

Solteiras e Casadas em Gil Vicente

Jorge A. Osório

Instituto de Estudos Ibéricos – FLUP
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos – FLUC

«Ceci dit, l'autre aspect du problème n'en requiert pas moins notre attention: *un personnage de la Divine Comédie n'y conserve de sa réalité historique, que ce qu'exige la fonction représentative que Dante lui assigne*»

(É. Gilson, *Dante et la philosophie*).

1. No *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1ª edição conhecida: Coimbra, João Barreira, 1567) pode ler-se o seguinte: «*Em muitas histórias fazem vários Autores memória das façanhas do Amor e dos mais deles deixaram sempre às mulheres queixosas. Houve Dalila que vendeu Sansão, Iole que fez fiar Hércules. À maior parte as outras ficaram com mágoas por galardão (segundo Hilionea) e com isto, mulher que se fie de homem e homens que blasfemem de mulheres sendo a melhor cousa que o mundo tem e que mais abaliza os que sabem tratá-las como se lhes deve...*»¹.

A frase está formulada como um pensamento e um preceito normativo com que se inicia o capítulo XXVIII desta narrativa de cavalaria em prosa da segunda metade do séc. XVI. Esta obra está recheada não só de aventuras que o género literário impunha, mas também de exemplaridades de comportamento e de moral que, não obstante as fortes críticas que a ele foram sendo progressivamente dirigidas ao longo do séc. XVI, não anulavam uma função ensinadora que essa literatura podia também comportar, tendo em vista sobretudo um destinatário: os homens e as mulheres de cultura cortesã e o paradigma de comportamento que deviam adoptar e praticar².

1. Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (ed. de João Palma-Ferreira), Porto, Lello Editores, 1998, 207. Trata-se de uma «sentença» que o autor utilizou em outros locais, como a comédia em prosa *Aulegrafia*.

2. Para o caso português, vid. Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e ALMEIDA, *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

Anotemos ainda a sua dimensão não só deôntica, concentrada nas formas dos conjuntivos «fie» («mulher que se fie de homem») e «blasfemem» («e homens que blasfemem de mulheres»), mas também jurídico-social, ultrapassando o simples domínio das «façanhas do Amor» (e observemos a conotação bélica do substantivo) ou das gentilezas de corte, que assinalavam a qualidade do homem que sabia «tratar» as mulheres «como se lhes deve», já que eram «a melhor cousa que o mundo tem».

Esta frase sintetiza, como é fácil perceber, uma doutrina que visava um público competente para a saber pôr em prática; esse público era, no sentido global do termo, constituído em primeiro plano por aqueles que pertenciam à ou se identificavam com a corte palaciana.

Deixando de lado o problema que diz respeito à 1ª edição do *Memorial* e do que teriam sido os *Triunfos de Sagramor* do mesmo Vasconcelos, para nós só um título, atentemos em que o *Memorial* é editado cerca de trinta anos depois da última peça de Gil Vicente, a alegoria intitulada *Floresta de Enganos*, representada em Évora a D. João III em 1536³, participando, nesse contexto, de uma linguagem celebrativa do monarca que é tão frequente em Gil Vicente, uma espécie de miscelânea de «enganos» do Amor, sendo o primeiro uma «viúva» que não é mais do que um Escudeiro disfarçado («um Homem em trajos de viúva», I, 479), aliás o único caso em que a *viúva* surge como tal no teatro vicentino.

Nesta sua última peça, que faz parte do conjunto das quatro «comédias» do Livro II da *Compilação*, Gil Vicente utiliza ainda um modelo de construção dramática que foi o seu preferido ao longo dos trinta e quatro anos de representações feitas para a corte, o qual consistia basicamente em estruturar a sequência de um elevado número de figurantes em forma de desfile ou cortejo. Entre os da *Floresta de Enganos* estava a princesa Grata Célia, figura da fantasia romanesca, que proclama alto e bom som: «Bendita sea la mujer / que de los hombres no fia»⁴. É a mesma doutrina que Vasconcelos evocará anos depois na frase em cima citada e que muitos outros autores repetiam⁵. Tratava-se de uma linguagem e de um código de convenções que atravessam a «longa duração» da civilização europeia desde o séc. XI até ao séc. XVIII e que podemos assinalar por duas opiniões distantes entre si mais de duzentos anos. Uma pode ler-se no prólogo escrito para um «cancionero» por um clérigo castelhano na primeira metade do séc. XV, de nome Juan Alfonso de Baena, o chamado «Prologus Baenensis»; procurando caracterizar a arte poética como algo de excelente que competia aos elementos da alta sociedade, considerava, mesmo no final desse prólogo,

Não será deslocado evocar neste ponto um outro estudo da mesma Autora – «Artes de furto: *Al cor gentil rempaira sempre amore* segundo Jorge Ferreira de Vasconcelos», *Românica*, 12, Lisboa, Colibri, 2003, «Fragmento», p. 53 –, que analisa o modo como Vasconcelos, na narrativa em causa e de acordo com a tradição genérica, procede a uma «reescrita», a que chama «ode» (*ed. cit.*, 265-6), dessa célebre canção de Guido Guinizelli. Numa outra canção, *Madonna, il fino amore ch'eo vi porto*, o poeta bolonhês foca a questão das relações entre o «fino amore» que o sujeito da enunciação assevera trazer consigo e o «amore amaro» que, oriundo na dama, o tomou; ora o tema do «requerimento de amores», que percorre o teatro vicentino transversalmente, nos registos jocoso e farsesco que permitiam uma abordagem dessa dialéctica de um modo que devia agradar ao público cortesão, bom conhecedor da problemática, equaciona-se com base na oposição entre o «amor fino», porque mais espiritualizado, e as atitudes, falsas ou descortesias, dos galanteadores desprovidos da *dignitas* sinalizadora da «gentileza»; baste evocar falas como a do galanteador Felício em *Rubena*, do Cortesão em *Lusitânia* ou do Velho em *Horta* para se fazer uma ideia do efeito que tal linguagem devia produzir.

3. Cfr. Elisa ESTEVES, «Gil Vicente: *Floresta de Enganos*», *Ensaios Vicentinos*, Coimbra, A Escola da Noite, 2003, 131. A história provém de uma enciclopédia de saberes oriundos da antiguidade.

4. A similitude tópica é evidente numa fala de Cupido já na parte final da peça: «Es tan llano / las mugeres a una mano / ser la perfección del mundo» (I, 510). Sobre a literatura de natureza normativa e performativa que, a partir sobretudo de meados do séc. XV, se ocupou da questão central do casamento, é fundamental o estudo de Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelbos, Cartas e Guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*, Porto, ICPFLUP, 1995.

5. Não só no *Memorial*, como também em outras obras como a *Aulegrafia*.

que o poeta de corte «*sea noble fydalgo e cortes e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso e que tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrasonar, e otrosy que seja amador, e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado*»⁶.

A outra frase, moldada também neste registo sentencioso de intenção performativa, é duzentos anos posterior; é desse grande escritor que foi D. Francisco Manuel de Melo, numa das suas *Cartas familiares*: «*Eu costumava dizer, quando andava pelo mundo, que os amores eram como os sapatos, porque andar ãa creatura sem amor, é pouco menos que andar descalça*»⁷. D. Francisco é aqui a voz de um fidalgo que frequentara ambientes de corte, onde a não participação na linguagem secularmente enraizada do galanteio amoroso constituía uma fragilidade social e do estatuto individual.

2. No caso de Gil Vicente, não parece viável individualizar, no seu conjunto dramático, um agrupamento ou um género específico de peças propositadamente dedicadas à questão do casamento e do estado de casados, então na actualidade doutrinária; se é verdade que em mais de metade dos autos se foca, de forma mais ou menos declarada, a linguagem do amor, isso é feito em conjugação com o tema do galanteio ou requerimento de amor; no entanto, não deixa de ser significativo que, das peças onde tal assunto surge posto em foco, o conjunto das «comédias» do Livro II da *Compilação* oferece quatro peças onde o casamento, a questão do casar ou não casar, o problema da escolha do marido e até o do futuro dos filhos são utilizados, não propriamente como tema central, porque em nenhum destes ou de outros casos se aborda a questão em sede de doutrina moral, mas como factor da situação dramática mediante a qual as figuras são mostradas ao público, muitas vezes em momentos de jocosidade⁸.

Assim as *Comédias de Rubena, do Viúvo, Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra e Floresta de Enganos* trazem à cena momentos em que o casamento, de uma forma ou de outra, surge mais posto em evidência. Juntemos a estas peças o auto «devoto» da *Sibila Cassandra*, as farsas *Quem tem Farelos?, Inês Pereira, Índia e Lusitânia* e teremos um *corpus* onde com mais facilidade podemos encontrar abordagens do tema; mas a *Romagem dos Agravados, o Auto da Feira, o Velho da Horta*, os «triumfos» do *Inverno e do Verão*, o próprio *Auto da Fama* incluem achegas para este assunto⁹. E se pretendêssemos instituir um núcleo de autos onde mais marcadamente o «casar» ou «não casar», o «como casar» e as conseqüências do «casar» merecem uma atenção mais enfatizada, escolheríamos certamente a *Comédia de Rubena*, a *Comédia do Viúvo*, a *Farsa de Inês Pereira* e a *Comédia chamada Floresta de Enganos*, isto para as referirmos pela ordem que ocupam na edição de 1562¹⁰. Trata-se de autos em que o desfecho inclui a realização de um casamento, mostrado em contraposição à linguagem do galanteador, normalmente envolvida de factas ridicularizadoras. Note-se que duas obras tão centradas na situação do amator-sofredor como são o *D. Duardos* e o *Amadis de Gaula* terminam sem o casamento dos apaixonados, certa-

6. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edição de José María Azáceta, Madrid, CSIC, 1966, vol. I, 15.

7. D. Francisco Manuel de MELO, *Cartas familiares* (ed. de Maria da Conceição Morais Sarmiento), Lisboa, INCM, 1981, 90, «Da ociosidade e galantaria. A um amigo retirado da Corte».

8. Para a percepção da sátira no teatro vicentino vid. José Augusto Cardoso BERNARDES, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996, em especial a «Segunda Parte».

9. As citações do texto vicentino são feitas pela edição *As Obras de Gil Vicente*, dir. de José Camões. 5 vols. Lisboa, INCM, 2002.

10. Para este efeito, há que colocar de lado o *Auto da Sibila Cassandra* e o *Auto da Índia*; naquele o casamento não chega a acontecer e neste a mulher já é casada no início da acção, sendo a atenção centrada para as duas diferentes estratégias de sedução desenvolvidas por ambos os galanteadores.

mente porque, no quadro do heroísmo cavaleiresco, a fase do enamoramento detinha um interesse maior¹¹. E lembremo-nos de que o Fidalgo da *Barca do Inferno*, esgotadas as tentativas de evitar o embarque na «habitação» do Diabo, como ele designa a barca infernal aludindo às suas dimensões, procura ainda voltar «à outra vida» para «ver minha dama querida» (I, 219), que julga querer «matar-se» por ele, quando a verdade era que, diz o Diabo, já «se estava ela requebrando / com outro de menos preço». Ora esta «dama» não é a «mulher» do Fidalgo; esta, no meio dos «gritos e gritas», «foi dar glórias infinitas / a quem na desabafou», exercitando um fingimento que sua mãe lhe havia já ensinado (I, 220). Importa ter isto presente, porque a abordagem que Gil Vicente faz dos estados da mulher, fundamentalmente o de solteira e o de casada, está mais ao serviço de uma utilização dependente da linguagem do galanteio tipicamente cortês, e como tal largamente trabalhado na cultura poética de corte, como sucede no *Cancioneiro Geral*, do que constitui em si mesmo um núcleo temático independente.

No variado significado que comportava em si, o tema do enamoramento incluía o que na época se chamava o «requerimento de amores», arte e técnica do galanteio próprias da sociedade de corte, sem que necessariamente conduzissem ao casamento, e muito menos à discussão sobre as suas vantagens ou inconvenientes. A sua impositividade no terreno daquilo que no *Cancioneiro Geral* surge designado como «louvores» e «cousas de folgar» era de tal grau que o podemos encontrar em pelo menos 50% das peças de Gil Vicente, sob aspectos diversos, implicando figuras com recorte social mais credível, como as moças Isabel e Inês e o Escudeiro, ou mais romanesco e fabuloso, como Rubena, Cismena e Grata Célia¹².

A abundância de situações dramáticas vicentinas em torno do enamoramento e do casamento trazia para a cena, naturalmente, uma presença correspondente de figuras femininas, na medida em que a cultura de corte, nas suas mais diversas formas de expressão, desde a poética à gestualidade, à arte dos comportamentos refinados (por exemplo, saber falar, como e quando, saber rir, etc.), estava polarizada em torno da problemática do sentimento amoroso, que implicava o processo de enamoramento e as consequências dele; e nisto a mulher era central. Ora o teatro vicentino era parte integrante dessa cultura de corte e, por isso, compartilhava das respectivas modalidades diversos pontos de vista, ideias, modos de linguagem. Bastará lembrar como em todos os casos em que Gil Vicente representa a actuação do homem que procura seduzir uma mulher encontramos essa linguagem, essa terminologia, esse modelo comportamental frequentemente trabalhado nos «cancioneiros» ou nos tratados de cortesia da época¹³. Bastaria ver como numa das suas últimas peças, a *Tragicomédia dos Agravados*, de 1533, Frei Paço, paródico perito nas coisas da corte, procede ao exame de Giralda, a filha do lavrador Aparicianes, no sentido de avaliar o seu grau de preparação para viver na corte e «*pera ser dama*» (II,

11. A articulação do «amor cortês» e do «amor cavaleiresco» provinha em boa medida da narrativa ficcional em prosa da primeira metade do séc. XIII (cfr. Jean FRAPPIER, *Amour courtois et Table Ronde*, Genebra, Droz, 1973), mas está na ordem do dia nos chamados «livros de cavalaria» e em outra literatura novelesca desde finais do séc. XV peninsular; cfr. María Isabel ROMERO TABARES, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, em particular 117s.

12. Uma definição do «galante» surge numa das peças da I fase vicentina, na *Exortação da Guerra*, nas respostas de Policena ao Clérigo (I, 672-73). Ora a «galantaria» implicava precisamente o estado de enamoramento, como, anos depois, viria esclarecido na *Comédia de Rubena* I, 395-96. Mas Gil Vicente não chega a pressupor a distinção entre *discreto* e *galante*, que Jorge Ferreira de Vasconcelos utilizará umas duas décadas depois.

13. Nos autos vicentinos, sobretudo naqueles em que se processa a estratégia da sedução da mulher mediante a linguagem do galanteio, encontram-se aproveitamentos frequentes da tópica cancioneril: «amor de longe», «esquivanças», «piedades», paradoxos (um bom ex. está nos versos de Colepêndio na «tragicomédia» dos *Agravados*) (II, 126), «enfermidades» e queixas de amor e em particular «mortes de amor».

141)¹⁴. Esse exame e as regras de comportamento que o frade evoca sobre a arte de bem viver na corte coincidem com aquelas que se encontram em algumas composições do *Cancioneiro Geral* de Resende sobre a mesma matéria.

3. O levantamento das figuras femininas nas peças de Gil Vicente já foi feito¹⁵. Excluindo a figura da Virgem (mas devemos ter sempre presente a forte componente mariânica da espiritualidade vicentina) e das Fadas (atentemos que não há santas, nem santos), as figuras femininas quase poderiam ser agrupadas em dois conjuntos: de um lado aquelas que detinham uma clara referência à vida real, como moças, mães, alcoviteiras, ciganas e que coincidem no facto de serem, em regra, figuras de fora da corte, do *lá* de fora e não do *cá* de dentro; do outro lado as figuras femininas recrutadas no mundo da fantasia ou do fingimento romanesco, cavaleiresco, fabuloso ou alegórico, perspectivadas dentro do jogo dos convencionalismos de corte e, portanto, mais do *cá* de dentro do que do *lá* de fora. Esta distinção tem um significado bastante maior do que pode parecer à primeira vista¹⁶.

Desenha-se aqui um aspecto que devemos ter presente; é que, foquem-se as mulheres verdadeiras, envolvidas por uma credibilidade social e real mais forte, ainda que tradicional, ou foquem-se as figuras femininas do mundo do fingimento, o pólo que atrai a mulher para o universo teatral vicentino é a ideia do enamoramento, do amor e da sua relação com o casamento¹⁷. Uma das imediatas consequências disto está no facto de o dramaturgo ter de recorrer a cenas em que as mulheres são objecto de tentativas de sedução por parte de figuras masculinas, sejam estas jovens fidalgos de condição inferior ou pastores, sejam mesmo velhos ensandecidos pelo amor, exemplos do pecado da luxúria, como o da *Horta*, que apesar dos seus sessenta anos procura seduzir a Moça, segundo o modelo tradicional do velho enamorado¹⁸.

14. A competência do Frade em questões de amor revela-se precisamente no contexto respeitante à corte; como figura creditada para o uso da palavra sábia, se bem que em registo paródico (cfr. a rubrica «Assoa-se com seu guardanapo»), o Frade surge no ambiente fantasiado do *Auto das Fadas*, a que assistiam o rei e a rainha, a glosar o verso de Virgílio «Omnia uincit amor; et nos cedamus Amori» (*Buc.*, IX, 69) com uma competência literária patenteada não só na habilidade com que organiza a fala em forma de «sermão de amores», mas também no uso do verso de arte maior em oitavas castelhanas e ainda nas articulações textuais e referenciais que estabelece ao longo do «sermão» (II, 240). Mas podia-se também evocar a «competência» cortesã do Frade Nigromante da *Exortação da Guerra*.

15. Júlia Maria Sousa Alves da SILVA, *A mulher em Gil Vicente*, Braga, APPACDM, 1995.

16. Uma das peças que mais bem exemplifica essa «diferença» é a farsa do *Juiz da Beira*, mediante uma parodização de elementos lexicais, de gestualidades, de procedimentos e da interpretação da corte como espaço do rei. Assim se compreende a carga moralizante que emana, por vezes em forma aforística, de diversos momentos deste teatro; por ex., no *Clérigo da Beira*: «Medraria este rapaz / na corte mais que ninguém, / porque lá não fazem bem / senão a quem menos faz» II,519. Aliás Gil Vicente sabe explorar o horizonte de expectativas do público de corte a quem se dirige enfatizando, em diversos pontos, a «distância» entre esses dois mundos, por exemplo quando avoluma a atracção que o rústico sente perante esse mundo: «Quando vejo um cortesão / com pantufos de veludo, / e ãa viola na mão, / tresanda-n' o coração, / e leva-me a alma e tudo», diz a pastora Filipa na «tragicomédia pastoril» da *Serra da Estrela* (II, 66).

17. Em bom rigor, devemos ter alguma cautela em estabelecer uma proximidade significativa entre o mundo feminino emanado do teatro vicentino e a visão da «condição feminina» captável através de outras fontes; cfr. Irene TOMÉ, «Representações femininas nas *Ordenações Afonsinas*», *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, 5, Lisboa, Colibri, 2001, 117; Ana Rodrigues OLIVEIRA, «A imagem da mulher nas Crónicas medievais», *ibidem*, 131.

18. Talvez valha a pena chamar a atenção para o facto de que a montagem da figura da moça solteira, de condição vilã, não assenta propriamente na exploração da vaidade feminina, técnica usada por Satanás no *Auto da Alma* para seduzir a Alma e, em parte, pelos pretendentes interessados em Constança no *Auto da Índia*; as moças solteiras aparecem em cena mais dominadas pelo desejo de sair de casa, nomeadamente graças ao casamento, do que animadas pela vontade de possuir vestidos ou adereços de moda, o que, na tradição cristã, acarretaria uma focagem mais insistente no pecado, coisa que Gil Vicente não faz. Mas anote-se também, desde já, como, exceptuado o *Auto da Lusitânia* na sua I parte, a figura do pai está ausente; é sempre a mãe, que não se sabe se é viúva ou não, que surge como interlocutora do processo dialógico em que a moça se evidencia.

Antecipando um pouco a focagem da farsa de *Inês Pereira*, poder-se-ia tomar como exemplo o caso da mulher jovem que fica viúva, como sucedeu a Inês, situação bastante vulgar na época por diversas razões, como eram também as circunstâncias da guerra. Gil Vicente passa à margem da problemática moral que esses casos levantavam aos autores de tratados sobre a condição e a educação da mulher¹⁹. Na sua longa *Institutio foeminae Christianae*, de 1523, muito mais longa do que o *De officio mariti* de 1529, Luis Vives focava, já na parte final (Livro III, cap. VII), a questão das segundas núpcias, considerando preferível que as viúvas jovens casassem de novo para evitarem as maledicências e boatos sobre o seu comportamento. Esta era uma preocupação real da parte de autores que reflectiam em termos de moralidade e de conduta social. Ora, quando trabalha a figura de Inês, o dramaturgo português deixa de lado esta questão: a moça apressa-se a casar de novo não com receio de comentários possíveis, mas porque toda a sua actuação está subordinada à tese jocosa enunciada em forma de mote ou *exemplum* no argumento inicial: «antes quero asno que me leve que cavalo que me derrube».

É quase impossível que o dramaturgo não estivesse a par das reflexões moralizantes de humanistas como Erasmo ou Vives sobre a condição da mulher, a sua educação, as virtudes, conveniências e inconveniências de cada um dos estados de solteira, casada e viúva; tratava-se de uma problemática séria, com incidências profundas, por exemplo sobre se a opção pela vida religiosa era ou não melhor do que o casamento casto e virtuoso. E, no entanto, é palpável que Gil Vicente passa ao lado deste assunto, tocando só ao de leve nele (por exemplo, no caso das Freiras no *Auto da Feira*). De facto, a questão da viuvez em si não prendeu a sua atenção; mesmo admitindo que as mães ou velhas que surgem em cena sejam viúvas, a verdade é que não são apresentadas como tal²⁰. E não deixa de ser altamente significativo que a única «viúva» que assim aparece denominada em cena seja um fidalgo disfarçado, um dos vários «enganos» da última peça, a *Floresta de enganos*, de 1536.

4. Consultando a *Compilação*, verificamos que a primeira peça em que a questão do casamento, do casar ou não casar se coloca é o *Auto da Sibila Cassandra*. Nunca perdendo de vista o facto de que os autos inseridos na edição de 1561-1562 não estão dispostos por ordem cronológica e que vários deles não podem sequer ser datados, importa anotar o seguinte:

- a) o *Auto da Sibila Cassandra* ocupa o quarto lugar entre as primeiras peças da *Compilação*, em explícita articulação sequencial com os autos precedentes, todos explicados como resultantes da intervenção directa da rainha velha D. Leonor, cuja devoção natalícia e pelo presépio era bem conhecida;
- b) é certamente um dos mais antigos, ainda da fase manuelina de Gil Vicente; será datável de 1513;
- c) como auto de celebração do Natal, comporta uma linguagem festiva, sugestiva da alegria do momento religioso, o que não impedia o recurso a figuras do convencionalismo pagão, como a própria Cassandra, que o local de encenação, o Mosteiro de Xabregas, reforçava ainda mais pelo seu significado²¹.

19. Anote-se que Inês é a única «viúva» que, no teatro vicentino, se volta a casar; o autor não está preocupado em analisar as questões de doutrina com que a tratadística moral e legislativa envolvia estas situações, já que o seu objectivo, nesta farsa, era explorar o contraste entre dois tipos de marido; mas não se deve deixar de atentar no facto de que o segundo matrimónio de Inês se processa com enorme facilidade também porque ela não era possuidora de qualquer património.

20. A situação da mulher sem homem, como era o caso das viúvas, revestia-se de uma grande fragilidade social, porque não tinha a protecção do marido; no registo paródico deste teatro (poucas coisas são apresentadas como sérias fora dos «autos de devoção»), a Genebra Pereira do *Auto das Fadas* definia claramente essa condição: «Eu sam Genebra Pereira [...] solteira já velha amara / sem marido e sem nobreza» (II, 230).

21. Sobre esta peça vid. o estudo fundamental de Maria Idalina Resina RODRIGUES, «Deambulações e inquietações em

De que trata ela? De uma «opinião» de Cassandra, ou seja, de uma ideia teimosamente defendida, com uma arrogância que o dramaturgo lhe atribui como figura do mundo pagão, apesar do seu disfarce de pastora: ela de forma alguma aceita a hipótese de se casar, pretendendo, deste modo, concorrer em virtude com a figura da Virgem, cujo parto era festejado no Natal. Deste modo, a arrogância de Cassandra é oferecida em contraste com a humildade e a dignidade da Virgem, na medida em que recusa casar-se para rivalizar com esta na guarda da virgindade. Ora isto era impensável em termos cristãos e muito menos ainda numa peça que se destinava precisamente a celebrar o nascimento miraculoso do Menino.

O auto institui, portanto, uma discussão entre o «casar» e o «não casar», com Cassandra a defender esta última situação com base em argumentos discutíveis se não condenáveis, à luz da doutrina paulina sobre as relações entre virgindade-casamento-castidade. Deste modo, quando Cassandra se acantona na recusa do casamento com o argumento de que este significa a perda da liberdade para a mulher, leva Moisés a proclamar: «*Blasfemas que el casamiento / es sacramento / y el primero que fue*» (I, 61)²².

Não percamos de vista que estamos diante de um fingimento alegórico encenado para festejar o nascimento do Menino; mas por trás disto está a ideia da santidade do casamento, focada e defendida por variados autores contemporâneos, e que Gil Vicente irá retomar mais de uma vez. Face ao estado de solteira, o de casada é superior, desde que virtuoso. Por isso, quando em algumas farsas nos deparamos com a abordagem da figura da moça solteira que aspira a casar-se, devemos considerar que tanto o estatuto literário da farsa como género²³, quanto o recorte social das figuras em cena conduzem a uma focagem do casamento num registo diferente, mas não anulam essa noção do que ele deveria ser do ponto de vista ideal.

O pecado de Cassandra reside em desprezar a proposta de casamento que Salomão lhe apresentou: «*No quiero ser desposada / ni casada / ni monja ni ermitaña*» (I, 54). Para ela, «*mujer quiere dezir moleja / es ansí como una oveja / en peleja / sin armas fuerças ni dientes*» (I, 55). É o que a experiência das casadas ensina: «*Veo queixar las vezinas / de malinas / condiciones de maridos / unos de ensoberbecidos / y aborridos / otros de medio galinas / otros llenos de mil celos / y recelos / siempre aguzando cuchillos / sospechosos amarillos / y malditos de los cielos*» (I, 54-55). Juntem-se a isto as «*dolores de partos*» e o choro dos filhos e temos arrolados os argumentos que Cassandra utiliza para se mostrar sobranceira diante da ideia de casar. É por isso que Moisés a adverte de que tal opinião é blasfêmia, mostrando que o casamento é inerente à condição da natureza criada por Deus: «*El mismo que los creó / los casó y trató el casamiento / y por su ordenamiento / es sacramento / que al mundo estableció*» (I, 62).

É preciso ter em consideração que a discussão entre os dois pontos de vista tem uma função bem definida neste auto de Natal: valorizar a supremacia da Virgem que acabava de dar à luz o

tomo do *Auto da Sibila Cassandra*, *Via Spiritus*, 6 (1999 – «Apocalipse e Sibilas: resistência política, propaganda e teatro em Portugal, na Época Moderna»), 193.

22. É preciso ver que estamos em anos pré-tridentinos, quando ainda se não definira o rigorismo com que algumas linhas da sensibilidade religiosa e comportamental foram desenhadas depois de Trento. A tónica posta na importância da liberdade interior com que se devia encarar a questão do casamento (cfr. o colóquio erasmiano *Proci et Puellae* de 1523) fica longe do teatro vicentino, onde o casar à sua «vontade» se observa em figuras de fora da corte, como a Inês quando celebra o seu primeiro matrimónio, com o Escudeiro: «Já minha mãe adevinha. / Folgastes vós na verdade / casar à vossa vontade / eu quero casar à minha» (II, 277). Vid. também Isabel ALMEIDA, «*Morreram primeiro que nascessem*. A propósito de livros perdidos: o caso do *Diálogo da parvoíce*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos», *Românica*, 13, (2004), 63.

23. Cfr. Aníbal Pinto de CASTRO, «A *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*. Um laboratório da dramaturgia vicentina», *Ensaos Vicentinos*, cit., 39.

Menino, face à esterilidade da representante do mundo pagão. Aí reside o efeito teatral da adoração do presépio que é exposto aos olhos de todos, figuras e assistência, quando se abrem as «cortinas» que o escondiam da vista dos espectadores até ao momento da adoração. A cena, como é habitual no teatro vicentino e muito particularmente nos autos natalícios, termina numa apoteose dominada pelo canto e pelo bailado com que as figuras se retiram da vista dos assistentes.

Assim, diante dos esforços de Salomão para que Cassandra o aceite como marido, a Sibila diz: «*Qué sé yo si se mudará / o qué bará / cuando se vea casado? / Oh cuántos ha hí solteros / plazerteros / de muy blandas condiciones / y casados son leones / y dragones / y diablos verdaderos. / Si la muger de sesuda / se haze muda / dizem que es boba perdida / si habla, luego es berida / y esto nunca se muda.*» (I, 59)²⁴. A doutrina exposta por Cassandra parece ir de encontro a um convencionalismo ou um saber universal e tradicional sobre o estado dos casados, que vemos trazido para a cena noutros autos; só que Salomão não pode ser identificado com um qualquer Escudeiro ou galanteador. Se Cassandra o recusa e receia o seu comportamento depois de casado, isso é mais um sinal para a blasfémia da sua teimosia. O auto era «devoto» e no seu interior as coisas não significavam o mesmo que em autos profanos.

Se neste auto de *Cassandra* isolarmos o debate em torno do casamento, com a Sibila a menosprezá-lo de forma ostensiva, deixando de lado o cerne da mensagem natalícia orientada para a celebração da Virgem, verificamos que o pensamento do autor vai na direcção de que o casamento é santo, porque é sacramento, como proclamará o Clérigo no encerramento da *Comédia do Viúvo*, uma «comédia» provavelmente do fim do reinado de D. Manuel, ao celebrar o casamento das filhas do Viúvo com os dois fidalgos que surgiram como príncipes encantados: «*Este sancto sacramento / magníficos desposados / es precioso ayuntamiento*» (I, 450).

A linguagem eufórica com que, em casos como este, o casamento é celebrado (e a linguagem teatral vicentina dispunha de uma diversidade de meios para o fazer, como o canto, o gesto, o baile) parece conceder um relevo especial à valorização do matrimónio face ao estado de solteira. Trata-se de uma perspectiva com algum significado para o comentário dos casos de moças que pretendem casar-se focados por Gil Vicente em algumas farsas.

5. Observemos também a *Comédia de Rubena*, uma peça importante na produção vicentina pelos dados que inclui relativos à questão dos «géneros» e da consciência literária do autor, representada certamente logo no princípio do reinado de D. João III. Na terceira «cena» do auto aparece-nos Cismena, filha dos amores escondidos de Rubena, a quem uma alcoviteira, designada por Beata, tenta inculcar o casamento com um fidalgo («*um senhor mui estimado / me rogou que vos requeira / e me deu disso cuidado*», I, 399). Ora a alcoviteira recorre, hipócrita mas sedutoramente como é óbvio, a um argumento que estava então na actualidade da literatura sobre as virtudes do matrimónio e do papel que aí cabia à mulher, a castidade que pode e deve existir no estado de casada: «*Serdes leiga e casta abasta / e ainda é bem mister / haver i das castas casta / e quem disto se afasta / fora escusado nascer*» (I, 398). A jovem, no entanto, mostra-se prudente (ou seja, muito mais sensata do que as moças de *Farelos?* e *Inês*) face à facilidade com que o casamento lhe é oferecido e, por isso, comenta: «*Muito roim passo é este*» (I, 399). Cismena acabará por recusar os pretendentes que lhe são sugeridos, tendo percebido a falsidade da «freira» que se dizia ser a Beata

24. O público sabia descodificar estas alusões ao comportamento destes maridos que contrastava com o ideal do *officium mariti*, tema indispensável na tratadística sobre o casamento e a família (aristocrática, entenda-se) à época; cfr. Maria de Lurdes FERNANDES, *Espelbos, Cartas e Guias*, cit., II parte, cap. IX, 291.

(I, 391), e casa-se com um Príncipe da Síria que miraculosamente chega no final, disfarçado de pagem, segundo o arquétipo tradicional da história do príncipe encantado (I, 411).

A peça é uma fantasia romanesca, mas inclui um aspecto que se reveste de interesse especial para o assunto aqui focado. É que ela mostra como os «requerimentos de amores» feitos a Cismena por três galanteadores, Felício, Dario Ledo e Castro Liberal – este um «*velho muito loução*» (I, 407), ridicularizado pelo Parvo seu criado (I, 408) – não passam de um jogo convencional de fingimentos e como o casamento é assunto mais sério. A própria estrutura da peça sublinha a dimensão doutrinária que o público sabia entender. Na verdade, independentemente da sua organização em três «cenas» e do que isso possa significar na história do teatro de Gil Vicente, no plano da diegese encontramos nela duas fases: uma, comentada num «argumento» dito por um Licenciado, apresenta Rubena, que é solteira, em vésperas de dar à luz o fruto dos seus amores clandestinos com um «clérigo nuevo»²⁵, lamentando-se da situação em que se encontra, e outra, posterior e comportamentalmente contrastante, em que a filha Cismena preserva a virgindade e a virtude do seu comportamento, o que vai conduzir ao desfecho feliz, com a celebração do casamento, aos dezasseis anos como lhe fora profetizado, com o Príncipe encantado, depois do assédio dos três galanteadores que procuram seduzi-la com a linguagem convencional do «requerimento de amores».

6. Estrutura parecida oferece a já referida última peça, a *Floresta de Enganos*, mais de dez anos posterior: de acordo com o «argumento» em prosa que foi de certeza escrito para a edição impressa de 1562, introduzido logo a seguir ao diálogo inicial entre o Filósofo e o Parvo, temos um primeiro «engano» de Mercador por uma «viúva» que não é mais do que um Escudeiro disfarçado, o que introduz, à partida, a expectativa de um episódio tradicional de fundo jocoso, baseado no tema da velha que pretende casar com homem endinheirado²⁶. Segue-se a história romanesca de Grata Célia, filha do Rei Telebano²⁷ – onde se insere o episódio farsesco do Doutor velho de sessenta e seis anos que se deixa enganar pela Moça que, de conluio com a Velha, o põe a peneirar a farinha²⁸ –, a quem Apolo procura seduzir sem êxito por causa da resistência moral da princesa²⁹.

Sirva de exemplo também a chamada *Farsa da Lusitânia*, representada em 1532 para assinalar o nascimento do príncipe D. Manuel, que morreria no ano seguinte, onde, a uma primeira parte concentrada na apresentação de uma família judaica de Lisboa, se segue uma segunda, proposita-

25. «Tanto burlar y reír / y tanto ir y venir / el ojo al clérigo nuevo / húbola de bendezir / y ella quiérello encobrir / estando ya al rabo el huevo», diz a criada Benita, numa linguagem aforística frequente em Gil Vicente (I, 372).

26. Tratava-se de um tópico da cultura tradicional, como se vê pela Velha que surge na «figura quarta» do «triufo» do Inverno que aspira «ser casada / com um mancebo solteiro» (II, 90). Não será, no entanto, despropositado anotar que Gil Vicente incute uma dimensão moral, de sentido condenatório, ao exemplo do homem que tenta conquistar a mulher disponível não hesitando para tal em delapidar o seu património, o que em termos de uma nobreza ciosa com o património surgia, com certeza, como condenável; é também essa a lição extraível da figura do Velho no *Velho da Horta* e da do «velho muito loução» Castro Liberal, «casado e já velho», que em *Rubena* galanteia a casta Grata Célia e por tal é ridicularizado pelo «Parvo, seu criado».

27. Cfr. João Nuno ALÇADA, «Templo de Apolo, guerra troiana e Ordem do Tosão de Ouro», *Gil Vicente: 500 anos depois*, Lisboa, INCM, 2003, II, 425.

28. No fundo, a maneira como Gil Vicente foca as relações entre os sexos protagonizadas por figuras que não se podem identificar com o estatuto das pessoas assistentes à representação na corte fixa-se muito na questão da linguagem de conquista da mulher num jogo de enganos, o que nem sempre é tido em consideração na abordagem dos seus autos; à questão do modo de «ler» Gil Vicente no quadro dos programas de ensino, tem dedicado José Cardoso Bernardes alguma atenção, como em «A renovação dos estudos vicentinos e a sua repercussão nos programas e nas práticas pedagógicas», *Mátbe-sis* (Viseu), 8 (1999), 81, «Gil Vicente: a Letra e a Voz», *Ensaios Vicentinos*, cit., 13.

29. Um dos mais significativos passos constantes do macrotexto vicentino relativo à afirmação da *dignitas* da jovem solteira são os versos ditos por Cismena a Crasto Liberal: «Senhor, nam estou em tenda / nem me vendo» (I, 408).

damente alegórica³⁰, que desemboca no casamento entre Lusitânia e Portugal e onde se recorre ao motivo cinegético: o príncipe anda à caça – é «caçador / generoso» (II, 397) – e chegará para casar com a jovem Lusitânia³¹, cujo comportamento é muito mais virtuoso do que o das outras moças vilãs que aspiram a casar em peças como a farsa de *Inês Pereira*³².

7. A *Comédia de Rubena* e a *Comédia do Viúvo* sucedem-se sequencialmente na arrumação do Livro II da *Compilação*, como que a sublinharem a ideia de que a virtude da mulher solteira acaba por ser recompensada, no final, com o casamento feliz. Mas anotemos que estamos diante de peças onde tal acontece num ambiente de fingimento não ancorado na sugestão de uma qualquer verosimilhança realista. No entanto é impossível não chamar a atenção para um dado muito significativo na *Comédia do Viúvo*; é que, havendo que decidir de que modo as duas filhas do Viúvo e os dois cavaleiros se deviam casar, as moças vão solicitar a opinião do príncipe D. João, herdeiro do trono presente na assistência, o que implicou uma participação activa dele na acção, já que a escolha dos pares se fez em função desse seu juízo³³. Ora isto, para além de evidenciar a interacção que este teatro tinha com a assistência da corte³⁴, põe em destaque como a gestão dos matrimónios entre as linhagens era um atributo que o monarca devia usar³⁵.

30. No próprio texto Gil Vicente consigna o ponto de vista de que se trata da invenção de um «aito novo» (II, 392). Cardoso Bernardes sublinha com acerto que, para além da aparente falta de coesão organizativa interna em algumas peças vicentinas, esse teatro «era, por vezes, mais um teatro de representação do que um teatro de acção»; vid. *Sátira e Lirismo*, cit., 104. Cfr. João Nuno ALÇADA, «Para um novo significado da presença de *Todo o Mundo e Ninguém* no *Auto da Lusitânia*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXI, (1985), 199; Paul TEYSSIER, «Interpretação ao *Auto da Lusitânia*», *Temas Vicentinos*, Lisboa, I.C.L.P., 1992, 175.

31. Mas não se mostrando arrogante diante da mãe Lisibeia, que apesar de tudo, não deixa de se preocupar com alguma garridice da filha: «Eu não teria paixão / se te visse assossegada. / Mas tu olhas pera cá / pera aqui e pera ali / e de cá pera acolá» (II, 396). Não há que ler estas alusões aos gestos da moça como necessariamente radicadas na observação directa da realidade, já que o tópico do movimento dos olhos se ligava, desde Santo Ambrósio, à ideia da *verecundia* feminina – tal gestualidade movimentada colidia com o ideal da *moderatio* virtuosa –, o que é mais um aspecto que acentua a perspectiva de um Gil Vicente mais utilizador de modelos e de convenções do que captador directo da realidade.

32. Além do mais, como tematiza a *Floresta de Enganos*, o verdadeiro amor não engana (I, 505, 513). É a distinção entre o amor vulgar e os «amores finos», definidos no *D. Duardos* segundo o cânone corrente: «Éstos son amores finos / y de más alto metal / porque son / los pensamientos divinos / y también es divinal / la pasión» (I, 526), impossíveis de colocar em figuras que não satisfazem o requisitos cortesões, como as de recorte vilão ou baixo; assim se compreende o espanto de Flérida diante do amor de Camelote pela feia Maimonda: «quién hizo cosas tan feas / namoradas?» (I, 525); por isso também tanto no *D. Duardos* como no *Amadis* o casamento não surge como necessidade estratégica para desfecho da acção. Por isso ainda na primeira «tragicomédia» se faz a distinção entre «los caballeros andantes esforzados» (I, 535) e «los galanes / regalados», numa retoma da velha oposição entre *miles* e *clericus* que ajuda também a perceber porque é que Gil Vicente normalmente atribui ao Clérigo competência especial em matéria de amores galantes. É no reforço dessa doutrina que vai o comentário final de Cismena na *Comédia de Rubena*, enfatizado pelo enunciado sentencioso apoiado pelo ritmo da redondilha: «Este amor é verdadeiro / isso si si que me praz / e nam amor de sequeiro / que enfim por derradeiro / quanto faz tanto desfaz» (I, 418).

33. A rubrica, certamente introduzida anos depois, diz que «foram-se as moças a el rei dom João III sendo príncipe (que no serão estava) e lhe perguntaram dizendo» (I, 444). Informes deste género levantam-nos a questão de saber se a pessoa do monarca, estando presente, se mostrava na sua função majestática própria do *officium regis coram populo* ou, diferentemente, de forma mais «familiar», por exemplo quanto ao modo de se vestir; cfr. Ana Isabel BUESCU, *Imagens do Príncipe. Discurso normativo e representação (1525-49)*, Lisboa, Cosmos, 1996, em particular p. 70.

34. A importância da interacção da assistência na representação teatral de corte foi sublinhada por José Cardoso BERNARDES, «Almocreves e ratinhos nos arnados de Coimbra. Uma farsa na corte de D. João III», *Enaios Vicentinos*, cit., 183.

35. A verdade é que a vulgata moral cristã olhava para o casamento também como solução apropriada à condição da moça solteira, como no *Auto da Festa* – um «auto» de Gil Vicente que oferece alguns elementos extravagantes ao conjunto incluído na edição de 1562 – explicita o pastor Fernando «ao senhor da casa»: «porque é cousa perigosa / estar moça fermosa / muito tempo de casar» (II, 684).

A euforia festiva com que nestas duas «comédias» referidas, *Rubena* e *Viúvo*, é celebrado o casamento como resultado feliz do enamoramento e do «requerimento de amores» encontra-se em diversos outros locais do teatro vicentino, seja tomando por figuras pastores e pastoras, como acontece na *Auto em Pastoril Português* de 1523, seja usando figuras mais realistas, como em *Inês Pereira* do mesmo ano, seja com base em figuras romanescas, como nas já referidas *Comédia de Rubena* e na *Comédia do Viúvo*. É importante anotar que os cantares e bailados com que esses momentos são destacados, além de fornecerem um enorme dinamismo à execução teatral, surgem no final do processo de desenvolvimento da acção dramática, tendendo por isso a coincidir com o final do auto, em sintonia com o momento festivo da corte de que a peça podia fazer parte. Não é indiferente que uma célebre formulação de Virgílio, «amor uincit omnia»³⁶, tenha sido utilizada e glosada, em verso de arte maior, no discurso de um dos Frades intervenientes (II, 240-243) no interior do *Auto das Fadas*³⁷, uma das peças mais fantasiosas do conjunto vicentino apesar de incluída no grupo das farsas, em que a participação de pessoas da assistência foi necessária para que as três Fadas lhes dessem «as sortes», em linguagem de astronomia mitológica para o rei e a rainha e em simbolismo de animais de caça para os «galantes», os caçadores, e para as «damas» as aves a caçar (II, 248-256)...

Mas em autos em que Gil Vicente faz apelo a uma maior credibilidade das situações em termos de vida real, exemplificativos de comportamentos sociais de figuras de fora da corte, a focagem do casamento, da mulher casada, do marido e da mulher solteira reveste-se de um outro aspecto. Aí entram em acção pontos de vista ou opiniões ancoradas num saber tradicional que tendia a tirar proveito da misoginia corrente e da visão da mulher como maliciosa e enganadora.

8. Gil Vicente não dedicou peça alguma, de forma exclusiva, à questão do casamento, como um estado ou situação de vida da mulher e do homem. É perceptível que, no caso da mulher, valorizava o matrimónio sobre o estado de solteira, inclusivamente na forma de monacato, como se vê num dos seus últimos autos, a *Tragicomédia dos Agravados*, quando Frei Paço anuncia a chegada de duas freiras nos seguintes termos: «*E de mal aconselhadas / e tocadas da ignorância / vão queixosas e agravadas / porque as fazem encerradas / e viver em observância*» (II, 144). As freiras quei-

36. A figura do clérigo regular relacionado com questões de amor impõe-se com eficácia ao espectador do teatro vicentino; no entanto, há que nunca perder de vista que as fronteiras entre uma realidade referenciável pelo público, uma imagem tradicional e uma representação propositadamente enfatizada do ponto de vista político eram muito confusas. O perfil do Ermitão que aparece no final da *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, com a proclamação do seu ideal de vida feliz, de que fazia parte o desejo de ter a filha do juiz (coisa de que é também acusado o Vilão do *Auto da Festa*, II, 657) para que lhe fizesse sempre a cama, desempenhava naturalmente uma função eficaz no desempenho da peça, mas, apresentada diante da corte, reflectia também uma preocupação dos poderes políticos face ao mundo da clero regular; cfr. por exemplo Margarida Garcez VENTURA, «Intervenção do poder régio contra os clérigos concubinários na primeira metade do século XV: obrigação ou pretexto?», *Estudos em Homenagem a Jorge Borges de Macedo*, Lisboa, INIC-CAHUL, 1992, 133. Talvez valha a pena observar que Gil Vicente, sensível como era ao sentido da *opportunitas* que certos momentos ofereciam para agrado dos assistentes, ainda que com algum prejuízo quanto ao equilíbrio na economia das peças, serve-se de forma particular de duas figuras exteriores à corte mas ambas relacionadas com a matéria dos «amores» para, em episódios mais alongados, as expor teatralmente: o Frade, que entra em cena na *Barca do Inferno* com a Moça pela mão (um gesto cortês...), definindo-se como «cortesão» e dá uma «lição d' esgrima» diante da assistência, com uma gestualidade técnica e lexicalmente completa, e a alcoviteira Leonor Vaz, que na *Inês Pereira* reconstitui uma cena de assédio sexual por parte de um clérigo quando passava «ao redor a minha vinha», sendo certo que o termo «vinha» possuía um segundo sentido de erotismo malicioso já nas «cantigas de escárnio» galego-portuguesas, uma *aequivocatio* também frequente nos cancioneros do séc. XV-XVI, já estudada por Ian MACPHERSON, «Secret Language in the «Cancioneros»: Some Courtly Codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), 51.

37. Sobre o tratamento malicioso desta asserção virgiliana por Gil Vicente, vid. Maria Idalina Resina RODRIGUES, «Gil Vicente: a festa ibérica», *Gil Vicente: 500 anos depois*, I, cit., 153.

xam-se da «observância» a que estão sujeitas; uma delas lamenta-se: «*Padre éramos craustrais / e fazem-nos de observância / e pera sempre jamais*» (II, 146), numa alusão explícita a uma situação então actual relativa às reformas monásticas, que iam no sentido de tornar mais exigente a vida nos conventos, limitando, por exemplo, a liberdade de circulação dos religiosos e das religiosas. A assistência sabia interpretar, como é óbvio, as queixas das freiras, mas é também certo que Gil Vicente tira aqui proveito de uma perspectiva da psicologia feminina de que se fazem eco vários outros autores, como anos mais tarde Francisco de Moraes no romance de cavalaria *Palmeirim de Inglaterra*, ao sentenciar «*que natural é das mulheres ver novidades e ir a romarias*» (cap. CXVII)³⁸.

Ora alguns dos mais conhecidos autos, como *Farelos?*, *Índia*, *Inês* ou *Lusitânia*, mostram ao espectador a figura da moça solteira que vive reclusa dentro de casa, sujeita à autoridade da mãe, obrigada ao modelo de virtude feminina identificada com os afazeres caseiros, como varrer, fiar, bordar, sem poder sair à rua à sua vontade. A arte do dramaturgo espelha-se na maneira como desenhou de forma credível essas figuras femininas com recorte socialmente mais realista, interpretando os seus anseios à luz de uma psicologia que estava bastante marcada pela misoginia tradicional. Nesses casos, o casamento aparecia como solução para esse apelo e atracção que a *rua* exercia sobre a mulher, o que só podia ter cabimento no quadro cortês se fosse tratado em termos jocosos.

Nestas condições, o estado de casada parece claramente valorizado por Gil Vicente. São testemunho disso as peças de natureza mais romanesca, fabulosa ou alegórica – por conseguinte mais eufórica – ou então autos pastoris – não menos ficcionais – como o *Pastoril Português* e a «tragi-comédia» da *Serra da Estrela*, onde os pastores encontram no casamento o desfecho feliz do processo amoroso, patente na facilidade e na rapidez com que se casam, de uma forma muito bem caracterizada numa das últimas peças do autor, a *Romagem dos Agravados*: «*Juliana. Como casam? / João Mortinheira. Muito asinha. / Juliana. De que módão? / João Mortinheira. Digo eu: / Juliana eu sam teu / ora dize tu que és minba / e mais quanto Deos te deu.*» (II, 150). Trata-se, porém, de um mundo de fantasia, que transpõe para um plano utópico a linguagem do enamoramento cortês semelhante à que percorria a poesia lírica de cancionero. Mas anote-se como, frente ao tempo longo que exigia o enamoramento de tipo cortês, os vilões, e entre eles os pastores rústicos e os lavradores, se casam rapidamente, como se assinala na referida peça³⁹.

A esta devemos juntar outras peças em que o romanesco e o fingimento narrativo são dominantes, ajudando a transmitir ao espectador presencial, graças precisamente à diversidade de linguagens postas em cena, uma sugestão de felicidade e harmonia do casamento. Assim acontece em *Cidade de Coimbra*, *Viuvo*, *Lusitânia*, no quadro de representações de natureza narrativa; mas também na curta farsa *Auto das Ciganas*, apresentada a D. João III durante um serão em Évora, onde temos um conjunto de quatro pares de ciganos que vêm dizer «*el ciño la buna ventura*» (II, 320), os rapazes dirigindo-se aos homens sobre matéria de cavalos, as ciganas profetizando às

38. *Obras de Francisco de Moraes*, II Lisboa, Escritorio da Bibliotheca Portugueza, 1852, 322-23. Nem tudo, porém, pode ser redutoramente simplificado; o exemplo de Cassandra e o das duas freiras de *Agravados* surgem como sinais de um problema muito mais complexo, que no interior dos autos se desenha num plano desfocado, já que no primeiro caso o que se pretendia tornar visível era a sua «opinião» e no segundo a cena se dilui no *continuum* de uma «romagem» que segue seu caminho. No entanto, ambos os casos apontavam para uma problemática que era actual: a questão dos estados da mulher e, consequentemente, da valoração do casamento e da vida religiosa.

39. Aliás anotar-se-á que a melhor definição de felicidade se encontra no tratamento jocoso do tópico do *beatus ille* na *Farsa dos Almoceves* quando Pero Vaz glosa a cantiga «A serra é alta / fria nevosa / vi venir serrana / gentil graciosa», idealizando a chegada à estalagem, onde encontre, além do mais, «pão de calo filhós de manteiga / moça formosa, lençóis de veludo. / Casa juncada, noite longa / chuva com pedra, telhado novo / a candeia morta, gaita à porta.» (II, 339).

damas seus casamentos felizes⁴⁰. Em terreno distinto destas fica a «pintura» mais realista dos mal-maritados, em cenas que exploram a imagem, fortemente enraizada no pensamento tradicional, do marido que diz mal da mulher e da casada que lamenta o estado em que vive, exemplificados no *Auto da Feira* e o *Triunfo do Inverno e do Verão*⁴¹.

9. São raras, porém, as situações em que marido e mulher aparecem juntos em cena; pode apontar-se o caso dos hortelões em *D. Duardos*, dos judeus no *Auto da Lusitânia* e do Ferreiro e da sua mulher Forneira no *Triunfo do Inverno*, além dos casais das farsas da *Índia* e de *Inês Pereira*.

No *D. Duardos* aparece o casal dos «hortelões da horta de Flérida», de nome Julião e Constança Roiz, com dois rapazes, seus filhos, uma família mostrada não em ambiente realista, mas no cenário romanesco do jardim agradável do palácio de Flérida, a «horta», lugar convencional para o enamoramento entre príncipes. De qualquer modo, é única no teatro vicentino a linguagem de afabilidade entre os dois esposos: «Julião. *Costanza Roiz amada!* / Constança. *Mi Julián qué mandais?* / [...] / Julião. *Costanza Roiz vení acá / que sin vos soy todo nada*» (I, 532, 534).

A diegese subjacente a este auto dos amores de D. Duardos e de Flérida provém da ficção cavaleiresca, do ciclo do *Primaleón*, sobre a qual Gil Vicente procedeu a um trabalho de selecção e adaptação de episódios para fins teatrais, como também fez com a matéria do *Amadis de Gaula*⁴².

De natureza diferente é o ambiente do *Auto chamado da Lusitânia*, uma peça dez anos posterior. Aqui é muito mais forte a credibilidade que rodeia a cena de ambiente burguês: o pai alfaiate, o filho seu ajudante, a mãe que orienta os trabalhos de casa e a filha solteira que, enfadada com a monotonia da trabalho doméstico, anseia pelo casamento. Note-se que tal desejo não é atribuído ao filho, sem embargo da disciplina que o pai lhe impõe.

Apesar da importância que tem nele a fantasia alegórica, este auto, feito para festejar em 1532 o nascimento do príncipe D. Manuel, esperança de herdeiro da coroa, foi incluído no Livro IV das farsas, enquanto o festival alegórico do *Triunfo do Inverno e Verão*, uma peça anterior, com uma estrutura também complexa, mas formalmente rigorosa, que em 1529 servira para festejar o nascimento da infanta D. Isabel, foi metido no Livro III das «tragicomédias». É fácil perceber que o

40. Há que nunca perder de vista, quando se fala de Gil Vicente, que as representações se faziam para uma assistência em que se integravam o próprio monarca e sua mulher (excepção terá sido o *Auto da Festa*), o que surge de forma clara nas didascálias de 1562 respeitantes a autos da fase joanina; ora a remissão, em diversos momentos, para a exemplaridade que emanava do casal régio reforçava a doutrina implícita sobre a virtude do casamento; basta evocar a *salutatio* inicial de Lisboa na «tragicomédia» da *Frágua* ou a *Nau de Amores* ou ainda a «farsa» da *Lusitânia*; cfr. Maria Idalina Resina RODRIGUES, «Lisboa, um rei que regressa e uma *Nau d'amores*», *Arquivos do Centro Cultural Português* (Lisboa-Paris), XXIII (1987), 427. Talvez valha a pena anotar ainda que Gil Vicente nunca procedeu de um modo tão panegírico relativamente ao casal régio D. Manuel e D. Maria, apesar da personalidade desta rainha; sobre ela vid. Maria de Lurdes Correia FERNANDES, «D. Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso», *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* (Porto), II Série, XX-1 (2003), 105.

41. Talvez mereça anotação que, apesar de a tónica no casamento recair, no teatro vicentino, na perspectiva de que ele é o final de um processo de cativação da mulher equacionado em termos de linguagem cortesã, a ideia de negação da felicidade amorosa e matrimonial pode funcionar como imprecação; por ex. na *Tragicomédia do Inverno e Verão*, na «figura primeira» do Inverno, este amaldiçoa o pastor Brisco: «Mas quiera Dios que tú seas / querido de una doncella / y estando tú bien com ella / te la casen, y tú veas / que es por su voluntad della» (II, 83), o qual lhe responde no mesmo registo: «Por mujer casada penes / d' amores muerto perdido / y pensando que la tienes / se quexe de ti al marido / y que te quiebres las sienes» (II, 85), tópico também focado pelo Vilão do *Auto da Festa*; ora uma tal situação era afirmável por e sobre vilões, mas não endereçável ao círculo próximo do monarca, o qual aceitava tal linguagem na medida em que o modelo não lhe dizia respeito.

42. Sobre este assunto veja-se Aníbal Pinto de CASTRO, «As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria», *Gil Vicente: 500 anos depois*, cit., I, 13.

recurso em ambos à fantasia alegórica, graças à dimensão «poética» ou sugestiva da projecção ficícia, constituía um poderoso meio de encantamento, pela maravilha das figuras, dos adereços, da música, para o público assistente⁴³.

O *Auto da Lusitânia* abre com a tentativa de sedução da filha Lediça, mostrada de início no piso térreo da casa sozinha e, portanto, desprotegida, levada a cabo por dois judeus lisboetas a favor de um Cortesão⁴⁴, que aparece de seguida diante dos espectadores exercitando a panóplia de enunciados próprios do galanteio cortesão, até que a chegada do pai vem pôr termo à cena, revelando como tal discurso era desajustado ao contexto e patenteava a pouca *dignitas* do galanteador⁴⁵. A cena seguinte, consolidada em termos de credibilidade, apresenta o casal cosendo roupa no compartimento da casa, entoando ele, o marido, um romance de tom narrativo e guerreiro, que não agrada à Mãe porque não servia para tirar «o pé do lodo» (II, 390), isto é, não continha ingrediente algum de fantasia amorosa, que ela tanto apreciava e que exemplifica com um vilancete baseado no mote tradicional «*Donde vindes filha / branca e colorida?*» (II, 390). Ora os gostos do marido iam num sentido distinto, evocativo de cenas guerreiras mais do que sentimentais: «*Se a cantiga nam falar / em guerra de coitiladas / e d'espadas desnudadas / lançadas e encontradas / e coisas de pelejar / não nas quero ver cantar / nem as posso oivir cantadas*» (II,390). Estes versos são muito significativos de uma repartição de géneros literários em função de uma psicologia do foro tradicional.

Quanto ao problema do casamento da filha solteira, era efectivamente um assunto com algum alcance social facilmente entendido no mundo cortesão que girava em torno do rei, que funcionava também como local de encontros matrimoniais no âmbito das linhagens aristocráticas. Este mesmo ambiente tinha perfeita consciência daquilo que se podia atribuir à sociedade de fora da corte. Isto é, o mesmo tema podia ter abordagens em registos distintos conforme a perspectiva imaginada ou ficcional em que fosse abordado⁴⁶.

10. Isto vê-se no modo como Gil Vicente tira proveito do tema tradicional das relações entre marido e mulher.

43. Para a questão da música no teatro vicentino, vid. Manuel MORAIS, «Música para o teatro de Gil Vicente. Cantigas profanas: vilancetes, cantigas, romances, ensaladas e chançonetas», *Adágio*, 35/35, Évora, Centro Dramático de Évora, 2003, («Gil Vicente, volume 2»), 107; as formas são as cancioneris, bem conhecidas de um público em que o sector feminino era essencial; cfr. por ex. João Nuno ALÇADA, *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, «As personagens e o ambiente de corte», p. 409. Desse público assistente faziam parte as «Discretas, ilustres senhoras hermosas» a quem se dirige o Frade do «sermão de amores» sobre o tema *Amor uincit omnia* do *Auto das Fadas*, ou as «Santas Virgens conservadas» que a Alcoviteira enumera na sua «ladainha» do *Velho da Horta* (II, 220), aquelas que, em teoria, correspondiam ao modelo de virgindade e de castidade que Rubena evoca na parte inicial da comédia com o mesmo nome.

44. Uma expressiva definição do «cortesão» surge no *Auto da Festa* na boca da Velha que viu desaparecer o «noivo»: «um mancebo dourado / mais belo que os corais» (II, 680), imagem única no macrotexto vicentino.

45. A conclusão patenteia tal situação: «Oh que mal ser namorado / onde nam é entendido» (II, 386), que recupera um tema já antigo e banalizado da linguagem poética de corte.

46. Mas não exclusivamente a perspectiva cultural: Gil Vicente explora de forma poderosa também a diferença no plano linguístico, aspecto já largamente focado (às vezes para fins mais explícitos; cfr. Américo da Costa RAMALHO, «Alguns aspectos do cómico vicentino», *Biblos*, XLI (1973), 3); evoque-se aqui, pela sua pertinência, o estudo de Maria Ana RAMOS, «Que língua é a língua dos ciganos vicentinos?», *Gil Vicente: 500 anos depois*, cit., II, 151, para salientar o ponto de vista de que Gil Vicente «não se apodera de uma variedade incompreensível (mais ou menos *aravia*, mais ou menos *aljamia*), decerto menos facilmente descodificável pelo público da Corte [...]. A imagem paródica (no sentido estilístico) não provém de um dialecto eleito, mas de uma *performance* híbrida que só é operante com um público que não oferece qualquer resistência, mesmo se estamos num ambiente restrito» (p. 173). Um caso similar é o de Beaumarchais; cfr. Francine LÉVY, «La fantaisie verbale dans les oeuvres de jeunesse de Beaumarchais. Étude de la Parade: *Les députés de la Halle et du Gros-Cail- low*», *Bulletin Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, 167.

Normalmente os debates entre marido e mulher ou a evocação da figura do cônjuge são feitos através de personagens que detêm um perfil socialmente verosímil, mas exteriores ao mundo da corte, as quais dão origem a momentos de jocosidade e hilaridade, na medida em que são desenhadas como figuras vilãs, no sentido estrito da palavra: da vila, ou seja, da cidade. Sucede assim no *Auto da Feira*, na «tragicomédia» do *Inverno e Verão*, na farsa do *Clérigo da Beira*.

Deste modo, quando em *Inverno* a Forneira dialoga, em forma de disputa, com o Ferreiro seu marido e adopta uma linguagem que não está isenta de algum equívoco malicioso, a assistência refinada da corte tinha na sua frente um mundo e uma linguagem que não lhe eram desconhecidos, mas com os quais não se identificava do ponto de vista normativo.

Em regra, Gil Vicente não produz esse efeito mediante o recurso à presença simultânea em cena dos membros do casal, que discutem entre si; prefere o comentário na ausência de um deles. Esta técnica é perfeitamente visível na *Comédia do Viúvo* e no *Auto da Feira*, duas peças de natureza diferente – uma incluída nas «comédias», outra nas «obras de devoção», já que é um auto natalício –, ambas de certeza do reinado de D. João III. A diversa situação de cada uma não impediu que o autor tivesse utilizado soluções dramáticas idênticas. Na «comédia» ouvia-se o Viúvo evocar, no princípio, a memória da esposa falecida, em oposição ao retrato ridicularizador que o Compadre faz da dele, ainda viva para desgraça dele; na farsa é o diálogo entre os dois maridos Amâncio Vaz e Dinis Lourenço sobre as respectivas mulheres e, a seguir, o destas, Branca Anes, a «brava» Marta Dias, a «mansa», sobre aqueles que constitui um dos momentos mais adequados para provocar o divertimento nessa «feira» da Cristandade depois do saque de Roma por Carlos V. São situações contrastantes: à linguagem maldizente dos maridos e de suas mulheres no *Auto da Feira* opõe-se a fala saudosa do Viúvo na «comédia», que faz lembrar semelhante evocação do Lavrador numa outra peça do mesmo género, a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*. Nesta temos um fidalgo de sangue nobre disfarçado de lavrador, que se havia retirado na companhia da falecida esposa, também ela pastora fingida, para longe do bulício da corte; mas nem um nem outra são propriamente figuras «reais», antes romanescas, o que faz a sua diferença.

Em todos estes casos, a presença de mulheres na condição de solteiras ou de casadas é lateral, na medida em que não são agentes centrais da acção desenvolvida em cena. Participam dela em momentos, a par de outras figuras, ou então são evocadas pela voz de outras, como acontece com as esposas já falecidas do Lavrador em *Cidade de Coimbra* e do Viúvo na «comédia» deste nome, ou, sendo ainda vivas, pelo Compadre nesta mesma «comédia», pelo Clérigo no *Clérigo da Beira* ou pela Velha «mulher do Velho» no *Velho da Horta* (I, 214).

11. Vejamos então, os autos em que a mulher se casa, sendo o casamento celebrado diante dos olhos dos espectadores e a figura feminina imitada ou recortada com base na sugestão da verosimilhança social. Trata-se de três farsas, *Quem tem farelos?*, *Auto da Índia* e *Inês Pereira*. O espaço temporal entre cada uma delas será de cerca de sete anos, tendo em conta que a ordem que têm no Livro IV da *Compilação* pode não corresponder, como sucede com uma enorme quantidade de peças vicentinas, à cronologia presumível: *Auto da Índia* de 1509⁴⁷, *Quem tem farelos?*⁴⁸ de 1515 e *Inês Pereira* de 1523⁴⁹.

47. Do ponto de vista literário, porém, é relativamente lateral a questão do grau de rigor histórico com que na farsa se evoca a armada de Tristão da Cunha, embora para a sua datação face a *Farelos?* tal fosse importante (cfr. Paulo PEREIRA, *art. cit.*, 22-23); o certo é que o auto evoca situações da viagem que deviam constar de algum relato ou relatório consultável no círculo real, que deve ter servido de base aos capítulos xxi-xxiii que Damião de Góis lhe dedica na II Parte da *Crónica de D. Manuel*.

48. A datação relativa das duas primeiras farsas do Livro IV tem suscitado interrogações da crítica; a indicação «pós-lho

Em todas estas peças existe um ponto em comum que, não sendo exclusivo, as unifica tematicamente: a situação da mulher assediada pelas pretensões de galanteadores. Tratava-se de uma arte e de uma linguagem que obedecia a normas de comportamento, de conviviabilidade e de conversação equacionadas por alguns autores, como D. Francisco de Portugal na sua *Arte de galantaria*, e sobre as quais se conservam também diversas anedotas ou narrativas curtas de valor exemplificativo.

Aqui coloca-se uma questão de fundo: será que, nestes como noutros autos, Gil Vicente tinha directamente em vista trazer para o interior do espaço régio uma apreciação moral, ainda que escondida na linguagem do divertimento provocador do riso, a qual visasse o público que assistia à representação? Qual o interesse imediato – sabendo-se que pouquíssimas das suas peças terão sido representadas mais do que uma vez e que muito poucas foram impressas em vida – dessa alegada actuação? A presença física do rei e da rainha, de alguns dos infantes e de figuras da alta aristocracia na assistência faria desse público um receptor adequado a uma tal intenção? Na verdade, o texto da *Compilação* contém várias indicações de momentos em que os monarcas e até o príncipe herdeiro, bem como damas e fidalgos foram chamados a participar da representação teatral, não por meio da voz, mas certamente por algum gesto, por exemplo uma anuência, por um aceitar uma oferta oferecida presencialmente por um dos figurantes⁵⁰.

Nestas circunstâncias, parece mais adequado interpretar as três farsas atrás referidas em sintonia com o ambiente cortês, do que ver nelas, e sobretudo no *Auto da Índia*, a apresentação diante da corte de uma questão de crítica social – coisa diferente de crítica moral – de que, à época, alguns poderiam ter alguma consciência, mas que não é funcional no teatro vicentino: a ideia de que essa farsa visaria directamente a condenação da aventura marítima, sobretudo oriental, porque era causadora de comportamentos condenáveis, como o adultério. Ora a ideia básica comum

o vulgo» constante da didascália de *Farelos?* pode não se reportar necessariamente a uma hipotética representação anterior à aí referenciada (cfr. *Obras*, V, p. 54), mas resultar de recepção que poderá ter sido feita a partir da sua representação a D. Manuel; talvez seja de ter em conta que, em bom rigor, neste Livro IV só as didascálias de cinco farsas inserem o título da peça (por ex. em *Índia* o sujeito de «chamam» é também indeterminado); *Inês Pereira* só tem o título individualizado no folheto avulso quinhentista.

49. Não fosse a natureza alegórica da sua II parte, haveria que incluir neste segmento a *Farsa da Lusitânia*, cujo enredo conduz, no final, à apologia do casamento de Lusitânia com Portugal; o autor instilou no desenho das figuras do fingimento em que consiste a invenção do «aito novo» ingredientes de natureza credível, como sejam as preocupações da mãe Lisibeia quando ao comportamento da donzela sua filha, procurando evitar que a leviandade desta obnubilasse a sua virtude, em sintonia com uma moralidade reconhecida em geral, como se observa no passo já atrás indicado, aliás muito sugestivo quanto à marca da vivacidade gestual: «Canseira da minha vida / põe esses olhos no chão / vela-te de ser perdida / e nam olhes tam garrida quantos vêm e quantos vão [...] eu não teria paixão / se te visse assossegada. / Mas tu olhas pera cá, / pera aqui e pera ali, / e de cá pera acolá» (II, 395-6).

50. No caso de Gil Vicente é impossível abstrair o *texto*, com as indicações referenciais que comporta, do *contexto* áulico da representação; o verso do *Auto Pastoril Português*, já na fase joanina, sobre «um Gil [...] que faz os aitos a el rei» (I,137) deve ser entendido no sentido forte: concretamente a pessoa do monarca e dos seus próximos, um público muitas vezes restrito a quem se *mostravam* (o texto vicentino, tal como o temos, contém várias marcas indicadoras de uma função *mostrativa* que não deixa de se relacionar com a tradição dos *mosos* e da poesia de cancionero) figuras e situações que, na sua quase totalidade, diziam respeito a um mundo *diferente*; Gil Vicente não recria o ambiente palaciano, nas suas convenções, normas de comportamento, modelos de linguagem, registos lexicais, etc.; a terem existido de facto as peças listadas no *Rol* de 1559 com os títulos de *Vida do Paço* e *Aderência do Paço* (cfr. Osório MATEUS, «O título roubado», *Românica. Revista de Literatura*, 1/2 (1992/1993), 317) deveriam *mostrar* mais os comportamentos daqueles que aspirariam a serem do Paço do que propriamente o daqueles que já eram dele. Anotemos, além disso, que na sua obra, à parte as figuras recortadas da fantasia romanesca ou alegórica, as mulheres da aristocracia palaciana, aquelas cujo ideal se projectava no modelo da «donna di palazzo» de Castiglione, não integram a acção dramática, ao invés do que sucederá uma década depois em Jorge Ferreira de Vasconcelos; cfr. Isabel ALMEIDA, «Morreram primeiro que nascessem. A propósito de livros perdidos: o caso do *Diálogo da parvoice*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos», cit., p. 53.

às três farsas referidas está filiada na tradição misógina herdada da Idade Média e da própria Antiguidade; isto é, fazia parte de uma cultura geral e tradicional, fartamente exemplificada nas tradições de tipo popular e literário.

Assiste-se nelas à abordagem da problemática do casamento da mulher solteira tomando por base uma estratégia de sedução identificável com o «requerimento de amores»; mas, e precisamente porque de farsas se tratava, o autor tinha de tirar proveito da capacidade de produção do riso que esse género comportava, tendo presente a enorme versatilidade que ele oferecia, como género aberto que era. É nesse quadro que é feita a abordagem da figura feminina solteira, definida abrangentemente pelo termo «moça», pressupondo o autor que o seu público convergia nas ideias largamente divulgadas em todo o género de literatura e em tratados de conteúdo moral, que desenhavam a «mulher» como apegada a vaidades, amante de galanteios e capaz de enganar maliciosamente os seus pretendentes⁵¹.

12. Começamos pelo *Auto da Índia*, até porque poderá ter sido a primeira farsa de Gil Vicente, situada no interior do reinado de D. Manuel. Mas anotemos que, a ser verdade o que a didascália da *Compilação* informa, a peça foi apresentada à rainha D. Leonor⁵². À data era efectivamente esta devota mas também extremamente poderosa viúva de D. João II e irmã de D. Manuel⁵³ a grande utilizadora dos serviços do dramaturgo, em particular com «autos devotos». E é importante observarmos que as didascálias da edição de 1562, saída uma vintena de anos depois da morte do autor, se revelam bastante cuidadosas nas informações dos casos em que D. Leonor *encarregou* Gil Vicente, como seu servidor, de fazer e apresentar «autos». Por isso, se a nota inicial do *Auto da Índia* diz expressamente que foi representada em Almada «à muito católica Rainha Dona Lianor», devemos tomar em consideração não só o cuidado em registar tal dado como prestigiante, mas também pensar que a devota rainha e o seu séquito não deviam ver nesta farsa uma simples crítica à política indiana, mas antes o tratamento de um tema de incidência muito mais forte, que era o das consequências morais da ausência do marido para longe de casa, sobretudo por razões de cobiça ou sede de riqueza⁵⁴. Um marido fora de casa, nestas condições, proporcionava um «des-

51. No contexto geral do macrotexto vicentino podemos perceber por que razão a mãe – é certamente esse um dos seus *officia* – se mostra tão cuidadosa na protecção da filha; no *Auto da Barca do Purgatório* o Pastor é acusado pelo Diabo de ter ido «esperar» a pastora Madanela com intuito de a «forçar» (I, 259); ora o mundo dos pastores era rústico, marcado por linguagens, gestualidades, sentimentos e opiniões violentas ou, pelo menos, descorteses e como tal admitidas diante de uma assistência refinada que não se revia neles.

52. As farsas da *Índia* e da *Fama* sucedem-se na arrumação da edição de 1562; não são o único caso de agrupamento deste tipo no Livro IV (por ex. *Inês Pereira* e *Juiz da Beira*); não obstante as diferenças existentes entre elas (cfr. Paulo Silva PEREIRA, «*Auto da Índia*: o(s) sentido(s) do texto e do alcance do contexto», *Ensaios Vicentinos*, cit., 21), convergem na exploração do tema do requerimento de amor por parte dos pretendentes. Mas importa anotar que as didascálias iniciais de ambas em 1562 referem a destinatária D. Leonor, sendo a da *Fama* ainda mais significativa: foi «representada» primeiro a ela e «depois» a D. Manuel, o que pode suscitar algum interesse quanto à intenção celebrativa desta última, que, adaptando a *elocutio* ao assunto, encerra em versos de arte maior.

53. Sobre esta figura tão importante, cfr. Ivo Carneiro de SOUSA, *A rainha D. Leonor (1458-1525): poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

54. Sem embargo da pertinência das observações de Paulo Silva Pereira a propósito desta farsa (*art. cit.*), afigura-se-nos que a pista aberta por Maria de Lurdes Correia FERNANDES, «Ausência do marido e «des-governo» da casa na época dos Descobrimentos», *Cadernos Históricos*, VII (1996), 79, é bastante mais fecunda e verosímil em perspectiva de história cultural, na vertente da mentalidade e da sensibilidade epocal, já que o tema central da farsa diz respeito às consequências decorrentes da ausência de casa por parte do marido com base em motivos moralmente pouco justificáveis, esquecido o *officium mariti* (lembramo-nos de que o argumento é utilizado por Erasmo no diálogo *Peregrinatio religionis ergo*, surgido na edição de 1526 dos *Colloquia Familiaria* para condenar o abandono da casa e da família por causa da *superstitio*

governo» da casa e facilitava a aproximação de pretendentes, cada um com uma estratégia própria de cativação da mulher. A Índia funcionava como um elemento de ancoragem credível em relação a uma realidade imediata, situando a acção num terreno mais concreto do que sucederia se o autor recorresse a alguns fingimentos romanescos. Isto é, no quadro da retórica do *exemplum* ou pequena história susceptível de ajudar a consolidar ou dar consistência a um pensamento ou uma moralidade, a viagem ao Oriente das riquezas e também da voluptuosidade segundo o imaginário tradicional prestava-se facilmente à condenação do marido que se ausentava de casa sem motivos justificáveis, deixando-a sem governo e a mulher exposta à sedução de estranhos. É óbvio que esta ideia só era possível ser equacionada partindo da imagem da mulher como personagem maliciosa e inconstante, que correspondia ao pensamento tradicional, herdado da misoginia medieval e bem instalado na cultura de tradição popularizante, como já se referiu.

É assim que vemos como a personagem da Ama, chamada Constança, uma mulher cuja idade é de difícil concretização porque já não é a moça casadoira nem é ainda a velha rabugenta, se apressa a quebrar todo o esquema montado pelo marido no momento em que este parte para a Índia. Convém anotar duas coisas importantes em termos de obra literária pensada para a representação teatral: a peça é uma das que, no macrotexto vicentino, menos figuras inclui, revelando uma economia que terá sido imposta pela natureza «exemplar» do assunto narrado; por outro lado, a acção abre com grande vivacidade logo no início, sem procedimentos retóricos do tipo dos monólogos ou prólogos introdutórios, mecanismo que Gil Vicente viria a utilizar em alguns autos. Constança – podemos considerar que o nome tem aqui algum sentido paródico, visto que ela é precisamente inconstante – apressa-se a «des-governar» a casa, num espalhafato de falas e de gestualidades que o leitor tem de imaginar, abrindo, desse modo, espaço para a sequência central da apresentação dos pretendentes.

Ora, se fizermos um esforço para imaginar o que poderia ter sido a recepção do público inicial, a devota rainha D. Leonor e o seu séquito, não poderemos deixar de considerar o impacto que produziria – como ainda hoje – essa zona central da farsa, aquela em que a Constança aceita o assédio dos dois pretendentes. Ambos entram em cena duas vezes, o que significa uma insistência cujo efeito foi procurado pelo autor e que inevitavelmente era descodificado pela assistência no plano moral, embora a linguagem usada fosse de ridicularização. E há que imaginar que esse efeito seria ainda mais sentido quanto os dois pretendentes exemplificam duas técnicas de conquista da mulher: uma, do Castelhana, que valorizava a faceta guerreira, na velha tradição do soldado fanfarrão; outra marcada por uma visão mais burguesa, embora também mais prosaica, com o português Lemos a acenar com o conforto de uma dispensa mais bem fornecida.

É sabido que o Marido acaba por regressar a Lisboa, gordo, «*negro e tostado*», isto é com boa saúde e de bom aspecto, sem sinais das dificuldades da longa viagem marítima, nem dos variados perigos, apesar das suas explicações: «*Lá vos digo que há fadigas / tantas mortes, tantas brigas / e perigos descompassados / que assi vimos destroçados / pelados coma formigas*» (II, 186). A cena final da farsa ganha um significado mais evidente se olharmos para a satisfação dos anseios da Constança: sair de casa, ir à rua, passear fora do ambiente doméstico. Por isso se regozija com o convite do Marido para irem ver a nau acostada, desabafando ela com este verso que é também o

ou da guerra), como se torna patente sobretudo na parte final da peça, servindo a referência explícita à viagem de Tristão da Cunha entre 1506 e 1508 como processo de credibilização ancorado a uma dada realidade, como variadas vezes praticou Gil Vicente. Sobre o tópico da viagem em Gil Vicente, cfr. José Cardoso BERNARDES, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, «Viagem, deslocação e errância no teatro de Gil Vicente», 53.

encerramento da peça: «*Si que estou muito enfasiada*»⁵⁵ (II, 186). Sair à rua era mais um sinal da atracção exercida pelo encanto da novidade sobre as mulheres levianas e enfasiadas como Constança, cuja moral tinha ficado definida nos versos seguintes: «*O certo é dar prazer / pera que é envelhecer / esperando polo vento?*» (II, 174).

Ora, aos olhos de D. Leonor uma tal proposta de preenchimento da vida do cristão só podia ser formulada na sua frente se atribuída a uma figura socialmente «baixa», ou seja, não pertencente à corte, situada à margem das virtudes que os moralistas defendiam para a mulher virtuosa.

Contribui para esta desvalorização o mecanismo retórico-discursivo praticado neste *Auto da Índia* que é a anáfora alusiva suportada pelo deíctico *isso*, portador de um matiz depreciativo⁵⁶. O seu valor logo na abertura do auto torna-se muito evidente, numa função anafórica que aponta para algo concretamente visível em cena: o choro de Constança – de que o leitor é informado no argumento que encabeça o texto do auto: «*e ela de pesar está chorando e fala-lhe ãa sua criada*» (II, 171) –, já que o *isso* para que aponta directamente a Moça não é o mesmo *isso* a que se refere a Constança. Ora essa atitude tão pouco virtuosa, cuja raiz estava na imagem negativa da mulher coincidente com a tradição misógina, patenteava-se também no exagero desse seu choro, em contraste com a parcimónia e comedimento com que as viúvas deviam chorar a morte dos maridos. Mas Constança é uma figura capaz de excessos pouco adequados à mesura cortês, como sobressai no final, ao saber do regresso do Marido são e salvo (II, 183).

É sensível a mestria com que Gil Vicente gere esta situação, sobretudo através do recurso a asserções ou frases de valor sentencioso sobre os benefícios do casamento do tipo: «*Onde nam há marido / cuidai que tudo é tristura / nam há prazer nem folgura*» (II, 185), diz compungida a mesma Constança. É preciso ver que o dinamismo expositivo que é dado à cena reforça ainda mais o significado da inconsistência da justificação de Constança, na medida em que o comportamento a que o público tinha assistido antes estava em clara contradição com o pensamento contido nestes versos.

13. As outras duas farsas que põem em evidência a figura da moça solteira que vê no casamento a libertação do enfado que é estar em casa fiando, bordando, varrendo, ou seja, no exercício de actividades virtuosas do ponto de vista sério e como tal aconselhadas pelos tratadistas, são *Quem tem farelos?* e *Inês Pereira*. Aquela ocupa a primeira posição na ordem das farsas, dentro do Livro IV da *Compilação*, com a data de «1505»; como é sabido, desde as observações de Révah admite-se estar errada em dez anos, pelo que terá sido representada a D. Manuel (nada se diz sobre a rainha velha D. Leonor) em Lisboa em 1515. Quanto a *Inês Pereira*, foi representada a D. João III muito mais tarde, em 1523.

Do ponto de vista doutrinário não há diferenças significativas entre uma e outra; mas existem diferenças no modo de explorar o assunto e de desenvolver a acção.

Quem tem farelos? tem só cinco figuras em cena, enquanto *Inês Pereira* comporta onze, para além de talvez mais umas duas figuras mudas (cfr. II, 278), se tivermos em conta que a rubrica que informa que a Mãe, vendo a filha pronta a casar-se com o Escudeiro, chama «*certas moças e mancebos pera fazerem festa*», de que só dois falam em cena. Para além disto, *Inês Pereira* gere uma acção mais complexa e mais longa, porque Inês passa de solteira a casada, depois a viúva e de novo a casada, o que implica uma exploração dramática mais elaborada. *Quem tem farelos?* não

55. Importa anotar, seguindo José Cardoso BERNARDES, *Sátira e lirismo*, cit., 214, n. 46, que nesta peça se observa um procedimento de reversão disputativa que só se encontra, no conjunto vicentino, num outro passo da *Floresta de Enganos*.

56. Cfr. Maria Aldina de Bessa Ferreira MARQUES, «Uma abordagem linguística do *Auto da Índia* de Gil Vicente», *Diacrítica*, 8 (1993), 235.

chega a colocar o problema do casamento; e, na medida em que Aires Rosado se fica só pelo galanteio da moça Isabel, não inclui as figuras que tradicionalmente andavam ligadas aos arranjos do casamento, como a alcoviteira ou os judeus casamenteiros.

Deixando de lado a informação constante da *Compilação* de 1562 (mas não na edição avulsa conhecida) segundo a qual Gil Vicente teria feito *Inês Pereira* em resposta a um desafio que «certos homens de bom saber» lhe haveriam lançado, a qual pode ser muito bem resultado de uma tentativa de biografização levada a cabo *a posteriori* e de que a *Compilação* possui outros exemplos, sobretudo na parte inicial, pois que é admissível que informações nela registadas tivessem origem em recordações já pouco seguras à distância do tempo, podemos dizer que esta farsa procura levar mais longe a problemática que respeitante ao casamento, focando num quadro tradicional duas figuras: a Moça solteira constrangida aos trabalhos de casa e o Escudeiro que vê no casamento, sem olhar à condição da mulher, um dos actos inerentes à procura do reconhecimento do seu estatuto social: «*Moça de vila será ela / com sinalzinho postiço / e sarnosa no toutiço / como burra de Castela*» (II, 272). Reparemos como o retrato defrauda, até pela comparação final, a imagem ideal da mulher celebrizada na linguagem poética de corte. Mas os critérios do Escudeiro resumem-se à preocupação antecipada em observar se a moça «*é garrida*» ou se «*é honesta*», porque o essencial é que não ria nem fale: «*porque o milhor da festa / é achar siso e calar*» (II, 272). Depois de celebradas as bodas, o público assistiria à maneira violenta como o fidalgo pôs em prática esta moral⁵⁷.

14. *Quem tem farelos?* coloca, sobretudo, em evidência a técnica de galanteio do escudeiro Aires Rosado que utiliza a arte de trovar em moldes cortesês: possui um «cancioneiro» seu, ou seja, um repositório manuscrito de composições canceirais, de que se serve para cantar «à porta de sua dama». A paródia inerente à situação revela-se não só no facto de esta sua «dama» Isabel não passar de uma moça de vila, que vive com a mãe, figura de Velha (provavelmente viúva, porque a figura do pai nunca é mencionada), rabugenta como revela o seu monólogo amaldiçoador de quem a importuna à noite com cantorias que a não deixam dormir, mas também pelo facto de a voz do Escudeiro, que se apresenta ao público com a prosápia de fidalgo de corte, ser entremeada com o ladrar dos cães, como se de uma glosa fortemente ridicularizadora se tratasse (II, 163).

Neste ambiente claramente paródico, o retrato de Isabel como moça que recusa as tarefas domésticas normalmente indicativas das virtudes femininas, como fiar, tecer ou bordar, surge fortemente realçado, enfatizando, desse modo, uma mensagem que não podia ser identificada com o estatuto da assistência feminina de corte⁵⁸. Na verdade, também para as mulheres da alta sociedade, como eram as que assistiam à representação no espaço em que o rei estava presente, neste caso o convento de Tomar, essas tarefas deviam constituir sinais do comportamento virtuoso da mulher, como Vives sublinha no prólogo do seu tratado sobre a formação da mulher cristã endereçado a D. Catarina, rainha de Inglaterra, quando lhe enaltece, servindo-se da autoridade de S. Paulo e do exemplo das mulheres romanas, os benefícios do uso da roca e do fuso, que sempre deviam acompanhar a mulher virtuosa. A relutância de Inês em acatar a autoridade da mãe, lem-

57. É óbvio que este comportamento contrastava claramente com o modelo do que devia ser o fidalgo preocupado com a casa, a mulher e a família; cfr. Daniela FRIGO, *Il padre di famiglia: governo della casa e governo civile nella tradizione dell' «Economica» tra cinque e seicento*, Roma, Bulzoni, 1985.

58. A importância e o significado do cuidado da mãe em fazer com que a filha solteira se dedicasse a este tipo de tarefas insere-se não só numa perspectiva de comportamento tradicional, mas também na visão que se ia formando do papel da mãe, como mulher casada, na «economia» da casa, em articulação com o *officium* do «pai de famílias»; por isso se poderia falar também de um *officium matris*; dado que as mães das moças postas em cena por Gil Vicente não aparecem, em regra, acompanhadas pelos maridos, não estamos propriamente diante de um *officium uxoris*...

brando a de Isabel no desfecho da farsa *Quem tem farelos?*, vai precisamente nesse sentido. Ora bastaria evocar, no seio do teatro vicentino, a maneira como figuras femininas de estatuto elevado, ainda que de tipo romanesco, praticam essas tarefas, sem a animosidade das moças como Inês, para podermos avaliar a distância que esse público palaciano perceberia existir entre o mundo de fora da corte e o seu próprio⁵⁹. É o exemplo dado por Cismena, ainda menina, na «segunda cena» da «comédia» que leva o nome de sua mãe Rubena, dirigindo-se à criada: «*Traze cá a almofadinha / e a seda e o didal, / e um coxim e todo o al / que está nessa camarinha / debaixo do meu briab*» (I, 397). Também em *Índia* a Ama tinha proclamado «*quero fiar e cantar / segura de o nunca ver*» (II, 182); mas há uma enorme diferença: na farsa de 1509 o «fiar» é acompanhado pelo «cantar» denunciador de um regozijo pouco virtuoso (a esposa espera que o marido nunca volte a casa), enquanto na «comédia» de quinze anos depois o «fiar» surge como acto virtuoso de uma jovem princesa. Por outras palavras, o acto de fiar e os gestos que o acompanhavam eram indicadores gerais da condição feminina centrada na ideia do recato, como o exprime, num enunciado que ganha força pela sua configuração aforística⁶⁰, a figura da Lusitânia na farsa do mesmo nome em 1532: «*Mãe, dos homens é falar / e das mulheres ouvir / e do bom siso calar / e da prudência sentir / o que não pode danar*» (II, 399).

Por isso, o facto de as duas farsas *Quem tem farelos?* e *Inês Pereira* explorarem, com compreensível proveito, a expressão dos anseios das duas moças Isabel e Inês e a argumentação que desenvolvem no diálogo com as respectivas mães, não pode fazer esquecer que a evocação de tarefas como fiar ou varrer a casa funciona como preparação para o aparecimento dos Escudeiros que ensaiam o «requerimento de amores», directamente ou por intermédio de angariadores de moças como eram a alcoviteira ou os judeus casamenteiros. No entanto, mesmo que se entenda que existe alguma dose de condenação moral dirigida à moça solteira e sua mãe, o núcleo da lição parece incidir nas figuras de ambos os Escudeiros. Ou seja: se o Escudeiro já é por si mesmo motivo de ridicularização pela sua condição de fidalgo menor, pobre e sem a dignidade exigível a um aristocrata da corte (veja-se como um dos traços fundamentais é a prosápia de ter criados), o modo como aplica a arte da conquista da mulher a uma moça de baixa condição – embora Inês saiba ler e tenha aprendido latim... – torna ainda mais censurável o seu comportamento. É esse o seu retrato que vem desenhado na «tragicomédia» *Romagem dos Agravados* por uma das regateiras, cuja sobrinha havia sido tentada a casar «*com moço da câmara d'el-Rei*»: «*Marta. Ui pola sua negra vida / ele é dos do livro em branco / e da esperança perdida*» (II, 132).

15. Na *Inês Pereira* de 1523, Gil Vicente vai mais longe, ao avançar para o momento do casamento, aproveitado pela mãe para se libertar do encargo da filha. Em diversos pontos do teatro vicentino, a celebração do casamento é feita em cena, por «*palavras de presente*» (II, 277), uma forma expedita e rápida, que oferecia, naturalmente, algumas vantagens em termos teatrais, mas que retirava ao acto o sentido sério que devia possuir na linguagem de corte. Basta que tenhamos presente a dignidade da festa cortês celebrativa dos nascimentos régios, para a qual Gil Vicente contribuiu de forma quase sistemática no reinado de D. João III. É que a ligação matrimonial projectada no ecrã da dignidade aristocrática ou régia revestia-se de uma significação impossível de

59. E Damião de GÓIS, na *Crónica de D. Manuel*, IV Parte, cap. XIX sublinhava que a virtuosa D. Maria costumava bordar com suas damas.

60. A formulação sentenciosa em formato de aforismo surge com frequência em Gil Vicente, muitas vezes em situações de disputação doutrinária sobre atitudes de comportamento; nesta mesma farsa pode apontar-se o diálogo entre a Lisebeia e sua filha sobre a confiança que uma deve ter sobre a outra (cfr. II, 397).

colocar em pé de igualdade com os disparatados casamentos entre pastores, por exemplo, às vezes feitos «a furto» – «*Isto chamam amor louco / eu por ti e tu por outro*» (I, 146) –, como no *Auto em pastoril português*, um auto devoto apresentado em Évora para o Natal deste mesmo ano de 1523 e no final do qual, antes de um hino à Virgem em verso longo de arte maior, cuja conotação com a gravidade do assunto era evidente, os pastores se casam sem outra formalidade que não fosse darem as mãos entre si (I, 152)⁶¹.

É quase com essa mesma facilidade que o Escudeiro se casa com Inês na farsa deste nome, graças à intervenção dos judeus casamenteiros e depois de um processo típico de requerimento de amores: «Escudeiro. *Daí-me câ essa mão senhora. / Inês Pereira. Senhor de mui boa mente. / Escudeiro. / Per palavras de presente / Vos recebo desd'agora*» (II, 277). O formulário utilizado pelos nubentes, pelo seu rigor jurídico, legitima esse casamento, em correspondência com a glosa da segunda parte do mote proposto ao leitor no argumento da farsa. A partir daqui se vai demonstrar, através da narrativa dramatizada do que sucede a Inês com este marido, qual o sentido de «cavalo que me derrube».

Efectivamente, o Escudeiro tem para si que «*casar é cativoiro*» (II, 278), doutrina que vai pôr em prática, porque desde logo pretende ir fazer-se cavaleiro «*às partes de além*», ou seja na guerra que se fazia à volta das praças fortes do Norte de África. É preciso ter em conta que, aos olhos da fidalguia inspirada pelos valores da cavalaria, muitos deles fantasiados nas narrativas cavaleirescas que abundavam então, a luta nesses lugares era coisa muito diferente das aventuras no Oriente indiano.

Esta decisão oferecia duas utilidades: por um lado, em termos de gestão da acção dramática, permitia o desaparecimento do marido para fora de cena e da vida de Inês, abrindo caminho para a abordagem da primeira parte do aforismo, «*asno que me leve*»; por outro lado, tornava patente aos olhos dos assistentes a pouca valia da prosápia cavaleiresca do Escudeiro, que manifesta uma valentia meramente aparente, porque se exerce sobre a mulher que encerra em casa, e não corresponde à virtude de um verdadeiro cavaleiro-fidalgo. Não quer isto significar que os verdadeiros fidalgos tratassem, as mais das vezes, suas mulheres de forma diferente; só que a figura do Escudeiro é propositadamente desvalorizada no campo em que ele mais deveria afirmar-se: a coragem na guerra. Como a carta que traz a notícia da sua morte mostra, morreu de forma inglória, porque «*Sabei que indo / vosso marido fogindo / da batalha pêra a vila / mea légua d'Arzila / o matou um mouro pastor*» (II, 283-4). Nada menos prestigiante para um fidalgo que se propunha «*ser cavaleiro nas partes d'além*».

Com isto Inês fica viúva, mas por pouco tempo, como vimos. A rapidez com que lhe é proposto novo marido merece alguma estranheza da sua parte, mas as razões são muito pragmaticamente explicitadas pela alcoviteira: «*Dai isso [a lembrança do marido] por esquecido / buscai outra guarida*» (II, 285). Inês casa-se outra vez, também por palavras de presente, mas sem o formalismo jurídico anterior. Agora o marido é Pero Marques, o «asno» que a haveria de levar às costas, ainda por cima para se encontrar com um Ermitão galanteador⁶². Mas Leonor Vaz tinha razão: em ter-

61. O efeito teatral resultante de uma situação dramática concebida em termos de rapidez tanto na interlocução como na movimentação das figuras buscava, no fundo, enfatizar o ponto de vista cortês de que o amor era *ciência* própria da *urbanitas* e por isso incompatível com a *rusticitas*; mais tarde o *pastor* adquirirá um estatuto através da literatura bucólica; cfr. Roger BOASE, *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, Madrid, Pegaso, 1981, 53.

62. A rubrica do folheto avulso do séc. XVI é muito mais significativa do que a da *Compilação* de 1562, porque esclarece que o Ermitão «em moço lhe quis bem».

mos sociais, o casamento era de facto uma «guarida» para a mulher. Notemos como todos os pretendentes ou galanteadores que entram em cena em peças vicentinas, desde o Castelhanao ao Lemos, do Escudeiro ao Velho da Horta, todos procuram impor-se como protectores, de uma forma ou de outra, da mulher que requerem de amores. Com este novo casamento, Inês acaba por percorrer todos os estados por que a mulher podia passar, deixando de lado as virtudes aconselhadas nos tratados dedicados à problemática da formação e conduta das mulheres. Parece legítimo frisar este aspecto, que realça ainda mais a importância poético-literária desta farsa. Na verdade, é por de mais evidente que Gil Vicente foi capaz de tirar proveito, com mestria, da psicologia feminina com base em modelos instituídos pela tradição fortemente misógina do seu tempo. E um dos aspectos mais significativos dessa abordagem está no facto de fazer daquilo que se poderia designar como a *atração da rua* um dos elementos do desenho da figura da mulher de fora da corte⁶³.

Mas também parece legítimo chamar a atenção para o facto de que, se é verdade que a conduta da mulher vulgar mostrava uma veleidade de que era possível tirar partido em termos teatrais, no plano da mensagem mais relevante a assistência devia olhar para o comportamento do homem, já que as obras escritas sobre a mulher incidiam a sua atenção nas responsabilidades dos homens, enquanto pretendentes ao casamento e, depois, como maridos.

16. As figuras de mulheres construídas de forma mais verosímil em termos de recorte social, isto é, desenhadas com elementos mais realistas na medida em que surgem mais próximas de uma realidade social que as identificava como representantes de um mundo convencionalmente diferente do da corte, tinham, por consequência, um papel adjuvante; eram propiciadoras de condições mais visíveis, porque mais destacadas em cena e, portanto, mais patentes aos olhos e aos ouvidos dos assistentes, graças às quais a figura do Escudeiro saía fortemente avivada, pela negativa, nesse contexto criado em cena.

Mas se o estado de solteira merece da parte de Gil Vicente uma utilização bastante impressiva, já que algumas das figuras mais bem conseguidas do seu teatro são precisamente as moças solteiras – embora haja que não as reduzir ao modelo da moça que se rebelava contra a prisão dentro de casa, amarrada às tarefas caseiras, como exemplifica a Moça no *Velho da Horta*, claramente virtuosa por contraste com a lascívia do velho que a requer de amores –, já é muito menos frequente a apresentação em cena da mulher casada juntamente com o marido. Deixando de lado os casos já referidos dos casais harmoniosos – na «tragicomédia» de *D. Duardos*, que é uma peça de ficção cavaleiresca, e no *Auto da Lusitânia*, onde intenção panegírica do casal régio, no momento do nascimento de um dos «desejados» filhos para herdeiro do trono, é mais do que evidente – quando tal sucede, o autor revela um duplo procedimento: ou evoca de forma positiva a mulher casada já falecida, como faz pela boca do fidalgo viúvo disfarçado de «muito nobre Lavrador» na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, ou quando, na *Comédia do Viúvo*, este contrapõe a lembrança da esposa já desaparecida às lamentações de um Compadre que tinha a sua ainda viva, para mal dos seus pecados; ou então recorre à presentificação diante da assistência dos desabafos dos maridos sobre as mulheres e destas sobre eles, como acontece no *Auto da Feira*, com a alteração entre a Ferreiro e a Forneira, no diálogo entre a Velha e o Velho na farsa da *Horta*. Em qualquer dos casos, o balanço não era muito favorável à mulher; mas esses eram os tempos e os seus modos de pensar.

63. Uma tal figura podia arcar com a marca tradicional da leviandade da mulher enfatiada que encontra consolo para isso no sair à rua.

Posto isto, somos levados a olhar para as figuras da mulher solteira e da mulher casada em Gil Vicente como desenhadas em função de paradigmas convencionais, de certo modo confinadas ao papel de elemento central na linguagem do enamoramento própria da cultura de corte ou então no quadro de modelos típicos de uma cultura tradicional e ancestral.

Quanto a Gil Vicente, o seu desenho da mulher leviana, maliciosa e enganadora, solteira ou casada, dependia das figuras com estatuto social inferior ao das mulheres e aos homens que integravam a assistência palaciana diante de quem os autos eram representados. Para essa gente, aquilo que era mostrado em acção teatral espelhava uma realidade distinta daquela com se identificava directamente; não era mais do que «representação» transferida para a convenção do fingimento, como sugere a frase de Étienne Gilson colocada em epígrafe as estas linhas⁶⁴.

64. Étienne GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris, J. Vrin, 1953, 266.