

O imaginário feminino sobre o casamento em Gil Vicente: “libertação ou fardo?”

Renata de Jesus Aragão Mendes¹

<http://orcid.org/0000-0001-5451-2907>

43

Enviado em: 17/09/2018

Aceito em: 12/03/2019

RESUMO: Este artigo tem como intuito compreender a imagem que as mulheres portuguesas tinham do casamento no século XVI por meio das representações femininas em Gil Vicente. A análise se circunscreve a três peças² do teatrólogo, a saber, o *Auto da Sibila Cassandra*, *Quem tem farelos?* e a *Farsa de Inês Pereira*. Além disso, fazemos uso da historiografia sobre as mulheres do período medieval e renascentista que tratam do discurso construído sobre o feminino pela literatura clerical. Ambos estes autos nos apresentam tipos femininos com comportamentos verossímeis, ao mesmo tempo em que apontam diferentes imagens sobre o matrimônio no contexto português do século XVI. Gil Vicente nos apresenta duas faces do casamento. Por um lado, é visto enquanto fardo e por outro enquanto libertação. Estas imagens são indicativos que o matrimônio estava cada vez mais perdendo o caráter sagrado defendido tanto pelo poeta quando pela Igreja Católica. Logo, temos como principal objetivo discutir de que maneira estas imagens representadas pelo devoto teatrólogo, nos ajudam a pensar nas questões de gênero dentro das relações matrimoniais e consequentemente no papel assumido pelas mulheres naquele contexto.

Palavras-chave: Gênero; Matrimônio; Gil Vicente; Portugal.

ABSTRACT: This article intends to understand the image that portuguese women had of the marriage in the 16th century through the representation of women in Gil Vicente. The analysis is limited to three pieces of the theatologist, namely, the *Play of the Sibyl Cassandra*, *Who has bran?* And the *Farsa de Inês Pereira*. In addition we make use of historiography on the women of the medieval and Renaissance period who deal with the discourse built on the feminine by clerical literature. Both of these records present us with feminine types with verisimilar behaviors while pointing out different images about the marriage. On the one hand it is seen as a burden and on the other as release. These images are indicative that matrimony was increasingly losing the sacredness advocated by both the theatologist and the Catholic Church. Therefore, we have as main objective to discuss how these images represented by devotee theatologist help us to think about the gender issues within the matrimonial relations and consequently the role assumed by the women in that context.

Keywords: Gender; Matrimony; Gil Vicente; Portugal.

Introdução

A temática do casamento nas peças de Gil Vicente (1465?-1536?) é particularmente

¹ Graduada em História pela Universidade Estadual do Maranhão. Atua e desenvolve pesquisas voltadas a área de História Medieval, com uso da Literatura enquanto fonte, tratando especificamente das representações femininas nas peças de Gil Vicente.

² A fonte utilizada é a versão portuguesa transcrita, que se encontra na coleção mais atualizada sobre a produção vicentina, intitulada *As Obras de Gil Vicente*, editada em 2002, pelo então Centro de Estudos de Teatro da FLUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

interessante se analisada do ponto de vista da inserção no cenário social que este autor transitou e nas transformações que testemunhou ao ter nascido naquele período de transição dos valores medievais para a modernidade mercantil.

Quando o casamento foi instituído pela Reforma Gregoriana enquanto sacramento, a Igreja pela primeira vez estava revendo a sua visão de sexualidade e prazer (ROSSIAUD, 2002, p. 481; THOMASSET, 1993, p. 85). O casamento tornou-se nas palavras de Étienne de Fougères o “[...] remédio à fornicação” (DUBY, 1997, p. 281); ‘alternativa à danação para os incontinentes, única forma de conjugação admitida a fim de conter a volúpia’” (ROSSIAUD, 2002, p. 480); ‘cópula justa’ (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 43).

Por seu lado, a Igreja não poderia deixar que os leigos desfrutassem do prazer sem seu controle, ou melhor, suas tentativas incessantes de controle; este torna-se eminente, uma vez que “[...] convém respeitar estritamente as regras e os ritos de uma conjunção de corpos que têm igualmente por função moderar a luxúria” (ROSSIAUD, 2002, p. 480).

Contudo, nas peças em questão, o casamento e os deveres incluídos nele tomam sentidos os mais diversos por parte das personagens femininas, identificadas enquanto “heróis individuais”, podendo-se falar em verdadeiro ‘mundo às avessas’³ em princípios de Quinhentos. É por isso que trazemos à luz, a seguir, algumas considerações acerca do significado do matrimônio em Portugal do século XVI, paralelamente com a análise do tema nos autos *Sibila Cassandra* (1513) *Quem tem farelos?* (1515) e *Inês Pereira* (1523).

A questão matrimonial no século XVI

Com o questionamento “Libertação ou fardo?”, Julia Maria Sousa da Silva já havia se perguntado na obra *A mulher em Gil Vicente* (1995) qual o pensamento feminino sobre o casamento nas peças de Gil Vicente. Também com esse propósito iniciamos essa discussão, uma vez que os desdobramentos dessa questão tomam rumos outros, que diferem em alguns argumentos daqueles que Silva chegou à conclusão. Contudo, não iremos discutir os tipos de cerimônias apresentados pelo teatrólogo, uma vez que este trabalho já foi feito pela autora acima mencionada, de forma satisfatória, em um tópico específico de sua obra.

No entanto, diferente de Júlia Maria da Silva, que reuniu grande parte dos autos vicentinos, restringimos nossa discussão e análise somente as três peças do teatrólogo, a saber, o *Auto da Sibila Cassandra* (1513), *Quem tem farelos?* (1515) e *Farsa de Inês Pereira* (1523). Estes autos nos parecem suficientes para análise e compreensão das relações matrimoniais no contexto social português. Além disso, estas peças apresentam personagens identificadas enquanto “heróis individuais”, pois assumem o papel central (TEYSSIER, 1982, p. 121), nos permitindo identificar elementos os mais diversos sobre o mundo feminino.

Sem dúvida, com a instauração do Concílio de Trento (1545- 1563), no século XVI, as mulheres passaram ainda mais a serem pensadas a partir da relação que mantinham com os

³ Essa expressão é referida pelo Paul Teyssier (1982, p. 159) para explicar o que segundo o pensamento vicentino teria se transformado a sociedade portuguesa de Quinhentos. Nessa perspectiva, esse termo seria reflexo da inversão das normas estabelecidas; da predominância dos vícios, de comportamentos considerados inadequados segundo o teatrólogo. Geralmente esse ‘mundo às avessas’ é representado nas farsas, que por terem conteúdo satírico trazem à cena tipos sociais que representam a dissolução dos costumes religiosos que afetariam segundo Gil Vicente à manutenção da ordem social. Nesse caso, o riso ganha um papel predominante nessas peças, pois é utilizado pelo teatrólogo como principal meio de crítica social (TEYSSIER, 1982, p. 169). Nessa mesma perspectiva, Maria Leonor da Cruz (1990) defende que Gil Vicente estaria apontando para o “mundo de ‘cara atrás’”, ou seja, que estaria seguindo caminhos opostos ao defendido pela Igreja.

homens, e o casamento foi o principal veículo de definição da hierarquia de gênero. Aliás, Cassandra sabendo que nessa relação matrimonial o sexo masculino era considerado inegavelmente superior – o que o discurso humanista não negou, só reforçou – ao feminino, buscou de todas as maneiras evitar o casamento.

Cassandra, do auto que leva seu nome, é sem dúvida a personagem que melhor elabora uma visão complexa do matrimônio, sem mesmo transitar para a função de esposa. Para ela o casamento é mais que tudo um fardo, um purgatório, aquilo que todas as mulheres conscientes de si deveriam evitar.

No auto, a personagem Cassandra, identificada enquanto uma camponesa profetisa, não queria de forma nenhuma casar-se com qualquer homem que fosse, pois acreditava que estava destinada a reencarnar a Virgem Maria e conceder ao menino Jesus – um subterfúgio linguístico usado para justificar tal opinião.

Ora, esta pastora é dentre as personagens que serão mencionadas a que mais se distancia inicialmente de uma moça imprudente, quase se revelando “[...] uma moça virtuosa quando persiste na preservação dos valores morais” (SILVA, 1995, p. 117), tais como a virgindade.

Fica evidente que Gil Vicente queria com isso reforçar a valorização da virgindade, tal qual definida desde o século XII, com o florescer do culto mariano, enquanto “[...] um grande valor, seguindo os modelos de Cristo e de sua mãe” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 128). E, nesse sentido, discordamos de Julia Maria S. A. da Silva (1995, p. 228) que levantou o argumento oposto, afirmando que o teatrólogo contrariava a visão medieval de virgindade, uma vez que defendia uma visão completa do casamento – no qual o amor se configurava enquanto central –, que ao mesmo tempo gerasse satisfação total aos nubentes, constituindo-se enquanto caminho para a perfeição.

É evidente que o teatrólogo, profundamente ligado aos valores medievais, defendia o casamento por amor, uma vez que este elemento não era algo estranho à sociedade medieval, tendo em vista que desde a Reforma Gregoriana, a Igreja determinou que a união matrimonial deveria ocorrer levando-se em conta o “[...] consentimento mútuo dos noivos” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 128). Logo, a defesa do afeto recíproco não é uma novidade do século XVI, como a autora parece evidenciar.

Por outro lado, o teatrólogo utiliza a personagem para criticar desvios comportamentais, como a negação ao casamento, tido por ele e pela Igreja enquanto sagrado. Sendo assim, a personagem ao negar a sacralidade do matrimônio, distancia-se de uma moça virtuosa, ao assumir o vício da presunção e neste caso, o pecado do orgulho:

Quién mete ninguno andar / ni porfiar / en casamientos conmigo? / Pues séame Dios testigo / que yo digo / que **no me quiero casar.** / **Cuál será pastor nacido/ tan polido / ahotas que me meresca?** / Alguno hay que me paresca / em cuerpo vista y sentido? (I, v. 2-11, p. 51, grifo nosso).

Porém, se desde o século XII o casamento já vinha sendo difundido, no século XVI, o matrimônio foi imposto como obrigatório pelo Concílio de Trento (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 128).

Contudo, Cassandra não queria nem uma coisa nem outra: nem casada, nem monja, nem ermitã (I, v. 89-90, p. 54). Ela simplesmente queria ser livre, e isto às mulheres daquela época ainda não cabia. Na verdade, “vida religiosa e vida do espírito são, muitas vezes, os espaços deliberadamente escolhidos pelas mulheres para escaparem às monotonias do poder familiar e conjugal” (HUTFON, 1994, p. 21).

Ao longo da peça passamos a compreender que a questão ‘do casar’ ou ‘não casar’ por

parte dessa personagem era porque temia principalmente as consequências – expressas em obrigações – da relação conjugal, principalmente do controle do marido sobre ela, como apontado por Julia Maria S. A da Silva (1995, p. 146). Por isso, Cassandra nega de todas as formas a obrigação de ter que afirmar ao marido “[...] que el blanco es dotra color” (I, v. 170-71, p. 56).

Gil Vicente, com este auto de moralidade, toca diretamente no tema da intimidade dos casais, no que respeita as regras comportamentais que deveriam predominar na relação conjugal. CASSANDRA: “Después em casa reñir / y groñir / **y la triste allí cautiva**/ nunca la vida me viva / si tal cosa consentir / mujer quiere decir moleja / **es así como uma oveja** / em peleja / **sin armas fuerzas ni dientes**” (I, v. 141;147-150, p. 55, grifo nosso).

Ora, por meio de Cassandra o poeta evidencia justamente aquilo que no campo da representação foi instituído como padrão a dominar na relação conjugal. Com forte influência aristotélica, a literatura teológico-pastoral, na qual o corpo da mulher foi tido enquanto posse natural do homem (MACEDO, 2002, p. 27; VECCHIO, 1993, p. 151), instituiu a existência de dois tipos de amor, um duramente condenado, outro teologicamente permissível (GRIECO, 1994, p. 95).

O primeiro é justamente o amor carnal, duramente reprimido pois, “[...] alimentado pela luxúria e caracterizado pelo excesso, é assimilável ao adultério e produz os mesmos efeitos nefastos” (VECCHIO, 1993, p. 149). O segundo, é justamente aquele que no campo da prática buscou-se efetivar, nem sempre com êxito, é evidente. Trata-se do amor social, em que na teoria a mulher e o homem deveriam exercer uma relação de paridade no ambiente conjugal; a mulher seria dentro dessa lógica, pautada nas Escrituras, uma companheira do homem e não meramente uma serva (VECCHIO, 1993, p. 149). Nesse contexto, referente ao que era permissível e seu contrário, instituiu-se várias proibições inerentes à sexualidade do casal durante o ano.

Na prática, o que valia mesmo era a total submissão da mulher ao homem, e o explícito desequilíbrio nessa relação que entre eles se estabeleciam (VECCHIO, 1993, p. 150). Ora, é exatamente isto que Cassandra apresenta: a mulher enquanto ovelha, cativa, submissa às vontades do homem, devendo de todas as formas reprimir o prazer sexual (MACEDO, 2002, p. 26). Nesse sentido, predominava o discurso, com cada vez mais força a partir do século XVI, do casamento com fins de procriação unicamente (GRIECO, 1994, p. 100).

Aliás, há que se dizer que a questão da defesa da submissão feminina pelo teatrólogo, que foi determinada pela literatura clerical com base nas Escrituras bíblicas (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 139-140), é um dos elementos primordiais nas peças que versam sobre as representações femininas. Logo, segundo a ótica vicentina – que compartilha dessa literatura misógina medieval – as mulheres não deviam buscar se afastar daquilo que foi determinado como papel inerente ao seu sexo.

Aliás, o casamento continuava sendo o lugar propriamente dito da hierarquia masculina, do exercício de poder do homem. Já dizia DUBY (1997, p. 280) que “o casamento, garantia da ordem social, subordina a mulher ao robusto poder masculino. Completamente submissa, prosternada, dócil, a esposa torna-se o ‘ornamento’ de seu amo”. Não devemos nos esquecer que o período do Renascimento enfatiza a inferioridade feminina, o lugar do homem dentro do aparelho dominante, uma vez que “[...] trouxe consigo um desejo de definir claramente fronteiras sociais e hierarquias imutáveis (incluindo hierarquias de gênero) [...]” (GRIECO, 1994, p. 83).

Logo, a submissão era uma virtude fortemente necessária tanto na conduta da boa

moça quanto da boa esposa. O mesmo vale para a inclinação ao trabalho doméstico, no qual eram ensinadas a ter bastante zelo, pois isso era definidor do tipo de esposa que a moça seria.

Ora, as mulheres camponesas, tais quais Cassandra, deviam desde cedo trabalhar tanto para conseguir o dote quanto a própria sobrevivência.

[...] Ainda não passava de uma criança e já a sua família e a sociedade em que vivia lhe faziam ver que a vida era uma luta contra a roda trituradora da pobreza e que, ao longo prazo, tinha necessidade de um marido que lhe proporcionasse abrigo e ajuda no processo de sobrevivência. (HUFTON, 1994, p. 27)

Nessa perspectiva, o teatrólogo denuncia a partir de Cassandra comportamentos avessos ao desejado por uma moça virtuosa. Afinal, entre os motivos da rejeição ao casamento com o pretendente Salomão estava a fuga as regras domésticas “naturais” a sua condição. Segundo ela a união conjugal lhe reservaria uma vida de cativo, cansativa, perdida, triste, um verdadeiro purgatório:

Cuál es la dama polida / que su vida / juega pues perde casando, / **su libertad cautivando** [...] **abatida y subjuzgada**/ Y piensan que ser casada/ que es alguna buena estrena / [...] Muchos dellos es **notório / purgatorio** [...] / No quiero verme **perdida / entristecida** / de **celosa** o ser celada [...] / Madre, não seré casada / por no ver vida **cansada** [...]. (I, v. 12-15; 118-119; 161-163; 206-207, p. 55-57, grifo nosso)

Porém, um dado interessante que nos permite aferir considerações sobre o significado do casamento àquela época é a origem dos motivos que justificam a sua opinião, a qual foi embasada nas queixas de vizinhas, referentes aos maridos, que se transformavam em verdadeiros cavalos após selada a união:

Veo que xarlas vecinas/ de malinas/ condiciones de maridos /uno de ensoberbecidos/ y aborridos / outros de médio galinas/ otros llenos de mil celos/ y recelos/ siempre aguzando cuchillos/ sospechosos amarillos/ y malditos de los cielos/ Otros a garzonear/ por el lugar/ pavonando tras garcetas/ sin deixar blancas ni prietas/ y reprietas [...]. (I, v. 123-138, p. 54-55)

Com esta citação podemos aferir que continuava àquela época sendo natural aos maridos mudarem a sua personalidade quando do casamento, não se devendo confiar neles, pois quando solteiros se mostravam educados, mas quando casados transformavam-se em leões e dragões, verdadeiros diabos (I, v. 277-283, p. 59). Pois, além disso, a esposa por mais que tentasse agradá-lo nunca seria o suficiente, uma vez que se a mulher sisuda se punha muda, como deveria prevalecer, os esposos a consideravam uma boba perdida, mas, se tagarelavam, eram feridas e isto nunca mudava (I, v. 283-287, p. 59).

Até mesmo um dos tios de Cassandra, chamado Moisés, tenta convencer a sobrinha da santidade do casamento, que Gil Vicente estava a defender (OSÓRIO, 2005, p. 119) à luz da doutrina paulina. Diz Moisés à Cassandra: “Blasfemas que el casamiento / es sacramento / y el primero que fue” (I, v. 386-388, p. 61). Gil Vicente coloca na boca de Moisés aquilo que ele mesmo, enquanto respeitador das Escrituras, defendia: que o casamento era um sacramento que deveria ser levado a sério, uma vez que “[...] é inerente à condição da natureza criada por Deus” (OSÓRIO, 2005, p. 119), e evita a concupiscência da carne, “pois é melhor casar-se do que ficar abrasado” (1Cor, 7: 9).

Ora, é exatamente essa obrigação que a Igreja desde a Idade Média Central vinha tentando legitimar (FRANCO JUNIOR, 2006, p. 128), visando controlar a sexualidade, que fez com que Gil Vicente, enquanto um apoiador das normas, trouxesse à luz estas questões;

mesmo que não tenha vivido para testemunhar o Concílio de Trento (1545-1563), que de uma vez por todas tornou obrigatório o matrimônio. É por isso que, diante da realidade que o autor estava a presenciar, coloca na boca de um dos tios de Cassandra a obrigação quanto ao matrimônio.

Além disso, não devemos esquecer que o sentido primordial deste auto, representado na época natalina, era “[...] valorizar a supremacia da Virgem que acabava de dar à luz o Menino, face à esterilidade da representante do mundo pagão [...]” (OSÓRIO, 2005, p. 119-120); em um momento de reaparição do culto mariano, tão presente na espiritualidade vicentina (OSÓRIO, 2005, p. 117; SARAIVA; LOPES, 1987, p. 211).

Desta feita, Cassandra vai de encontro a estas regras impostas às moças ao fugir do modelo estabelecido, que era o de preparar-se para a esta finalidade, a saber, ser mãe, cuidar do marido e dos filhos, mas do que delas mesmas (VECCHIO, 1993).

Depois de Cassandra dar uma aula sobre o que pensava sobre o casamento e ao informar que as moças não devem pensar que ser casada “[...] es alguna buena estrena” (I, v. 22, p. 52), busquemos compreender o que pensam duas outras moças, de opiniões totalmente inversas a que Cassandra proclamava.

Se por meio de Cassandra Gil Vicente nos dá a conhecer a visão do matrimônio enquanto purgatório, através de outro gênero teatral, a saber, a farsa, conhecemos uma percepção positiva em relação ao casamento, mas que serve ao mesmo tempo de confirmação daquilo que Cassandra argumentava.

Nas farsas *Quem tem farelos?* e *Inês Pereira* o poeta apresenta dois tipos femininos, Isabel e Inês, respectivamente, que pertenciam presumivelmente a famílias que exerciam ofícios mecânicos (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 207), veem o casamento unicamente enquanto espaço de libertação dos afazeres domésticos, mediante a ascensão social. Maria Leonor da Cruz (1990, p. 81) já havia demonstrado como o casamento nas peças de Gil Vicente “[...] surge particularmente para as mulheres como segurança econômica ou ascensão social [...]”.

Mais uma vez vemos o teatrólogo tocar na questão da fuga ao ambiente doméstico como fizera no *Auto da Sibila Cassandra*. Contudo se Cassandra tinha em mente que a situação das mulheres era ainda mais cansativa quando da união conjugal, as moças Isabel e Inês acreditavam que nada poderia ser pior que a vida de solteira, ora relegada ao lavrar, varrer (II, v. 3; 24; p. 560) ora ao tecer (II, v. 516, p. 169). Por isso, ambas viam no casamento a melhor estratégia para fugir do cativo “em poder de desafiados” (II, v. 20, p. 560).

Muito embora estas moças tentassem fugir daquilo que lhes era reservado, segundo Ana Oliveira (2016, p. 311) tanto o trabalho relativo ao lavrar quanto o da tecelagem eram comuns à educação feminina em Portugal, “[...] envolvendo tanto a aprendizagem da confecção e remendo do vestuário e outra roupa, como fiar, o tecer ou o bordar”.

No entanto, é na *Farsa de Inês Pereira* que o teatrólogo toca com mais complexidade nas consequências do ócio para as mulheres, quiçá um problema que teria se agravado com a maior possibilidade de mobilidade social gerada naquela época de Expansão Marítima, na qual muitos saíam para terras distantes visando melhor valer-se (COELHO, 2000, p. 65); bem como fortalecida pela constante aderência ao Paço real como mecanismo de ascensão social junto as camadas mais abastadas (CRUZ, 1990, p. 136).

A literatura clerical recriminava o ócio feminino, porque segundo este discurso a preguiça era geradora de outros vícios condenáveis, como a luxúria. Afinal, segundo Carla Casagrande (1993, p. 131) “perigoso para toda a humanidade, dado ser origem e fundamento de uma série de comportamentos viciosos, o ócio é considerado especialmente perigoso

para as mulheres [...]”.

Contudo, o que se escondia por detrás desse perigo, temido por aqueles mais interessados em manter as mulheres mudas, não era meramente o fardo de ter uma mulher propriamente preguiçosa. Na verdade, o medo do ócio era justamente pelo fato das consequências que poderia trazer para o pleno exercício do monopólio masculino, é claro. Ora, o que pensavam as mulheres quando nada estavam a fazer? Mesmo que segundo o discurso a resposta estivesse atrelada a suposta liberação de “[...] um fluxo de pensamentos e de desejos, frequentemente turvos e ilícitos” (CASAGRANDE, 1993, p. 133) sabe-se que na realidade moralistas e clérigos buscavam evitar que as mulheres pensassem para além do que o discurso legitimou e por isso o trabalho constituía-se enquanto mais um meio de dominá-las (CASAGRANDE, 1993).

Nessa perspectiva, nada mais era este discurso misógino que Gil Vicente buscava reafirmar, mesmo que estivesse possivelmente a se deparar com tipos femininos que pensavam em alcançar caminhos diferentes daqueles traçados pela ideologia cristã. Logo, acreditamos que a ambição feminina por mobilidade social era naquele contexto entendida enquanto uma aversão a conduta cristã apregoada.

Inês e Isabel eram moças da vila, que teoricamente não tinha muitas perspectivas de futuro, dado ser determinado a elas o casamento com tipos de igual condição social. Mesmo que no geral as mulheres não casassem “[...] com um homem de posição inferior à sua” (HUFTON, 1994, p. 45), o que Gil Vicente defendia era que a “[...] ordem social é um bem e que não deve ser alterada. Cada ser humano deve procurar alcançar a salvação no lugar que Deus lhe destinou e não, em qualquer caso, procurar sair da sua condição” (TEYSSIER, 1982, p. 141).

Há que se dizer que mesmo que às mulheres casadoiras não fossem estabelecidos pré-requisitos na escolha do marido, já que eram elas o objeto de interesse, era preferível “[...] procurar no marido, não a riqueza, mas os bons costumes e a sagueza” (VECCHIO, 1993, p. 158).

Contudo, Gil Vicente nos dá a conhecer as estratégias matrimoniais orquestradas pelas moças casadoiras Isabel e Inês, que procuraram tipos de posição social mais elevada, ao não se conformarem com a condição na qual estavam destinadas a permanecer se casassem com um camponês.

Por isso, Inês ao não concordar com o pretendente que a alcoviteira Leonor Vaz lhe apresentou, o camponês Pero Marques, faz uso dos serviços de dois judeus casamenteiros chamados Vidal e Latão. Estes apresentam-lhe um pretendente que falsamente dizia possuir as qualidades que a moça exigia no marido ideal. INÊS: “Porém nam hei de casar / senam com homem avisado/ inda que pobre e pelado, / seja discreto em falar:/ que assi o tenho assentado” (II, v. 184-187, p. 565).

Logo, o que levou por um lado Isabel a aceitar os galanteios do escudeiro Aires Rosado e, por outro, Inês a casar-se com o escudeiro Brás da Mata, em detrimento do camponês Pero Marques, foi sem dúvida as possibilidades de conseguir frequentar um espaço diferente do que deveriam circular. Ora, Inês não sendo moça “tola” e querendo “casar por sentido” (II, v. 459-460, p. 574), sabia que era o *status* do homem que uma mulher assumia após o casamento, independentemente da camada em que estivesse inserida (HUFTON, 1994, p. 44).

Diferente de Inês, a moça Isabel não experimenta a vida conjugal, uma vez que sua mãe, sabendo da baixa estirpe do galanteador Aires Rosado, afasta a imprudente filha deste que somente queria, tal qual Brás da Mata, iludir moças sonhadoras e adquirir parte do

patrimônio da família, mesmo que pequeno. Ora, quando Inês se casa com Brás da Mata recebe da mãe além da benção uma casa (II, v. 768, p. 583), que seria a partir daquele momento propriedade do marido.

Aliás, àquela época era cada vez mais frequente homens de ascendência nobre interessarem-se por mulheres de estratos inferiores. O inverso não era aceitável de forma alguma, uma vez que afetava às ordens das coisas. Porém, esta mesma ordem, defendida por Gil Vicente, estava sendo cada vez mais desafiada, dando lugar ao mundo às avessas.

O teatrólogo estava assim a criticar essas relações matrimoniais, movidas meramente pelo desejo de ascensão social, por meio da qual se deixavam os verdadeiros valores inerentes ao casamento de lado. Desta feita, Gil Vicente tinha uma visão totalmente negativa dos relacionamentos entre tipos de diferentes camadas sociais, uma vez que levados por este fim desestruturavam ainda a ordem familiar (CRUZ, 1990, p. 72).

De igual maneira é na *Farsa de Inês Pereira*, em que Gil Vicente trata do caráter prático da submissão da esposa ao marido, tal qual Cassandra havia se referido no Auto homônimo. Ora, após casada, Gil Vicente faz Inês experimentar na prática a realidade da vida de um casal como forma de punir e criticar àquelas que pensavam como ela.

Se antes, quando solteira, não tinha liberdade, casada, muito menos. O escudeiro, sabendo das pretensões da moça quanto aos desejos de liberdade, a prende dentro de casa, não podendo sair, cantar e nem mesmo chegar à janela (BRITO, 2001, p. 294).

Vós não haveis de falar / Com homem nem molher que seja; /nem somente ir à Igreja / nam vos quero eu deixar / já vos preguei as janelas / por que vos nam ponhais nelas; / estareis aqui encerrada, / nesta casa tão fechada,/ como freira d'Oudivelas. (II, v. 799-806, p. 584)

Gil Vicente indica, a partir de Cassandra, que no século XVI às mulheres ideais cabiam o extremo silêncio diante do homem, a moderação nos gestos, devendo elas apenas “[...] um submisso intercalar de pedidos humildes e de respostas obsequiosas com os pais e maridos [...]” (CASAGRANDE, 1993, p. 137). As mulheres, nesse sentido, deveriam evitar a tão famosa tagarelice, desvio comportamental tão associado a este sexo pela literatura didática do medievo. Segundo os pregadores e moralistas as mulheres falam “[...] demasiado mal: mentem com habilidade, trocam maledicências, discutem continuamente, são insistentes e lamurientas, nunca param de tagarelar” (CASAGRANDE, 1993, p. 133), visto enquanto ameaça ao poderio masculino da palavra.

Ora, Inês tinha anseios de sair, mostrar-se, passear, mesmo sendo casada. Já que a recém-casada desconhecia as regras da relação conjugal, Gil Vicente fez questão de lembrá-la que as mulheres enquanto perigosas não podiam sair de casa, pois “para ir ao encontro do pecado não é necessário andar muito caminho nem participar em reuniões especificamente suspeitas, basta ir à porta ou à janela” (CASAGRANDE, 1993, p. 118).

O teatrólogo deixa bem claro qual era ainda a regra a predominar na relação conjugal na sociedade portuguesa de Quinhentos, uma vez que “os homens, fossem pais ou maridos, reservam-se o direito de castigar a mulher como uma criança, um doméstico, um escravo” (MACEDO, 2002, p. 28). Portanto, ainda era direito do marido punir a esposa que se distanciava do padrão estabelecido de esposa ideal.

Porém, os momentos de cativeiro acabaram quando Inês recebeu uma carta dizendo que seu marido havia morrido na guerra, morte que a viúva agradeceu. INÊS: “Se eu por ele ponho dó, / o diabo m’arrebente [...]” (II, v. 926-927, p. 588).

No entanto, não era bem esse o comportamento esperado para uma viúva. Isso é

indicativo da permanência dos olhares misóginos em relação às jovens viúvas. Normalmente era esperado delas atitudes impudicas e frívolas. Carla Casagrande destaca que “[...] a mulher mais exposta aos perigos da liberdade é a viúva – sobretudo se é jovem –, que já não está sujeita nem ao poder dos pais, de quem se afastara há tempos, nem a do marido, já falecido” (CASAGRANDE, 1993, p. 125). Na verdade, o perigo sobre elas recai principalmente porque tornam-se estas mulheres insubmissas ao homem, uma vez que era o inverso que deveria predominar (CASAGRANDE, 1993, p. 124).

Inês passou de viúva para casada rapidamente. Contudo, Gil Vicente faz a personagem casar com o seu primeiro pretendente, Pero Marques, o que seria mais um castigo à sonhadora camponesa, por procurar um *status* social que não lhe pertencia. Inês não só teve um casamento à moda típica da época, a saber, com submissão às vontades do marido; como ao final casou-se com alguém de sua mesma condição, “pois assi se fazem as cousas” (II, v. 1144, p. 594), ou deveriam se fazer. Com isso, o devoto poeta de corte buscava principalmente por meio das farsas, educar tipos como Inês e Isabel os criticando, afirmando e reafirmando de todas as formas que “muitas vezes mal pecado/ é melhor boa simpleza” (II, v. 641-642, p. 579).

Considerações finais

Diante do explicitado, Gil Vicente aponta nos autos analisados o que segundo sua ótica seriam os novos vícios comportamentais, que aliados a outros, estariam a afetar a conduta esperada por uma esposa dentro do casamento. Neste sentido, o autor evidencia que os comportamentos das mulheres quando moças refletiam diretamente no tipo de esposas que se transformariam, por isso a educação era um fator fundamental na conduta dos tipos femininos.

Nessa perspectiva, o que mais incomoda o devoto poeta é o fato de outros interesses terem se tornado centrais na decisão do casar ou não casar por parte dos tipos femininos àquela época, no caso tipos não nobres, o que já é um dado interessante. Ora, o teatrólogo estava condenando estes tipos que fugiam da lógica inerente a sua condição, usando do seu teatro para ensiná-los a tomar os valores cristãos como meio de vida.

Ele não viveu o Concílio de Trento, mas certamente conhecia o debate secular que levou o casamento a se tornar sacramento e quiçá deveria conhecer a discussão em torno do matrimônio se tornar obrigatório. O que não temos dúvida é da sua defesa em relação a sacralidade do casamento, e que por isso mesmo levou-o a criticar a conduta de tipos femininos como Cassandra, Isabel e Inês, que se desviavam de todas as formas desse valor. Pensemos que Gil Vicente estava colocando em discussão se realmente o casamento deveria ser mantido da forma como estava estruturado.

Aferimos ainda que se há a crítica do poeta ao casamento como meio de mobilidade social, a sátira é ainda mais contundente porque nenhuma evidência de amor havia por parte daquelas que queriam casar, a saber, Isabel e Inês das farsas *Quem tem farelos?* e *Inês Pereira*, respectivamente; o que também ocorre por parte do masculino, no caso dos escudeiros. Fica claro, que Gil Vicente critica a inversão das ordens, principal consequência de uma sociedade movida pela ambição social, o grande mal daquele século.

Enfim, o teatrólogo era um homem que em meio à corte e fazendo uso de determinados padrões de comportamentos para o feminino, buscou de todas as formas afirmar o lugar das mulheres na sociedade, o papel que deviam cumprir. Contudo, este lugar muito

restrito e doméstico não era o que mulheres como Cassandra, Isabel e por fim Inês desejavam ocupar. Elas representavam, acima de tudo, outras mulheres que para fugir daquilo que foi predestinado usavam estratégias diversas, mesmo que para isso tivessem que inverter as normas.

Referências

- Bíblia. Português. *Bíblia de Jerusalém*. 10ª ed. São Paulo: Paulus, 2015.
- BRITO, Maria Cristina Souza. O discurso Popular feminino na Farsa de Inês Pereira. In: MALEVAL, Maria do Amparo T. (org.). ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA ABREM. Atas do III Encontro. Rio de Janeiro: Ágon da Ilha, 2001, p. 291-299.
- CAMÕES, José (direção científica). *As obras de Gil Vicente*. Vol. I e II. Lisboa: INCM, 2002.
- CASAGRANDE Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) *História das Mulheres no Ocidente: Idade Média*. 476ª ed. v. 2, 1993, pp. 99-141.
- COELHO, António Borges. Os argonautas portugueses e seu velo de ouro (Séculos XV-XVI). In: MATTOSO, José [et all]; TENGARRINHA, José (org.) *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000, p. 57-87.
- CRUZ, Maria Leonor da. *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos: Leitura Crítica num Mundo de “Cara Atrás”* (As personagens e o palco de sua acção). 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 1990.
- DUBY, Georges. *Damas do século XII: Eva e os Padres*. Vol. 3. Tradução Maria Lúcia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. 2ª ed. Portugal: Editorial Domingos Barreira, 1939.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Idade Média: Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- GRIECO, Sara F. Matthews. O corpo, aparência e sexualidade. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (org.). *A História das Mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna*. 507ª ed. v. 3, 1994, pp. 71-117.
- HUFTON, Olwen. Mulheres, trabalho e família. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (org.). *A História das Mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna*. 507ª ed. v. 3, 1994, pp. 23-69.
- KLASPISCH-ZUBER, Cristiane. Masculino/feminino. In: SCHIMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Tradução de Hilário Franco Jr. Bauru, SP: EDUSP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, pp.137-151.
- Le GOFF, Jacques. TRUONG, Nicolas (org.). (1924). *Uma História do corpo na Idade Média*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. 5ª ed. - revista e ampliada. São Paulo: Contexto, 2002. - (Repensando a História).
- OLIVEIRA, Ana Rodrigues. A mulher. In: MATTOSO, José (org.). *História da vida privada em Portugal: A idade Média*. Portugal: Círculo dos leitores, 2016.
- OSÓRIO, Jorge A. Solteiras e casadas em Gil Vicente. *Península*. Revista de Estudos ibéricos, n. ° 2, 2005, pp. 113-16.
- ROSSIAUD, Jacques. Sexualidade. In: SCHIMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Tradução de Hilário Franco Jr. Bauru, SP: EDUSP;

São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, pp. 477-493.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Editora Porto, 11ª ed. 1979, 1212p.

SILVA, Julia Maria Sousa Alves da. *A mulher em Gil Vicente*. Coleção Humanidades, 24, ed. APPACDM. Braga: Portugal, 1995.

SILVEIRA, Rosário de Maria Carvalho. A mulher n'á Demanda do Santo Graal: Pecadora e diabólica. In: ABRANTES, Elizabeth Sousa; VIEIRA, Ana Livia Bomfim; ZIERER, Adriana Maria Sousa (org.). *Nas trilhas da antiguidade e Idade Média*. - São Luís: Editora UEMA, 2014, pp. 393-398.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: O Autor e a Obra*. 1ª ed. Biblioteca Breve, v. 67. Lisboa: ICALP, 1982.

TOMASSET, Claude. Da natureza feminina. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) *História das Mulheres no Ocidente: Idade Média*. 476ª ed. v. 2, 1993, pp. 65-97.

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) *História das Mulheres no Ocidente: Idade Média*. 476ª ed. v. 2, 1993, pp. 143-83.