Kathleen Kirby, *Indifferent Boundaries* (1996). Nesse estudo, partindo da convicção de que os espaços em que vivemos e em que socialmente interagimos nos condicionam enquanto sujeitos, Kirby chama a atenção para a necessidade de perspectivarmos o corpo humano como uma *superfície*, um espaço que, como os espaços geográficos, tem fronteiras bem definidas e se encontra devidamente sinalizado:

“If I live my body as volume, my ‘femininity’, my gender, resides at its surface on the level of the clothes I wear or the lipstick I (do or don’t) apply. My race occurs likewise at the surface. The surface of our bodies interact with the divisions between groups drawn up by ideology” (Kirby 1996: 13).

A cor da pele ou o género sexual criam espaços mentais que têm, eles próprios, fronteiras definidas, gerando sentimentos de inclusão e de exclusão. Por outro lado, esses espaços psicológicos determinam também fronteiras reais:

<sup>3</sup> O fenómeno da pluralização do feminismo que atrás descrevi conduziu a diversos entendimentos do que é o essencialismo. Diana Fuss, por exemplo, para além de considerar que o próprio feminismo construtivista (e portanto, por princípio, anti-essencialista) assenta em pressupostos essencialistas, defende que os argumentos essencialistas poderão ter um valor interventivo estratégico (Fuss 1997: 257). Para Toril Moi, no entanto, as teorias pós-estruturalistas do sexo e do género que informam a grande maioria do feminismo contemporâneo são anti-essencialistas (Moi 1999: 30-1). Ainda sobre os diferentes contextos em que as teorias essencialistas são evocadas cf. Humm 1995: 80-1 e Nogueira 2001: 164.

<sup>4</sup> Cf. Soja 1989.

"Words such as 'black' and 'white', 'rich' and 'poor', 'man' and 'woman', 'straight' and 'queer', clothe us, define us, determine what we can and can't do, where we can and can't go. They are constraining enclosures we seek to vault as well as, often, a ground for identity that we take up purposely, for personal and political reasons" (idem, 13).

No que respeita particularmente às mulheres, Doreen Massey chama a atenção para o facto de serem as próprias limitações que lhe são impostas pela sociedade, em termos de mobilidade, que determinam a sua identidade e a sua subordinação em diversos contextos culturais (Massey 1994: 179). Nesta perspectiva, a permissão ou a proibição concedida às mulheres para circularem nos vários espaços geográficos (*vide* sociais e políticos) são determinantes para a definição das relações de poder ou de subserviência que elas mantêm com os outros indivíduos.

\* \* \*

Para uma compreensão do significado da iconografia isabelina deveremos ter em conta o contexto histórico em que ela se inscreve, nomeadamente no que respeita ao lugar reservado às mulheres no âmbito da estrutura patriarcal quinhentista. As palavras de John Knox relativamente à possibilidade de uma mulher ascender ao poder são reveladoras dos preconceitos que Isabel teve de combater desde o início do seu reinado:

"To promote a woman to bear rule, superiority, dominion or empire above any realm, nation or city, is repugnant to nature, contumely to God, a thing most contrarious to his revealed will and approved ordinance, and finally it is the subversion of good order, of all equity and justice" (*apud*. Jankowski 1992: 62).

Como explica Theodora Jankowski, o que Knox pretende dizer é que a lei de Deus determina a sujeição da mulher ao homem; confiar a uma mulher os destinos de uma nação constituiria um desafio à vontade divina, colocando essa nação em risco.

A resposta de Isabel Tudor a esta objecção é bem conhecida: a sua situação como rainha de Inglaterra, decidindo os destinos da nação, não só não era contrária à vontade de Deus, como também derivava dos próprios desígnios divinos. Nesse sentido terão apontado os estudos das Sagradas Escrituras então efectuados por John Jewel e

John Fox (cf. Doran 1998: 36), que terão recebido naturalmente o apoio real. Como explica Christopher Haigh, Isabel apresentou-se, desde cedo, como a escolhida por Deus (Haigh 1998: 256) e a inequívoca vitória dos ingleses sobre a Armada Espanhola, com todas as suas especificidades, parecia confirmar que, com a rainha à sua frente, a nação havia beneficiado da protecção divina. A hábil substituição do culto da Virgem Maria pelo culto da Rainha Virgem, promovida pela verdadeira máquina publicitária que zelou pela manutenção da rainha no poder, e de que John Dowlan tão bem deu conta em "Vivat Elizabeth for an Ave Maria", em muito contribuiu para a apreensão da imagem de Isabel como um verdadeiro *instrumento divino* (Weir 1999: 223).<sup>5</sup> Ao argumento da protecção divina, Isabel acrescentou uma outra razão de peso, o da sua legitimidade ao trono, fosse qual fosse o seu sexo (Haigh 1998: 27).

O que pretendo demonstrar neste trabalho é que a resposta de Isabel à objecção preconceituosa de John Knox não se limitou à reivindicação das ideias de eleição divina e de legitimidade ao trono por hereditariedade. A meu ver, Isabel terá, ao longo dos anos, investido numa resposta mais subtil. A posição que John Knox assumira no seu discurso havia sido informada por uma visão essencialista dos géneros que arredava a mulher da cena política e a definia em função do seu corpo, determinando-lhe, por um lado, comportamentos emotivos e passionais e traçando-lhe, por outro lado, um destino biológico – o da reprodução. Na minha perspectiva, no vasto conjunto de representações icónicas de Isabel Tudor encontramos a mensagem subliminar de uma visão anti-essencialista da mulher que anuncia já, de certa forma – e até ajuda a explicar – a representação mais radical que a rainha promove nos discursos que profere numa fase mais tardia do seu reinado. O que me parece ser importante aqui descrever é a forma inteligente como, na gestão a que procedeu das suas representações icónicas, Isabel combateu essa visão.

Os estudos publicados sobre as representações icónicas de Isabel Tudor têm vindo a examinar sobretudo a forma como, pelo recurso a uma série de símbolos facilmente reconhecíveis pelo homem coevo, a rainha promoveu a ideia da sua excepcionalidade em relação às mulheres da época, quer pelo seu estatuto de virgem, quer pelo seu carácter quase divino. Contudo, creio que esses estudos não têm sublinhado um aspecto que, a meu ver, é essencial para a compreensão da mensagem que a rainha pretendia fazer passar, o facto de ela surgir invariavelmente representada como uma mulher. Os retratos de

<sup>5</sup> Foi entre os vinte e cinco e os trinta e seis anos que Isabel cultivou de forma mais intensa o mito da Rainha Virgem. Apenas em relação a Deus parecia Isabel definir o seu género sexual, afirmando-se como "His handmaid" (cf. discurso da rainha no fecho da sessão parlamentar havida a 15 de Março de 1576 - Marcus *et al* [eds.] 2000: 169).

Isabel apresentam-nos, de facto, uma mulher bela, extremamente feminina nas suas poses e adornos, certamente apetecível aos olhos dos homens e disponível para ouvir propostas de possíveis pretendentes. Na iconografia isabelina encontramos pois, mais do que a representação de um indivíduo do sexo feminino (de uma *femaleness*, para utilizarmos a terminologia proposta por Toril Moi), a exposição da feminilidade da rainha (isto é, da sua *femininity*). Este facto poderia, à partida, conduzir-nos a uma conclusão oposta à tese que tenho vindo a defender no sentido de que Isabel terá tentado combater a visão essencialista dos géneros prevalecente no seu tempo. No entanto, se recorrermos à ferramenta conceptual atrás definida no âmbito dos estudos sobre o espaço, isto é, se encararmos o corpo da rainha como uma superfície espacial que interage com outros espaços e que nessa medida se define, seremos conduzidos a conclusões diferentes.

Tomando então como pressuposto a ideia definida por Kathleen Kirby de que as nossas deambulações no espaço (isto é, os espaços a que temos acesso) nos determinam enquanto seres culturais e sociais (Kirby 1996:12), seremos capazes de entender a forma como Isabel Tudor combateu a visão essencialista da mulher: em vez de se fazer representar como um ser andrógino, "com traços ou comportamentos imprecisos, entre o masculino e feminino"<sup>6</sup> com o objectivo de se afirmar numa sociedade patriarcal, a rainha assumiu a sua feminilidade, conforme ao gosto e ao uso da época, mas ostentou, nos seus retratos, símbolos que funcionavam como vistos do seu passaporte para ultrapassar fronteiras normalmente vedadas às mulheres. E é neste sentido que eu creio que, munidos da ferramenta conceptual definida no âmbito dos estudos feministas anti-essencialistas e dos estudos sobre o espaço, seremos capazes de compreender melhor alguns dos mais célebres retratos da rainha.

Não pretendo, com este meu trabalho, contestar as leituras da iconografia isabelina que têm vindo a chamar a atenção para os símbolos de poder e de virgindade que invariavelmente surgem nos retratos da rainha. Proponho-me antes lançar um olhar que complementa esses estudos, no sentido em que se debruça sobre os mesmos temas — o pano de fundo dos retratos, a alvura e a riqueza dos vestidos da rainha, os símbolos de poder como a espada ou a orbe, os animais representados, isto é, um conjunto de símbolos que remetem para um universo de correspondências então facilmente reconhecíveis — tentando inscrevê-los numa outra esfera de geração de significados.

<sup>6</sup> É esta a definição de androginia que nos é oferecida pelo *Dicionário Houaiss* (cf. Houaiss 2002: 274).

Creio, de facto, que à luz da ferramenta conceptual atrás definida, somos capazes de entender melhor alguns dos retratos mais conhecidos da rainha. Atentemos, por exemplo, no quadro *Queen Elizabeth going in Procession to Blackfriars* (1601), atribuído a Robert Peake, que julgo ser particularmente ilustrativo da forma como a rainha se assume não apenas como a figura central do espaço representado, mas também como o seu princípio organizador. Veja-se como, neste quadro (fig. 1), sobressaem dois aspectos que, em princípio, e de acordo com os parâmetros da época, poderiam ser tomados como contraditórios.



Fig. 1- Queen Elizabeth going in Procession to Blackfriars, atribuído a Robert Peake, c. 1600.

Por um lado, a figura central é feminina – é Isabel que se exhibe em toda a sua feminilidade, fragilidade e virgindade (simbolizada no seu vestido branco); por outro lado, apesar de ser mulher, Isabel encontra-se num plano superior ao da sua corte, não só a nível metafórico – o seu vestido é incomparavelmente mais rico do que o de qualquer outra das personalidades retratadas, remetendo para uma superioridade económica – mas também num plano de interpretação literal, em relação à aristocracia britânica que lhe presta homenagem e lhe reconhece submissão. Como diz Roy Strong, “[The Procession Picture] is a visual statement on the Elizabethan state, on order, the order of the body politic which she animates.” (Strong 1999: 52). Aqui vemos pois a importância da organização do espaço e da forma como o corpo da rainha, colocado num plano central e superior do retrato, se relaciona com o corpo político que ela coordena.

Mas já em outros dois retratos anteriores a *The Procession Picture* é notória a forma como o corpo da rainha interage com os outros espaços representados. É o caso do famoso *The Armada Portrait* (c. 1588), pintado por George Gower (fig. 2), onde a própria inexistência de uma unidade temporal e espacial é significativa.



Fig. 2- The Armada Portrait, atribuído a George Gower, c. 1588-89.

Sobre o quadro, comenta Strong:

"(...) each item is intensely charged with significance, and yet as a whole they are linked neither by unity of time nor in a space defined as a geometric totality. Elizabeth rises between two windows, each of which has a view governed by separate laws of distance and space, showing the arrival and defeat of the Spanish Armada. What they depict together is an impossibility; nor do they in any way relate geometrically to the room in which the Queen presumably stands, oddly surrounded by two tables and a throne. Each of these is observed separately. The table with the diadem upon it is viewed straight on, the other upon which the globe rests is tipped up at an angle towards the viewer, while the throne to the right displays back and chair arm simultaneously." (Strong 1999: 43)

A inverosimilhança da situação retratada é sem dúvida irrelevante para a correcta leitura deste quadro, já que o único elemento importante é a figura central da rainha, em relação à qual as coordenadas temporais e espaciais se definem. Mais do que a referência a um episódio circunstancial, balizado no tempo e no espaço, o quadro remete-nos para uma nova organização espacial do mundo possibilitada pela derrota da Armada Invencível. A indefinição temporal tem igualmente significado, já que o tempo evocado não é apenas o ano de 1588 mas o do reinado de esplendor (que se augura longo) de Isabel Tudor.

Mas será importante termos em conta um outro pormenor deste retrato. Tal como em toda a iconografia isabelina, a riqueza do vestido e dos adereços utilizados pela rainha, para além de cumprir a função de sublinhar a ideia de um poder económico inquestionável (e, em virtude deste, da superioridade política e social da monarca), acentua a feminilidade de Isabel, deixando transparecer a sua vaidade pessoal. Uma vez mais, deparamos com uma figura feminina que se assume enquanto tal, inscrevendo-se embora num contexto essencialmente masculino, não apenas no que respeita ao poder político e económico, mas também no que respeita à esfera do poder militar.

Também no conhecido *The Ditchley Portrait* (c. 1590), da autoria de Marcus Gheeraerts, a rainha se assume como o princípio organizador do tempo e do espaço. Neste retrato (fig. 3), o período anterior ao reinado de Isabel é representado em cores negras e sombrias; contudo, desponta já entre as nuvens um sol radioso, simbolizando o esplendor do período inaugurado pelo governo isabelino. Em termos espaciais, a figura da rainha, mais do que central, é representada num plano superior: toda a Inglaterra se encontra literalmente a seus pés.



Fig. 3- *The Ditchley Portrait*, por Marcus Gheeraerts, c. 1592.

Creio que, de uma forma geral, todos estes retratos sustentam a tese que tenho vindo a defender no sentido de que, na iconografia isabelina, encontramos a promoção de uma visão anti-essencialista do género feminino. Aos pares dicotómicos homem/razão, mulher/emoção, aceites como verdades fundamentais na época, Isabel contrapõe, de forma inteligente porque operando a um nível subliminar, a ideia de que a mulher também se pode inscrever em espaços tradicionalmente masculinos, sem que para tal tenha de assumir características normalmente atribuídas a esse sexo (isto é, sem que tenha de se tornar um ser andrógino). Em todos estes retratos, a mensagem que é transmitida é a de que não existe qualquer incompatibilidade entre ser-se mulher e ser-se governante.

A ascendência de Isabel sobre os seus súbditos, a todos os níveis, é inequivocamente representada na forma como os espaços se organizam em função da rainha. Mas teremos de ter em conta também outros retratos importantes, num outro sentido, para a compreensão da iconografia isabelina. Refiro-me particularmente a *The Ermine Portrait*, (1585), atribuído a William Segar, onde encontramos os tais



Fig. 4- *The Ermine Portrait*, por Nicholas Hilliard, 1585.

símbolos que atrás evoquei e que funcionam como vistos de um passaporte que permite passar todas as fronteiras. De facto, neste retrato (fig. 4), para além da sumptuosidade das vestes de Isabel que a inscrevem naturalmente num contexto de poder, encontramos numa das mangas do vestido a representação de uma serpente, símbolo do comércio, remetendo claramente para a ascendência de Isabel sobre o mundo burguês.

A tese que tenho vindo a defender no sentido de que Isabel terá, ao longo do seu reinado, combatido uma visão essencialista dos géneros, poderá ser posta em causa se, em vez da iconografia isabelina tivermos em conta os discursos da rainha, onde a afirmação da sua feminilidade é frequentemente obliterada pela sua reivindicação de qualidades normalmente atribuídas ao sexo masculino, como a coragem e a determinação para governar com pulso forte. Neste sentido, são particularmente famosos dois discursos da rainha. No primeiro, dirigindo-se às tropas inglesas estacionadas em Tilbury, a 9 de Agosto de 1588, após a derrota da Armada Invencível, Isabel reclama para si as qualidades próprias a um rei: "I know I have the body but a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king and of a king of England too" (Marcus *et al* [eds.] 2000: 326). O segundo é o famoso "Golden Speech", proferido por Isabel no Parlamento a 30 de Novembro de 1601, já na recta final do seu reinado. Neste discurso, para se referir à sua pessoa, Isabel emprega, de forma arbitrária, as designações "queen", "king" e "prince" (idem, 335-40). Estes dois discursos têm servido de base para a defesa da tese de que Isabel se terá assumido como um ser andrógino, explorando a concepção renascen-

tista dos dois corpos do monarca (o *corpo natural*, o físico, que envelhece e é mortal) e o *corpo político* (que é mortal, sendo sucessivamente transferido para as mãos daqueles que herdaram o cetro real).<sup>7</sup> No entanto, os pressupostos em que assenta este meu trabalho impedem-me de concordar com este tipo de leitura. Na verdade, creio que, no discurso de Tilbury, quando afirma que o seu corpo frágil de mulher alberga o coração e o estômago de um rei, Isabel está precisamente a contestar a visão essencialista dos géneros: ela é o exemplo vivo de que a coragem não é um exclusivo dos homens. Nesse sentido, não creio que se possa falar, em relação a Isabel Tudor, quer no que respeita à sua iconografia, quer no que se refere aos seus discursos, de afirmação de uma personalidade andrógina. Na verdade, o próprio conceito de androginia é fruto de uma visão essencialista dos géneros humanos, reconhecendo a cada um deles características particulares.

Acredito assim ser lícito concluir-se que, mesmo quando, no "Golden Speech", Isabel utiliza indiferentemente, para se referir à sua pessoa, as designações "queen", "king" e "prince", fá-lo não porque queira ser reconhecida pelos membros do parlamento — todos eles homens — como um homem, mas porque quer reivindicar para si qualidades atribuídas aos indivíduos do sexo masculino e, para tal, se vê na necessidade de recorrer a um léxico e um núcleo de referências facilmente reconhecíveis pelo seu público.

Estou ciente de uma última objecção que poderá ser levantada em relação à tese que tenho vindo a defender neste trabalho, o facto de a rainha se ter feito sempre representar como um ser único, cuja excepcionalidade apenas poderia ser correctamente representada por uma fénix. Esta situação poderá, na realidade, servir de fundamento à ideia de que Isabel considerava que apenas ela — e não todas as mulheres do seu tempo — seria capaz de albergar na fragilidade do corpo feminino a coragem masculina. Não contesto esta ideia, até porque considero que, a partir de certa altura, Isabel se terá deixado influenciar pela máquina publicitária que ela própria criou no início do seu reinado. A meu ver, à força de tanto ouvir teses defendendo a ideia da sua eleição divina, poemas e canções exaltando a sua beleza e cultura, retratos representando-a como a única da sua espécie, Isabel ter-se-á mesmo convencido da sua excepcionalidade. Não creio, contudo, que o reconhecimento deste facto ponha em causa a minha tese de que Isabel terá combatido a visão essencialista dos géneros. Não foi nunca meu propósito reconhecer em Isabel laivos de um feminismo *avant la lettre*. Apenas pretendi demonstrar que, em

7 Cf., por ex., Haigh 1998:25.

circunstâncias muito particulares, Isabel desbravou caminhos, tendo-se assumido como uma das primeiras mulheres que se empenharam na desconstrução da visão essencialista dos géneros humanos.

#### **OBRAS CITADAS:**

*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (2001). Lisboa: Círculo de Leitores, Tomo I.

DORAN, Susan (1998). "Why did Elizabeth not marry?" in *Dissing Elizabeth: negative representations of Gloriana*. Durham: Duke University Press.

FORTUNATI, Vita & Stephen GREENBLATT (eds.). (2000). "Introduction". *Textus: English Studies in Italy - Discourse on / of the Body*. N. 1 (Jan. – June), vol. XIII.

FOUCAULT, Michel (1980). *Power / Knowledge: selected interviews & other writings – 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books.

FRIEDMAN, Susan (1998). *Mappings: feminism and the cultural geographies of the encounter*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

FUSS, Diana (1997). "The 'Risk' of Essence", in *Feminism*, ed. Sandra Kemp & Judith Squires. Oxford: Oxford University Press.

HAIGH, Christopher (1998). *Elizabeth I: Profiles in Power*. Harlow: Pearson Education.

HUMM, Maggie (1995). *The Dictionary of Feminist Theory*. New York: Harvester Wheatsheaf.

JANKOWSKI, Theodora A. (1992). *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- KEMP, Sandra & Judith Squires (eds.) (1997). *Feminisms*. Oxford: Oxford University Press.
- KIRBY, Kathleen (1996). *Indifferent Boundaries: spatial concepts of human subjectivity*. New York: The Guilford Press.
- MASSEY, Doreen (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARCUS, Leah S. *et al* (eds.) (2000). *Elizabeth I : Collected Works*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MOI, Toril. (1999). *What is a Woman? And other essays*. Oxford: Oxford University Press.
- NOGUEIRA, Conceição (2001). *Um Novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: feminismo e perspectivas críticas na psicologia social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOJA, Edward (1999). *Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theory*. London: Verso.
- STRONG, Roy (1999). *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London: Pimlico.
- WEIR, Alison (1999). *Elizabeth the Queen*. London: Pimlico.