

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
CENTRO DE EDUCAÇÃO CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS – CECEN
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA
CURSO DE HISTÓRIA LICENCIATURA

RENATA DE JESUS ARAGÃO MENDES

**ENTRE AVE E EVA: as representações do feminino nas peças de Gil Vicente (séculos
XV-XVI)**

SÃO LUÍS
2018

RENATA DE JESUS ARAGÃO MENDES

ENTRE AVE E EVA: as representações do feminino nas peças de Gil Vicente (séculos XV-XVI)

Monografia apresentada ao Curso de História Licenciatura da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção de Grau em História Licenciatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Maria de Souza Zierer.

SÃO LUÍS
2018

Mendes, Renata de Jesus Aragão.

Entre Ave e Eva: as representações do feminino nas peças de Gil Vicente (séculos XV-XVI) / Renata de Jesus Aragão Mendes. – São Luís, 2018.

156 f.

Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Profa. Dra. Adriana Maria de Souza Zierer.

1. Gil Vicente. 2. Gênero. 3. Misoginia. 4. Teatro. 5. Portugal. I. Título.

CDU 305-055.2:792(469) “15/16”

RENATA DE JESUS ARAGÃO MENDES

ENTRE AVE E EVA: as representações do feminino nas peças de Gil Vicente (séculos XV-XVI)

Monografia apresentada ao Curso de História Licenciatura da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção de Grau em História Licenciatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Maria de Souza Zierer.

Aprovado em: 26 / 06 / 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Adriana Maria de Souza Zierer
Universidade Estadual do Maranhão

Prof.^a Dr.^a Ana Livia Bomfim Vieira
Universidade Estadual do Maranhão

Prof.^a Dr.^a Elizabeth Sousa Abrantes
Universidade Estadual do Maranhão

À minha avó, Benedita, pelo amor e cuidado que teve para comigo em toda sua vida (in
memorian).

AGRADECIMENTOS

Esta monografia, fruto de uma dedicação de quase três anos de pesquisa, recebeu a contribuição de algumas pessoas, que influenciaram direta e indiretamente na conclusão deste trabalho. Se pudesse dedicaria inúmeras páginas para descrever o quanto todos estes aqui mencionados foram importantes para mim, mas serei sucinta.

Primeiramente eu agradeço a meu Deus, que me deu forças para continuar mesmo nos momentos mais difíceis e que acima de tudo permitiu-me a conclusão dessa etapa tão necessária à minha formação. Obrigado, Senhor!

À minha avó, Benedita, que não se faz mais presente em corpo, mas sua bondade e seu amor permanecem em meu coração. Sei que está feliz pela concretização do meu sonho, que tanto queria que estivesse viva para poder me ver realizar. A ti dedico esse trabalho, por todo amor que dedicou a mim desde criança.

Aos meus pais, Luís Carlos e Francisca Rosa. Estes que são minha base, meu tudo; que sempre tiveram orgulho de saber que sua filha seria uma das primeiras da família a entrar na universidade; e que fizeram de tudo o que esteve ao alcance, para permitir que meu sonho de ingressar num curso superior fosse realizado. Agradeço, com especial atenção a minha mãe, que me ajudou com palavras doces, sendo minha melhor amiga e que em tudo incentivou-me.

Ao meu noivo, Valtinho Rodrigues, afinal não poderia deixar de agradecê-lo. Ele que sempre acreditou em mim, deixando claro o desejo de me ver formada; que nunca receou em ajudar-me em viagens que não podia arcar com os custos; que jamais permitiu que eu desistisse. À minha irmã que sempre me apoiou, e que acreditou em meu potencial; pela amizade sincera e pela confiança que eu poderia chegar onde cheguei.

À minha tia Maria que com coração solidário me acolheu em sua casa por toda a graduação, quando eu não tinha onde ficar. Apesar de tudo e dos momentos tensos e difíceis que convivemos juntas, eu tenho plena certeza de que eu não teria conseguido se não fosse a sua atitude generosa. Obrigado! Eu devo a ti um pouco de tudo que conquistei. Também aqui vai minha gratidão a marido dela, Domingos. Sempre fez de tudo para que minha estadia em sua casa fosse a melhor possível.

Aos amigos que adquiri durante a graduação, em especial ao grupo “Parceria 2014. 1”, em que merecem especial agradecimento Sara Sousa, amiga e irmã para toda a vida, que a universidade me ofertou. Acompanhamos juntas todos os obstáculos dessa longa caminhada acadêmica. Você é verdadeiramente uma das pessoas mais importantes que a vida me deu. À

Andreia Duarte que sempre foi uma grande amiga, companheira de viagens e de grupo de pesquisa; também uma irmã, em que por muitas vezes eu servi como conselheira; compartilhamos das alegrias e dos momentos tensos e chatos que na graduação ocorreram. À Simone e Yara, grandes amigas, pessoas admiráveis, que sempre acreditaram em minha capacidade de vencer na vida mais do que eu mesma. Vocês morarão eternamente no meu coração.

Ao meu amigo Rosivaldo Brito, sempre tão prestativo, a quem eu agradeço muito por todos os momentos que passamos juntos, mesmo que por vezes tenhamos discutido. Serei sempre grata pela sua disponibilidade em me ajudar em tudo que podia. Ao meu querido amigo Léo, sempre tão prestativo e amigável. Tu és um amigo como poucos. Ao David Mendonça, sempre tão carinhoso comigo e tão prestativo. Nunca esquecerei a sua bondade e generosidade.

Da graduação ainda merecem destaques, Mikaela e Raynara Macau, ambas foram ao longo de toda graduação as mesmas comigo, sempre prestativas e incentivadoras! Aos meus outros amigos que adquiri na vida. Com muito carinho agradeço a Gê Sanches, que sempre me apoiou em toda graduação mesmo estando distante; obrigada por sua amizade sincera. E ainda à Carol Andrade, que sempre demonstrou mesmo que indiretamente, a felicidade de saber que eu tinha conseguido ingressar em um curso superior.

Aos meus colegas e amigos do grupo Mnemosyne. Em especial a Claudienne Ferreira, uma amiga que aprendi admirar pelo seu esforço e dedicação aos estudos; pela sua garra e determinação; uma pessoa realmente admirável. E ainda sou grata ao João Vitor, pela bondade que tem no coração; uma pessoa humilde e sempre muito prestativa.

À minha orientadora, Adriana Zierer, pela oportunidade que me concedeu em ser por tanto tempo bolsista de iniciação científica; pela orientação, pelo zelo com os orientandos e principalmente com as orientandas, pelos conselhos que deste para nosso bem e futuro acadêmico.

À Dona Olinda, que nos momentos finais da graduação mostrou como a bondade do seu coração é imensa. Ela fez por mim o que poucos e mesmo os da família não fizeram. Gratidão eterna. À minha tia Rosa, ao meu tio Samuel e Joelma, sua esposa, que bondosamente nesse momento final da graduação permitiram que ficasse em sua casa; a hospitalidade por vocês concedida foi fundamental para que este trabalho se concluísse.

À Universidade Estadual do Maranhão, pela oportunidade concedida em cursar em um prédio com excelente estrutura. Ao curso e a todos os meus professores por me concederem tão excelente formação acadêmica.

RESUMO

A historiografia já apontou de diversas formas o quanto o discurso pastoral religioso legitimou a inferioridade feminina pautada no discurso bíblico, enquanto maior indicador da misoginia medieval. É este o discurso misógino que reencontramos em Gil Vicente. Este homem, profundamente ligado aos princípios de devoção cumpriu enquanto poeta de corte a função pedagógica de educar àqueles (as) que para ele não seguiam os padrões estabelecidos enquanto ideal. Entre estes tantos que foram satirizados pelo teatrólogo estavam as mulheres. Sobre elas o teatrólogo constrói a imagem da Eva pecadora, maliciosa, frívola e luxuriosa. Contudo, profundo defensor do modelo mariano que era, o teatrólogo criou enquanto oposição a imagem de Eva, personagens que representavam as virtudes da Virgem Maria. Mas, para tornar sua missão possível, ele compara o modelo celeste de Maria ao modelo terreno da rainha. Esta só poderia ser a rainha D. Leonor, que teria sido a grande protetora e financiadora do teatro vicentino. Constatamos que todo esse imaginário misógino é indicativo da recriação de novos modelos comportamentais femininos que contrariavam o modelo pautado na Virgem Maria. Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é compreender o comportamento feminino em Portugal entre os séculos XV e XVI, por meio das representações femininas que aparecem no teatro vicentino.

Palavras-chave: Gil Vicente. Gênero. Misoginia. Teatro. Portugal.

ABSTRACT

The historiography already pointed out in different ways for the pastoral discourse that legitimates female inferiority, the greatest indicator of medieval misogyny. This is misogynist discourse that we find again in Gil Vicente. This man, deeply attached to the principles of devotion, fulfilled as a court poet the pedagogical function of educating those who for him did not follow the established standards while the dramatist builds the image of the sinful, malicious, frivolous and lustful Eve. However, as profound defender of the Marian model that he was, the dramatist created as an opposition the image of Eve, characters that represented the virtues of the Virgin Mary. But to make his mission possible he compared the heavenly model of Mary to the queen's earthly model. This could only be Queen Leonor, who would have been the great protector and financier of the Vicentian theater. We find that all this misogynistic imaginary is indicative of the recreation of new models of behavioral feminine that contradicted the model based in the Virgin Mary. In this sense, the objective of this work is to understand the female behavior in Portugal from the 16th century, through the female representations that appear in the Vicentian theater.

Keywords: Gil Vicente. Gender. Misogyny. Theater. Portugal

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig.	REFERÊNCIA	Pág.
1	“Gil Vicente”, por António Nunes Junior (1882). Retrato no teto do Salão Nobre dos Paços do Conselho de Lisboa. Arquivo Municipal de Lisboa.	37
2	“Rainha Dona Leonor” por José Malhoa (1926). Museu de José Malhoa (Caldas da Rainha) Lisboa. Óleo sobre tela.	118

LISTA DE QUADROS

Q-	REFERÊNCIA	Pág.
1	Genealogia da rainha D. Leonor de Lencastre	119
2	Virtudes da “rainha terrena” e da “rainha divina”	139
3	Vícios e Virtudes: Mulher-Eva X Mulher-Virgem	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 GIL VICENTE E A SOCIEDADE PORTUGUESA (SÉC. XV - XVI) ...	24
1. Portugal no contexto europeu tardo-medieval: entre rupturas e permanências	24
1.1. Portugal entre os reinados de D. João II ao de D. João III	31
1. 2. Gil Vicente, trovador e mestre da balança: entre a criticidade moral/social e a dedicação à Corte Real	37
1. 2.1 O teatro vicentino e sua emersão na literatura medieval.....	45
1.2.2 A <i>Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente</i>	49
1.2.3 As folhas volantes: principal meio de circulação das obras de Gil Vicente	53
1. 3 Composição e estrutura das peças	55
CAPÍTULO 2 A IMAGEM DAS MULHERES PORTUGUESAS NAS REPRESENTAÇÕES VICENTINAS	62
2. Entre as pecadoras, santas e redimidas: as representações clericais do feminino na Idade Média.....	62
2.1 Mulheres medievais: seus vícios e virtudes	73
2.2 Moças, esposas e viúvas: a imagem da perdição em <i>da Índia, Sibila Cassandra, Quem tem farelos? e Inês Pereira</i>	77
2. 3. Educação feminina: o papel educativo da mãe em Portugal de Quinhentos	99
2. 4 O imaginário feminino sobre casamento: “Libertação ou fardo?”	108
CAPÍTULO 3 A IMAGEM DA RAINHA D. LEONOR NAS REPRESENTAÇÕES VICENTINAS	118
3. Esposa, mãe, irmã e viúva: a imagem da rainha D. Leonor reproduzida na historiografia	118
3.1 A rainha Dona Leonor: seu papel político, social e religioso em Portugal	125
3. 2 A “Rainha Velha” e Gil Vicente: entre a proteção e a gratidão.....	132
3.3 Da Virgem Maria à rainha Dona Leonor: o modelo ideal nas representações vicentinas	135
CONCLUSÃO.....	144
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como intuito identificar os elementos inerentes ao comportamento feminino em Portugal entre os séculos XV e XVI, por meio da análise documental de algumas peças da *Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente* (1562), na qual se fazem presentes as representações cênicas de diversos tipos femininos elaboradas pelo teatrólogo Gil Vicente (1465? -1536?).

Dentre uma enorme galeria vicentina analisamos sete peças da fonte mencionada, dentre as quais quatro tornaram-se centrais na análise sobre o feminino, a saber, o *Auto da Índia* (1509), o *Auto da Sibila Cassandra* (1513), *Quem tem farelos?* (1515) e a *Farsa de Inês Pereira* (1523). Nestas obras destacamos quatro personagens principais identificadas enquanto “heróis individuais”.

A escolha destas quatro obras diante de uma galeria imensa de peças e personagens se dá pelas especificidades presentes em ambas essas obras. Além de ser perceptível um interesse particular por parte do autor em tratar do feminino nesses autos, são obras em que as personagens femininas principais possuem comportamentos muito próximos. Como veremos é quase sempre das mesmas questões que Gil Vicente nelas aborda. São autos caracterizados pela verossimilhança, ou seja, por um realismo mais marcante se comparado a outras peças. Enfim, nessas obras as personagens femininas conduzem a ação. Os tipos femininos ganham voz, em um momento em que ainda havia o desejo incessante – por parte de homens – de calar a sua voz.

As outras três peças restantes são enquadradas enquanto moralidades. Trata-se do *Auto da Alma* (1518), *Auto da Fé* (1510) e *Mistérios da Virgem* ou *Auto da Mofina Mendes* (1515?-1534?). Elas são utilizadas para da rainha D. Leonor e da Virgem Maria em Gil Vicente. Diferente das outras quatro peças, nestas últimas encontram-se personagens alegóricos, que se distanciam ao máximo da realidade.

Embora pouco se saiba sobre a vida de Gil Vicente, sabe-se que foi poeta de corte nos reinados de D. Manuel I (1495-1521) a D. João III (1521-1557) e estabeleceu uma relação de gratidão para com a rainha D. Leonor, que lhe permitiu que se tornasse o fundador do teatro português. Por isso, a imagem desta rainha também entrou em nossa discussão sobre o feminino em Portugal de Quinhentos.

É enquanto medievalidade tardia que consideramos o recorte analisado, a saber, os séculos XV e XVI. Ora, muito embora grande parte dos historiadores que nessa temporalidade

se detiveram a classifiquem enquanto Idade Moderna, concordamos com Le Goff, para quem a Idade Média perdurou mais do que mil anos. A longa Idade Média legoffiana que, aliás, este autor vinha discutindo em muitas de suas obras, é uma Idade Média repleta de permanências, principalmente nas estruturas de manutenção social. Esta Idade Média esteve mais viva do que se pensou no século XVI.

Particularmente em seu último livro publicado enquanto ensaio, intitulado *A História deve ser dividida em pedaços?* Le Goff (2014, p. 12) traz novamente suas inquietudes no que respeita as relações históricas entre Idade Média e Renascimento. Para o autor, não se deve limitar este período como sendo particular da história europeia – que teria ficado na transição entre a Idade Média e Moderna –, uma vez que este movimento cultural se constituiu enquanto “[...] o último renascimento de uma longa Idade Média” (LE GOFF, 2014, p. 72).

No *Imaginário Medieval* o autor destacou que esta Idade Média tardia teria durado até o século XVIII, tendo como principais marcos a Revolução Francesa e Industrial (LE GOFF, 1994, p. 22). Em obra recente ele novamente afirmou que a longa Idade Média “poderia ir da Antiguidade tardia (do século III ao VII), até a metade do século XVIII” (LE GOFF, 2014, p. 8).

Ora, para o referido autor o dito progresso dos navios e da navegação, que deram ensejo a Expansão Ultramarina – de que iremos ainda nos referir –, ocorreu em sintonia com o imaginário medieval, que fez com que Preste João, “personagem mirabolante”, acreditasse que existia um mundo de maravilhas além-mar (LE GOFF, 2007, p. 173). De acordo com o medievalista, “a Europa da aventura atlântica e das grandes descobertas é uma Europa profundamente medieval” (LE GOFF, 2007, p. 274).

Nessa perspectiva, tendo como cenário Portugal, buscamos a partir de um outro viés, a saber o literário, compreender as representações do comportamento feminino. Gil Vicente e mais especificamente suas peças tornaram-se os nossos guias de análise dentro dos objetivos propostos, entre os quais estão: inserir o autor e suas peças no contexto social português; identificar as representações dos modelos comportamentais femininos na Idade Média; analisar com base no tripé moças, casadas e viúvas a imagem do feminino nas peças de Gil Vicente e sua relação com a mulher portuguesa dos séculos XV e XVI; apontar as camadas e os tipos femininos satirizados nas peças vicentinas; analisar qual o papel desempenhado pelas mães na educação das filhas segundo o pensamento vicentino; apontar qual o imaginário do casamento quinhentista representado nas peças vicentinas; comparar a imagem da rainha D. Leonor e da Virgem Maria às demais personagens femininas nas peças de Gil Vicente; identificar os elementos estruturantes do modelo feminino ideal segundo as representação vicentina; apontar

por meio do paralelo das personagens vicentinas viciosas e virtuosas, que padrões comportamentais estavam presentes na sociedade portuguesa.

As primeiras discussões de que tivemos acesso sobre as representações do feminino nas peças de Gil Vicente começaram a ser realizadas na área da Literatura portuguesa. Intitulada *A mulher em Gil Vicente* a dissertação de mestrado de Júlia Maria Alves Sousa da Silva (1995) é, sem dúvida, a que mais se aproxima de uma análise mais profunda dos diversos tipos femininos nas peças de Gil Vicente. O que se torna mais problemático em sua obra não é a análise textual em si, mas os resultados obtidos dessa análise. Na verdade, essa autora mesmo tendo concluído essa obra em Humanidades, levantou argumentos opostos aos que chegamos à conclusão, no que respeita as representações do feminino em Gil Vicente, de que iremos tratar no decorrer do texto. A autora ao analisar grande parte das obras do teatrólogo concluiu que o número de personagens virtuosas nas peças seria maior do que o de viciosas, o que seria para ela indicativo suficiente de que o autor se distanciando da imagem negativa de Eva teria uma visão positiva da mulher, a partir das várias representações da Virgem Maria. Nessa perspectiva, argumenta que o teatrólogo não teria uma visão misógina; que seu propósito era reabilitar à imagem feminina, ao mesmo tempo em que evidenciava a suposta emancipação desse sexo no século XVI. Logo, essa obra embora tenha nos concedido evidentes contribuições, nos serve principalmente enquanto contraponto aos nossos principais argumentos de que se conhecerão nos capítulos seguintes.

O artigo de Valdison Ribeiro da Silva segue linha argumentativa muito próxima a que acabamos de mencionar. É mais uma vez um trabalho na área de letras. O autor discute três dos autos que analisamos, a saber, o *Auto da Índia* (1509), *Quem tem farelos?* (1515) e a *Farsa de Inês Pereira* (1523), buscando apontar um elo entre a mulher portuguesa do século XVI, representada por Gil Vicente e a mulher do século XXI. Ao constatar que os tipos femininos representados nessas peças teatrais buscavam já em sua época a emancipação feminina, a independência dos laços conjugais e dos afazeres domésticos o autor estabelece a ponte entre as mulheres dessas diferentes épocas. É evidente que o trabalho tem seus méritos por diagnosticar a preocupação que Gil Vicente tinha de tratar do feminino no século XVI, mas trata o tema com certas interpretações incabíveis, como a de que Gil Vicente estaria apontando para uma mentalidade feminina revolucionária à frente da época, esquecendo que a insubordinação feminina não era típica da época do Renascimento, uma vez que durante a Idade Média a ela tivemos conhecimento, embora que escasso.

Destacamos ainda a obra da autora Maria Leonor da Cruz (1990), intitulada *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos: Leitura crítica num Mundo “de Cara Atrás”* (as

personagens e o palco de sua ação). Embora não faça uma análise profunda sobre as personagens femininas nas peças de Gil Vicente, essa autora aborda de forma sintética questões muito interessantes na compreensão do objeto aqui proposto: a saber, a forte tradição cultural e ideológica do teatrólogo (tradição medieval); a dissolução dos costumes, dos valores morais e espirituais em Portugal do século XVI, em que diversos tipos sociais, inclusive as mulheres estavam inseridas. A autora faz ainda uma interessante análise texto e contexto, se propondo a responder questões que são importantes na pesquisa histórica, como: “que fatores de condenação encontra Gil Vicente na sociedade do seu tempo? [...] que posição toma em relação a eles? Por outro lado, que solução encontra [...] para endireitar esse mundo que caminha a sua volta, de cara trás” (CRUZ, 1990, p. 10). Por fim, Cruz contribuiu nos estudos vicentinos e especificamente neste estudo, ao perceber Gil Vicente como alguém que viveu em uma sociedade contemporânea a ele, nos permitindo compreender os valores cristãos que ligavam o teatrólogo à tradição medieval.

Seguindo este mesmo raciocínio se encontra Cleonice Berardinelli (2012), que trabalha com crítica literária e produziu a obra *Gil Vicente: autos*. Apesar de se debruçar muito mais na análise textual de algumas obras vicentinas, a autora faz na última parte da obra ensaios sobre Gil Vicente. Neles estão presentes algumas considerações interessantes sobre as personagens femininas. Embora aborde de forma ampla tais personagens, a autora nos permite compreender a sua relação em algumas peças com as figuras masculinas e ainda as inserem no imaginário da época, dividido entre dois modelos opostos: Eva e Maria.

Logo, nosso objeto embora não seja novo, pelo menos não no âmbito da literatura, ele o é no campo da História e cumpre funções outras, diferentes em alguns aspectos dentre as que foram até aqui apresentadas pelos autores mencionados. Pelo menos não conhecemos nenhum outro trabalho que possua as mesmas inquietudes. Essa proposta cumpre um papel social, que não é somente o de descrever as personagens femininas, mas de entender o que Gil Vicente a partir delas nos diz sobre o comportamento feminino em Portugal. O nosso intuito caminha no sentido de relacionar História e Literatura, unindo o útil ao agradável.

Ora, pensamos nesse objeto não só pela escassez do tema na área da História, mas pelo caráter social que ele permite conhecer, uma vez que a obra vicentina por ter estado imersa em uma sociedade repleta de mudanças, nos permite pensar mediante a representação de inúmeros tipos sociais femininos, os papéis e comportamentos das mulheres presentes na sociedade portuguesa; se houve mudanças ou rupturas, quais os discursos dominantes. Enfim, as peças vicentinas, e especificamente as que analisamos, nos permitem pensar como uma dada época contribuiu para a compreensão das questões do presente.

Para tornarmos viável nossa proposta utilizamos a versão portuguesa impressa ¹ da *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, publicada em 1562, pelos filhos do teatrólogo, Luís e Paula Vicente. Porém, continuamos fazendo uso das versões disponibilizadas por alguns autores vicentinos – que desvendam algumas imprecisões da própria fonte de 1562. Mesmo não utilizando a versão fac-similada, a obra segue a transcrição no original, com algumas pequenas exceções. Pois, as observações feitas na coleção ao texto, ficam na nota de rodapé e em nada alteram o corpo original da fonte.

A versão que utilizamos dessa fonte se encontra inserida na coleção mais atualizada intitulada *As Obras de Gil Vicente*, editada em 2002, pelo então Centro de Estudos de Teatro da FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Esta coleção repartiu todas as obras do teatrólogo de que se tem acesso – mesmo àquelas que foram excluídas pelos órfãos de “mestre Gil” – em 5 volumes. No primeiro volume (I) estão presentes as *obras de devoção, comédias e tragicomédias*; no segundo volume (II) encontram-se as *farsas e obras miúdas*.

O terceiro (III) e quarto volumes (IV), por sua vez, são dedicados à apresentação da versão em fac-símile da *Compilação de 1562/ 1586* ², respectivamente. Por último, temos o quinto livro (V) com explicações sobre notas, textos complementares a estas notas, índice de figuras históricas e mitológicas, índice de personagens, glossário e bibliografia de Gil Vicente.

Para compreensão das referências da fonte seguimos o seguinte critério: dentro dos parêntesis fica a abreviação da referida *Compilação* (CTOG); o número em algarismo romano do referido volume em que se encontram as peças citadas; acompanhado do número do verso em que consta a referida passagem; aparece em casos de referências ao prólogo da peça o número da folha e, por último consta o número da página do volume da coleção, em que se encontra a fonte. E as peças analisadas também são abreviadas.

Gil Vicente tinha uma forma de pensar tipicamente medieval e por isso seus personagens são identificados enquanto tipos sociais. Segundo José Roberto Mello (1992, p. 80) a individualização não foi um forte no período medieval, uma vez que predominava o coletivo; as pessoas eram identificadas pela profissão ou ofício. Cada pessoa desempenhava uma função,

¹ Há disponível na Biblioteca Nacional de Portugal a versão digital fac-similada das compilações de 1562 e 1586. No caso da *Compilação de 1562* existe ainda uma reimpressão feita pela BNP do ano de 1928. Cf. <http://www.bnportugal.pt>. Acesso em: 25 maio 2018.

² Além da *Compilação de 1562* existe ainda a *Compilação de 1586*. Porém, esta é totalmente massacrada por críticos vicentinos, que veem nela uma distorção completa das obras de Gil Vicente, principalmente no que tange as divisões e ao conteúdo alterado das peças. Afinal, a Inquisição voltou a censurar algumas das peças de Gil Vicente, depois do index de 1551. Por isso, as que foram censuradas tem seu texto modificado nesta *Compilação* (TEYSSIER, 1982, p. 23). Esse olhar negativo referente a esta versão contemporânea a de 1562 se abrange a maioria dos autores vicentinos. Pois, em todos os estudos feitos sobre Gil Vicente se vê uma clara negação ao uso dessa fonte, por isso a deixamos de fora de nossa análise.

onde todos dependiam dela. Isto segue a ordem hierárquica definida na Idade Média. É dentro dessa perspectiva que Gil Vicente representa seus personagens. Segundo Paul Teyssier (1982, p. 118) os tipos sociais eram generalizados e dificilmente individualizados; geralmente sempre se repetiam, principal indicativo da estrutura que compõe o homem medieval.

Nesse sentido, são vários os “tipos sociais” encontrados na galeria vicentina. Segundo Paul Teyssier (1982, p. 119-120) a maioria deles pertencia a categoria “tipos humanos”, sendo identificados pela *condição social*, diretamente ligados a hierarquia trifuncional, a saber, por representantes do clero, nobreza e camponeses. De forma mais específica, haviam os tipos identificados enquanto *mulheres do povo*, em que se enquadravam as raparigas, as criadas, as moças, a parteira, as alcoviteiras, as regateiras e as feiticeiras (TEYSSIER, 1982, p. 121). Alguns tipos eram identificados ainda pela idade ou sexo; como também havia os *tipos marginais* em que se incluíam as Ciganas, os estrangeiros – o Castelhana, o Francês, o Italiano –, e até em certo sentido os Judeus (TEYSSIER, 1982, p. 119;121).

Embora os tipos gerais predominem no teatro vicentino, Teyssier (1982, p. 121) destaca ainda uns poucos tipos individuais, conhecidos enquanto *heróis individuais*. Recebem esta classificação aqueles tipos que são centrais nas peças, os quais Gil Vicente dedica especial atenção, seja para criticar ou para evidenciar os traços positivos.

Mas, na galeria dos tipos vicentinos existem outros personagens, além dos tipos humanos. Havia os *personagens alegóricos* ou abstratos, também chamados de *fantásticos* – tal qual a Verdade, a Morte, a Fé, etc. –, os *personagens mitológicos* – Vênus, Apolo, Júpiter etc. –, e ainda os personagens da tradição cristã – os anjos, os diabos, os profetas etc. (BERARDINELLI, 2012; TEYSSIER, 1982;).

Antes de mais nada, deixa-se claro que a maioria dos autores que tratam sobre o feminino, estão embasados teoricamente nas discussões de *gênero*, realizadas por Joan Scott; assim também o fazemos. Embora articulada séculos depois é verdadeiramente útil para pensar o comportamento feminino português ainda particularmente medieval.

Ora, Joan Scott faz parte do grupo de feministas que se estruturou em volta do que se passou a conhecer enquanto pós-estruturalismo, que ganhou destaque a partir das décadas de 1980. Essa autora será uma das primeiras a pensar o conceito de gênero sem a essencialização que dominou os estudos feministas das décadas de 1960 e 1970, em que o determinismo biológico havia se tornado a principal ferramenta de análise do conceito (FRANCO, 2015, p. 37-38).

Joan Scott inova na historiografia sobre o tema ao pensar gênero enquanto uma categoria útil de análise. Nessa perspectiva, tal conceito extrapola a mera divisão sexual, a saber, sexo

feminino X sexo masculino. Pertencente à corrente desconstrutivista, Joan Scott (1995, p. 75) no seu artigo desconstrói a noção de gênero enquanto sinônimo de mulher. De outro modo, essa historiadora pensa tal categoria enquanto heterogênea, em que as mulheres devem ser vistas enquanto sujeitos que pensam por si próprias, que possuem diferentes formas de lidar com o outro.

Com a discussão proposta por Joan Scott (1995, p. 75), gênero deixa de ser pensado enquanto espaço do feminino e a ausência do masculino, para ser tomado enquanto a relação social que se estabelece entre os sexos. Isto é bastante significativo, pois é dentro dessa relação que se identifica os papéis construídos ideologicamente para a compreensão do que foi definido enquanto de homem e mulher no período medieval. Por isso, para Scott gênero possui ainda um outro sentido, que é o de identificar as relações de poder que conformam e legitimam a hierarquia entre os sexos. Nesse sentido, para a teórica pode-se dizer que gênero é a conexão entre dois conceitos: “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86).

Esta noção de relações de poder na organização social entre os sexos é bem válida para o estudo proposto nesse trabalho, em que percebemos as raízes que havia por trás da naturalização da superioridade do masculino em detrimento do feminino na Idade Média. Teremos oportunidade de evidenciar que na Idade Média tornava-se incompreensível compreender o sexo feminino e o papel que lhe foi imposto, sem antes estabelecer a relação que mantinha com o sexo masculino.

Corroboramos com Scott (1995, p. 75) para quem o fator biológico não deve ser reiterado enquanto justificativa plausível para legitimação da inferioridade do sexo feminino, uma vez que se trata de ‘construções históricas’, que definiram e legitimaram papéis sexuais diferentes, para o que foi definido enquanto de homem e de mulher. Visando evitar estes equívocos, evidenciamos justamente como essas construções históricas, efetivadas durante a Idade Média, solidificaram um imaginário sobre o papel feminino, com base exclusivamente no fator sexual, sendo ainda justificado por uma ideologia cristã, que se materializou na sociedade europeia e manteve suas estruturas misóginas por longos séculos. Não podemos esquecer que as questões primordiais que cercam este trabalho referem-se as representações discursivas que legitimaram a hierarquização dos papéis. E neste sentido, o discurso eclesiástico não cansou de repetir o elemento biológico para inferiorizar as mulheres, como veremos a seguir.

No entanto, nascer homem ou mulher não implica que se naturalize as definições de papéis, que cabem a um e ao outro sexo. Os papéis foram construídos propositadamente para permanecerem enquanto dados naturais, mas não são; não foi à toa, para este período em que nos detemos, a naturalização do feminino. Tomemos as considerações de Cristiane Klaspisch-Zuber (1993, p. 11, grifo nosso).

Nascer homem ou mulher não é, em nenhuma sociedade, um dado **biológico neutro**, uma simples qualificação ‘natural’ que permaneça como inerte. Pelo contrário, este dado é trabalhado pela sociedade: as mulheres constituem um grupo social distinto, cujo carácter [...] **não depende da ‘natureza’ feminina**. Aquilo que se convencionou chamar ‘gênero’ é um produto de uma reelaboração cultural que a sociedade opera sobre essa pretensa natureza: ela define, considera – ou desconsidera –, representa-se, controla os sexos biologicamente qualificados e atribui-lhes papeis determinados.

Essa imagem do feminino construída pelo sexo oposto não pode ser desvinculada da ideologia e do imaginário, carregado de representações, que sobre este sexo foram legitimados. Por isso, acionamos esses conceitos chaves e complementares, a saber, *imaginário*, *ideologia* e *representação*. Mas antes, enquadrámos a análise de tais conceitos ao campo no qual o objeto se insere, a dizer, a Nova História Cultural.

Ora, este campo da História possibilitou a abordagem de novos objetos, novos problemas e abordagens (GRECCO, 2014, p. 41). Desse modo, deve-se à Nova História Cultural, o aprofundamento dos estudos em relação aos sujeitos sociais, que antes não eram considerados dignos de serem analisados na pesquisa histórica. Neste sentido, temas relativos às mulheres, puderam se tornar visíveis graças à mudança de paradigma que esse domínio possibilitou.

De acordo com Sandra Pesavento (2008, p. 17), o objetivo da História Nova Cultural seria buscar compreender a realidade do passado através das suas representações, buscando chegar às formas pelas quais os homens expressavam a si mesmos e ao mundo ao seu redor. O seu objeto é justamente o “resgate de sentidos conferidos ao mundo” que se manifestam a partir de representações em forma de discursos, imagens e práticas.

É dentro dessa perspectiva que acionamos o conceito de *representação*, chave no nosso trabalho e definidor dos estudos no campo da Nova História Cultural. Ora, é por meio da representação que temos acesso a imagem do feminino elaborada por Gil Vicente.

Representar para Le Goff (1994, p. 11) seria reproduzir o real, através do que as imagens mentais permitem compreender sobre algo. Ou seja, o ato de representar pertence ao campo do abstrato, das ideias. Porém, a coisa representada não necessariamente é o ideal. O campo da representação enquanto “imagem presente” que permite compreender um “objeto ausente”

possibilita segundo Chartier (2002, p. 20) apreender o objeto tanto a partir da esfera simbólica quanto da material. Ambas as esferas são possíveis de ser compreendidas a partir de documentos.

Nesse sentido, entendemos que através do documento escrito, seja ele qual for, histórico ou literário, podemos compreender as elaborações imaginárias construídas por alguém. Afinal, “uma relação decifrável é, então, postulada entre o signo visível e o referente significado – o que não quer dizer, é claro, que é necessariamente decifrado tal qual deveria ser” (CHARTIER, 1991, p. 184).

Nessa perspectiva, embora o pensamento de Gil Vicente jamais seja compreendido da forma tal qual o autor pensou, a partir das representações femininas existentes nas peças, podemos compreender os papéis ocupados por elas na sociedade portuguesa dos séculos XV e XVI.

Dentro do campo da representação há segundo Le Goff um âmbito mais abrangente que aquele, a saber, o *imaginário*. As imagens do feminino que foram representadas por Gil Vicente não surgiram do nada, faziam parte do imaginário que se tinha sobre as mulheres, seus deveres, seu modo de vestir, de se comportar; tudo de acordo com a camada social. Para Le Goff enquanto a representação reproduz o real, o imaginário o constrói.

No que se refere a esse poder do imaginário na construção do real Pesavento (2008, p. 47-48) enfatiza que além de substituir o real concreto, pode ser ainda mais real do que a própria realidade, pois é a partir do imaginário que as pessoas constroem o mundo em que vivem. Afinal, “nessa medida, na construção imaginária do mundo, imaginário é capaz de substituir-se ao real concreto, como um seu outro lado, talvez ainda mais real, pois é por ele e nele que as pessoas conduzem a sua existência”.

Embora enfatize as diferenças entre ambos, Le Goff evidencia a necessária relação entre os conceitos, mesmo separando as suas funções para a compreensão do objeto. Ou seja, para compreendermos o “objeto ausente”, se faz necessário representá-lo o mais real possível a partir de representações – que se dão através do imaginário – elaboradas segundo José D’ Assunção Barros (2004) pela articulação com as *imagens mentais*, atreladas conjuntamente as *imagens verbais* ou *visuais*. Segundo Le Goff o imaginário se efetua nas relações práticas, no cotidiano. Tendo a capacidade de materializar-se, nas relações sociais, o imaginário auto se representa, evidenciando ao mesmo tempo ambiguidades – entre o ideal e real – nas formas dos indivíduos agirem em sociedade.

Segundo Baczko (1985, p. 310) o imaginário “[...] é uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controlo da vida colectiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder.

Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais”. Esta interpretação nos permite compreender o imaginário como um mecanismo de poder ideológico, que influencia no tipo de representação que será feita de diversos aspectos que permeiam uma sociedade. Pois, nele estão incluídos valores, modelos de comportamentos, ideias, formas de perceber o mundo. Enfim, constrói um caminho a ser seguido, e sendo assim é excludente, determinando a forma mais coerente de se agir em sociedade.

Nessa perspectiva, discutimos o conceito de imaginário atrelado ao de ideologia, uma vez que o imaginário ideológico se faz iminente presente nas representações do feminino por Gil Vicente. Não devemos esquecer que o imaginário é ao mesmo tempo um sistema que se estrutura não só por imagens de representação como pelas ideias, ou o ideológico (PESAVENTO, 1995, p. 9). Segundo Le Goff (1994, p. 12) a relação entre os conceitos de ideologia e imaginário torna-se possível quando o aspecto ideológico, tenta a partir de “uma compreensão do mundo”, a saber, o da Igreja Católica, impor uma determinada representação sobre o segundo, o imaginário. Veremos que a ideologia religiosa ainda se faz presente no imaginário quinhentista.

Porém, segundo este historiador (LE GOFF, 1994, p. 12) “qualquer que seja a parte de invenção conceitual neles contida, os sistemas ideológicos, os conceitos organizadores da sociedade forjados pelas ortodoxias reinantes [...], não são sistemas imaginários propriamente ditos [...]”. Ou seja, o que a Igreja Católica tentava impor no imaginário social quinhentista, como o que deveria ser colocado em prática, não foi necessariamente o que os homens e mulheres deste período elaboravam na sociedade em que viviam. É exatamente a relação entre o ideal e o real, que buscamos enfatizar na análise do feminino em Gil Vicente.

As análises de Le Goff ainda nos ajudam a entender outras questões de fato necessárias ao trabalho com peças teatrais. Afinal, essas peças se constituem como documentos literários. O medievalista dar a entender a importância do estudo da literatura como “fonte” fundamental para o historiador e pesquisador do imaginário. Ora, segundo o historiador “é claro, todavia, que a história do imaginário tem os seus documentos privilegiados; e, muito naturalmente, esses documentos são as produções do imaginário: as obras literárias e artísticas” (LE GOFF, 1994, p. 13).

Sandra Pesavento (2003, p. 1) enfatiza que se no século XIX, a História usava da Literatura somente como ilustração, sendo apenas a partir da segunda metade do século XX que esta última área passou a ser vista com outro olhar pela História: a Literatura teria um compromisso com o social e cabia aos historiadores interpretar o documento literário.

A relação entre os campos da História e Literatura, antes inviável, tornou-se possível graças as novas epistemologias que deram ensejo à Nova História Cultural, na qual o conceito de representação tornou-se o elo de ligação entre essas duas áreas, uma vez que é possível perceber em ambas a representação do mundo por um dado autor imerso na sociedade (GRECCO, 2014, p. 42). Com a emergência desse campo, ambas as narrativas, histórica e literária, apesar das divergências passaram a se constituir enquanto “diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real” (PESAVENTO, 2008, p. 80). Com a renovação do conceito de documento, a Literatura passou a se enquadrar enquanto fonte do historiador, “documento histórico”, possibilitando a compreensão de uma dada realidade, tanto quanto qualquer outro documento (GRECCO, 2014, p. 45).

Daí em diante vários foram os autores que buscaram aproximar os campos da História e da Literatura apontando os pontos de convergência e divergência. O principal elo entre esses documentos, apontado por diferentes autores, é que ambos se constituem enquanto narrativas, discursos que constroem uma realidade a partir da verossimilhança (GRECCO, 2014, p. 48; MARTINS, 2015, p. 3890).

A contribuição do documento literário para compreensão de um objeto histórico seria o conhecimento de aspectos diversos que outros documentos não fornecem, ao nos possibilitar ter acesso ao imaginário de uma dada época (MARTINS, 2015, p. 3389). Sobre isso Pesavento salienta que “[...] A Literatura permite o acesso [...] ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos [...]. Ela representa o real, tornando-se a fonte privilegiada para a leitura do imaginário.

José D’Assunção Barros (2010, p. 2) em seu artigo *História e Literatura – Novas relações para os novos tempos* faz uma aproximação ainda mais profunda entre essas áreas afins, apontando que “a História, ainda que postule ser uma ciência, é ainda assim um gênero literário; a Literatura, ainda que postule ser uma Arte, está diretamente mergulhada na História”. Sendo assim ambas partilham da área do conhecimento da outra. Enquanto da Literatura a História usa o gênero, do documento histórico a Literatura usa o contexto.

Se para Denise Lacerda (2006, p. 1) as diferenças entre o documento literário e histórico são muitas nítidas, pelo fato do historiador preocupar-se com a verdade, enquanto o literato preocupar-se-ia somente com a função estética e artística da obra, para Pesavento (2003) embora haja diferenças entre essas áreas, elas não reduzem a Literatura a um mero texto de ficção, uma vez que para ela é possível compreender o real analisando o documento literário nas suas devidas proporções. Afinal, o seu principal argumento é que tanto História quanto

Literatura “oferecem o mundo como texto” (PESAVENTO, 2003, p. 32) e que, enquanto textos podem ser interpretados.

Os autores Carlos Vinícius Mendonça e Gabriela Alves supõem logo no título de seu artigo *Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o diálogo entre a História e Literatura* o lado positivo e negativo da relação que se estabeleceu entre estas duas áreas de conhecimento. Isto porque como outros autores estes também compreendem que em meio as crises dos paradigmas e dos referentes (BARROS, 2010) deve-se pensar no modo como proceder teórico e metodologicamente na relação entre História e Literatura. Eles propõem que a solução para resolver a crise pelos quais passou a História em fins dos séculos XX e início do XXI seria optar pelo diálogo entre História e Literatura (MENDONÇA; ALVES; 2013, p. 2).

Martins (2015, p. 3889) destaca que nesta dinâmica – relação entre História e Literatura – deve-se levar em consideração quem escreve, para quem escreve, em que contexto e para que fins se escreve. E isso nos leva a pensar como trabalhar metodologicamente com o documento literário no âmbito da pesquisa histórica. Nessa perspectiva, utilizamos das discussões feitas pelo autor Antônio Celso Ferreira (2011). Este autor nos ajuda a pensar as potencialidades do documento literário, bem como os cuidados que se deve ter ao operar com ele na pesquisa histórica. Ele propõe que sejam feitos questionamentos ao documento literário que sejam típicos da pesquisa em História, pelos quais possibilitem a imersão no contexto em que foi criado. Por isso, buscamos fazer a análise texto/contexto, confrontando a documentação com a historiografia sobre Portugal do século XV e XVI, visando identificar o papel relativo ao feminino nesse contexto.

Ora, diante da emergência do Renascimento na Baixa Idade Média levantamos alguns questionamentos que se tornaram pertinentes para alcançar os objetivos propostos. Sabendo que na Idade Média independentemente da camada social foi circunscrito a separação dos papéis com base na questão sexual; em que foi restrito às mulheres a circulação em determinados espaços; que as diferenças entre os homens e mulheres eram nítidas; que foi legitimado um lugar de superioridade ao masculino em detrimento do feminino; que foi naturalizado a inferioridade das mulheres em relação ao sexo oposto, questiona-se: a misoginia medieval deixou de fazer-se presente no Renascimento? Os novos tempos contribuíram para a promoção feminina? Até que ponto as peças de Gil Vicente nos possibilitaram identificar o comportamento feminino durante o Renascimento em Portugal? Que tipo de padrão deviam as mulheres seguir nessa época? Quais os modelos femininos que Gil Vicente apontava através de suas peças? Quais seus propósitos com a encenação de diversas representações sobre o

feminino? Tais questionamentos funcionaram como bússola que nos guiou para a constatação dos principais resultados que apontaremos nos capítulos seguintes.

Nessa perspectiva, pretendemos a partir do estudo de uma terminada fonte literária, que são as peças teatrais, compreender como Gil Vicente, que além de teatrólogo foi um profundo devoto aos princípios cristãos, construiu um discurso sobre o feminino na sociedade portuguesa de sua época. E ainda busca-se identificar para além do claro discurso misógino quais os elementos que este poeta de corte nos possibilita compreender sobre o comportamento feminino em Portugal do século XVI.

No primeiro capítulo, vincula-se os acontecimentos ocorridos em Portugal enquanto desdobramentos das mudanças sentidas em toda Europa. Contudo, apontamos as peculiaridades do contexto peninsular ibérico enquanto espaço autônomo que levou inúmeras mudanças sentidas em todo contexto europeu, em que se destaca a Expansão Ultramarina. Diante das inúmeras mudanças, marcadas pelo Renascimento, Humanismo, Reforma Protestante e Contrarreforma inserimos o personagem central de nossa análise, Gil Vicente, considerando a relação estabelecida por ele com alguns monarcas; a sua relação com o teatro medieval e ainda a intertextualidade que levou esse teatrólogo a se tornar o fundador do teatro português.

No segundo capítulo, introduzimos uma discussão sobre os modelos comportamentais femininos presentes na Idade Média, pautados na figura de Ave Maria e Eva; apontamos os vícios e virtudes associados ao feminino; e posteriormente de forma mais profunda fazemos inicialmente a análise das seguintes peças teatrais: o *Auto da Índia*, o *Auto da Sibila Cassandra*, *Quem tem farelos?* e a *Farsa de Inês Pereira*. Abordamos os comportamentos negativos em relação ao feminino representados pelo teatrólogo; o papel educativo das mães no século XVI; o imaginário do casamento por parte das personagens femininas.

Em contraponto, no terceiro capítulo apontamos a imagem do modelo ideal segundo o pensamento vicentino, representado por uma figura histórica, a rainha Dona Leonor, que naquele contexto foi a grande mecenas do teatro vicentino. Seguindo essa perspectiva, discutimos inicialmente a imagem dessa rainha na historiografia; seu papel enquanto esposa, mãe, irmã e viúva; e ainda seu papel político, religioso e intelectual. E por fim, fazemos a relação dessa rainha com a imagem da Virgem Maria, que aparece nos *Autos da Alma*, *Mofina Mendes* e *Fé*. Na conclusão, apontamos para a função pedagógica do teatro vicentino, no que tange ao comportamento feminino em sua época, bem como para as contradições entre as representações e práticas comportamentais concernentes a atuação do feminino na sociedade portuguesa do século XVI, em meio à preponderância de novos padrões comportamentais que divergiam do defendido pelo teatrólogo.

CAPÍTULO 1

GIL VICENTE E A SOCIEDADE PORTUGUESA (SÉC. XV - XVI)

1. Portugal no contexto europeu tardo-medieval: entre rupturas e permanências

Enquanto fio condutor de nossa análise, Gil Vicente testemunhou as transformações em Portugal entre dois séculos, e não quaisquer séculos, ao se levar em consideração que entre Quatrocentos e Quinhentos muitas foram as mudanças ocorridas no cenário europeu, desde o âmbito social, político, econômico, cultural até o religioso – como veremos a seguir; estas, por sua vez, são esmiuçadas e divididas por Hilário Franco Júnior (2006, p. 15) em estruturas, dentro de um contexto maior compreendido enquanto Baixa Idade Média (fins do século XIV e início do século XVI).

Dentro da classificação mencionada apontamos um acontecimento chave que permeia o nosso recorte, e dois que dele provém: a saber, o Renascimento, marcado pela Expansão Marítima e pela Reforma Protestante.

Jean Delumeau ainda que trabalhe com as classificações históricas, tal qual a tradição historiográfica definiu – muito embora não concorde, mas por falta de termos mais apropriados os use –, pertence a uma historiografia que recentemente buscou romper “[...] com a pretensa oposição Medievalidade - Modernidade” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 215). É válido expor as considerações iniciais do autor quanto a estas questões.

A nossa compreensão do período [...] ficaria muito facilitada se fossem suprimidos dos livros de História dois termos solidários e solidariamente inexactos. ‘Idade Media’ e ‘Renascimento’. Com isso se abandonaria todo um conjunto de preconceitos. Ficar-se-ia, especialmente, livre da ideia ter havido um corte brusco que veio separar uma época de luz de um período de trevas (DELUMEAU, 1994, p. 18).

Na obra *Civilização do Renascimento*, o autor busca resgatar os laços profundos que entre Idade Média e Renascimento existiam, afastados primordialmente pelo humanista Petrarca, que vivendo em plena época do Renascimento o distanciou do período anterior, criando o conceito e o preconceito de Idade Média enquanto “Idade das Trevas” – este já foi intelectualmente superado³ (DELUMEAU, 1994, p. 85).

³ Ainda sobre esta questão ver: (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 9; LE GOFF, 2008, p. 51; LE GOFF, 2014, p. 45).

Salienta ainda Jean Delumeau (1994, p. 85), que o Renascimento “[...] definiu-se a si próprio como movimento em direção ao passado – característica aparentemente oposta à do nosso mundo moderno, a caminho do progresso”.

Ora, o Renascimento ficou conhecido pelo regresso e não pelo progresso. Lembrando que também na Idade Média Central houve o Renascimento do século XII, marcado pela “[...] recuperação e revalorização da cultura greco-latina [...]” incluindo-se dentro da cultura intermediária (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 148-149). É “[...] nesta época que verdadeiramente se inicia o renascimento geral da cultura que virá a dar os seus melhores frutos na grande Renascença do século XVI” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 41). Isso implica dizer que não foram somente os renascentistas do século XV e XVI que recuperaram a cultura clássica (DELUMEAU, 1994, p. 87); lembrando que foi por meio da Idade Média “[...] que os renascentistas tomaram contato com a Antiguidade” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 216).

Segundo António Ferreira (1939, p. 182-183) desde o século X já havia o desenvolvimento das artes clássicas no Ocidente. É nesse sentido, que “as obras de arte, por seu lado, provam que a Idade Média não tinha esquecido tanto, como durante muito tempo se julgou, certos temas e assuntos antigos” (DELUMEAU, 1994, p. 88).

Sabe-se que durante a Idade Média “imperava a teologia” (FERREIRA, 1939, p. 185-186) e a Igreja buscou, principalmente na Alta Idade Média (metade do século VIII aos fins do século X), e Idade Média Central (séculos XI-XIII), legitimar-se enquanto representante de Deus na Terra, buscando o controle social (FRANCO JÚNIOR, 2006). Porém, quando da Renascença, sem dúvida, as estruturas mentais existentes até então sofreram alterações evidentes⁴.

Segundo Edith Sichel (1972, p. 7) o Renascimento “[...] foi um movimento, uma revivificação das capacidades do homem, um novo despertar da consciência de si próprio e do universo [...]”. Sem dúvida, a difusão das ideias que levaram a emergência do referido movimento não teria ocorrido com maior fluidez na Europa, se não fosse a invenção da imprensa em 1436 (FERREIRA, 1939, p. 185; SICHEL, 1972, p. 8); que, “[...] além de mostrar à evidência as possibilidades da técnica, acelerou prodigiosamente a difusão das ideias e das notícias, e constitui-se em poderoso fator de transformação da mentalidade” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 168-169). Ora, antes dessa invenção “[...] os livros reproduziam-se pelo processo de cópia manuscrita em folhas de pergaminho. A produção de manuscritos era lenta e cara, e a sua circulação extremamente reduzida” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 37).

⁴ Diversos autores debateram sobre estas transformações na mentalidade europeia. Conferir: (BRAGA, [s/d], p. 11; DELUMEAU, 1994, p. 87; FERREIRA, 1939, p. 186; SARAIVA; LOPES, 1979, p. 75).

Porém, é necessário ter em vista que a imprensa deveu em grande medida ao “[...] público em crescimento, para o qual já não bastava a reprodução manuscrita do livro” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 169); prova da predominância da intelectualidade em fins da Idade Média (DELUMEAU, 1994, p. 98). Embora se pensasse o contrário, neste período “[...] reputado como decadente, multiplicaram-se as escolas [...], mas, principalmente, as universidades [...]. O humanismo só vingou porque o terreno lhe tinha sido preparado” (DELUMEAU, 1994, p. 99).

Além disso, mesmo com o aparecimento da imprensa, no século XV, os livros impressos continuaram sendo primordialmente de caráter religioso, “[...] ornados de miniaturas de caráter medieval” (LE GOFF, 2007, p. 253).

Foram os humanistas, “[...] letrados cuja atividade se exerce geralmente fora da hierarquia clerical”, os grandes promotores do movimento renascentista e apreciadores da cultura clássica, romana e grega (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 169; FERREIRA, 1939, p. 181).

Os humanistas fizeram do Renascimento um verdadeiro “[...] regresso ao homem [...]” (DELUMEAU, 1994, p. 93); foi do homem, do seu corpo e da sua face que trataram os artistas dessa época; cresceu a partir desse momento o individualismo, característica predominante da cultura nova (DELUMEAU, 1994, p. 92-93).

As mudanças de mentalidade se deram também no campo religioso, no que diz respeito à discordância referente às concepções da Igreja Católica (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 176), o que fez autores como António Ferreira (1939, p. 186) dizer que “foram abandonados os dogmas da teologia, trocado-os pela rebusca dos problemas da humanidade: os escritores tornaram-se humanistas”.

Isso não quer dizer que todos os humanistas se voltaram contra a autoridade papal; lembremo-nos de Erasmo, que enquanto um dos mais sublimes humanistas, nunca quis romper com Roma e nem mesmo voltou-se contra a autoridade pontifical, mesmo com suas críticas à corrupção dos membros eclesiásticos e alguns dos dogmas da teologia católica (DELUMEAU, 1994, p. 130;134). Na verdade, “[...] muitos humanistas, dependentes de sinecuras eclesiásticas ou palacianas, procuram evitar as polémicas para a simples ressurreição do mais puro classicismo estilístico em latim ou grego” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 178).

Do ponto de vista social, o movimento renascentista ficou conhecido pelo “[...] desenvolvimento do comércio, das atividades industriais e das cidades [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 168). Aliás, este foi fruto do crescimento dos séculos XII, em que o comércio e a indústria inseriram-se no processo de mudanças marcado pelo fortalecimento do sistema

feudal, pelo crescimento demográfico e desenvolvimento urbanístico (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 34; 41).

No entanto, a aurora dos novos tempos foi sentida em outras estruturas. Nas principais regiões ocidentais – como foi o caso da Itália – a economia mercantil trouxe à luz a ascensão da burguesia no cenário econômico (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 166; BRAGA, [s/d], p. 11); estrato social que desde a Idade Média Central passou a adquirir poder, e principalmente na Baixa Idade Média, passou a incomodar os setores da aristocracia feudal, a saber, os nobres (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 98).

Foi um momento em que de fato em algumas regiões da Europa o Feudalismo vivenciou algumas crises, pois cresceram os conflitos de diferentes setores; os mais fracos na hierarquia social lutavam tanto por espaços, quanto por direitos; outros mais fortes disputavam o poder (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 165-166).

No primeiro caso, temos os camponeses que diante da situação, aliás, “[...] de crise generalizada, facilmente perceptível no aspecto econômico” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 46), – assistida na Baixa Idade Média –, se veem obrigados a insurrecionarem-se (SARAIVA; LOPES, p. 172). Hilário Franco Júnior (2006, p. 47) acentua que a economia nesse período se encontrava prejudicada em várias regiões, sentidas particularmente por Portugal.

Ocorreram assim diversos períodos de escassez, mais ou menos regionalizados: Portugal, por exemplo, de meados do século XIV a fins do século XV, conheceu 21 crises de subsistência. Ademais, verificaram-se pelo menos cinco períodos de fome generalizada em quase todo o Ocidente, cada um deles de anos.

É nesse contexto de instabilidade social que a Baixa Idade Média assiste uma das mais significativas modificações sociais, que veio abalar a hierarquia social rigidamente estabelecida. Trata-se da emergência e possibilidade da mobilidade social, fruto da substituição da sociedade de ordens pela estamental. Nas palavras de Hilário Franco Júnior (2006, p. 97),

[...]. Com a quebra da rígida estratificação anterior, baseada num ordenamento divino da sociedade, o organismo social tornou-se determinável pelos próprios indivíduos. Dito de outra forma, a tendência ao imobilismo social foi sendo substituída pela aceitação da possibilidade de mudanças – na sociedade de ordens cada indivíduo é de determinada camada, na sociedade estamental [...] ele *está* numa certa camada. A partir disso, foram se desenvolvendo relações de classe no interior do terceiro estado [...] (grifos do autor).

Na batalha dos grandes, diante das necessidades daquela época, e principalmente dos interesses religiosos que estavam em voga, têm-se a Igreja e os príncipes disputando por riqueza, em que estes tendiam “[...] chamar a si, no todo em parte, o poder religioso e os bens

eclesiásticos [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 166). Aliás, é bom lembrar que esse conflito vinha se estendendo há tempos; e se concretizou, de um lado, com a Reforma Protestante e (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 156), de outro, com o seu inverso, a Contrarreforma; na qual o Concílio de Trento (1545-1563) exercerá grande poder de influência (DELUMEAU, 1994).

Segundo Franco Júnior (2006, p. 81) “a grande questão da Igreja na Baixa Idade Média foi, porém, um prolongamento da antiga disputa entre poder espiritual e poder temporal”, o qual cada vez mais inviabilizou o sonho da teocracia papal, que a Igreja buscou consolidar no campo temporal, na Idade Média Central.

É evidente que esta crise irá se reverberar nos séculos seguintes, com o crescente número de concílios ecumênicos, totalizando 19 (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 68) – só na Baixa Idade Média foram 5 – evidenciando o quanto a instituição eclesiástica, e principalmente os papas, não estavam conseguindo concretizar sua ambição pelo controle da sociedade (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 82); mesmo porque os próprios concílios funcionavam como contra-ataque à autoridade papal. Em síntese, isto era consequência da “[...] teoria conciliarista, que em 1414 atribuía o poder dos concílios diretamente a Cristo, daí todos lhe deverem, mesmo o papa, obediência em assuntos de fé. Isso refletia o descrédito gerado no século XIV pela figura do papa [...]” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 82).

Mesmo depois de concluído o Concílio de Constança de 1417 – no qual a instituição religiosa “[...] reencontrara, praticamente, a sua unidade” (DELUMEAU, 1994, p. 122) com a definição de um único papa, Martinho V – a Igreja continuava a enfrentar problemas de ordem preocupante:

Grandes problemas permaneciam, opondo concílio e papa, Igreja e monarquias, Estado Pontifício e Estados italianos, cultura cristã tradicional e nova cultura humanista. Assim, em 1517, exatamente 100 anos depois da volta do papado a Roma, começava o Protestantismo (DELUMEAU, 1994, p. 111).

No entanto, há que se dizer que foi o conhecimento de um mundo além do continente europeu, provocado pelos “descobrimentos” portugueses, o grande motor que veio a desembocar as mudanças futuras que vieram abalar a Europa, a saber:

[...] o prevailecimento do espírito científico ou a segurança das verdades racionais contra o predomínio das verdades convencionais da Igreja e da velha erudição autoritária. O efeito moral manifestou-se pela necessidade de uma nova síntese da consciência procurando a convicção fora da credulidade; daí a tremenda crise religiosa e social do Protestante [...]” (BRAGA, [s/d], p. 23).

Desta feita, é certo dizer que para a instituição eclesiástica a Baixa Idade Média foi um momento de dificuldades⁵ (SARAIVA, LOPES, 1979, p. 172), um período em que a Igreja teve que lidar com inúmeras dissidências internas; além das mencionadas, houve diversas disputas entre ordens seculares e regulares (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 81); ademais os conflitos mais complicados de resolver foram os que se deram no âmbito interno religioso, reverberando-se com grande força na sociedade, na qual a Reforma Protestante foi o produto final (DELUMEAU, 1994, p. 126); esta é a que particularmente mais nos interessa, por abranger o período estudado, que a seguir, discorre no texto como pauta de nosso trabalho.

Vimos até o momento que a Reforma Protestante se inseriu no quadro de transformações que vinham ocorrendo nos séculos anteriores. Porém, essa reforma bem distante de ser interpretada, à primeira vista, como o primeiro desencadeamento das críticas ferrenhas de Martinho Lutero à Igreja, – um membro que dela pertencia –, frente aos testemunhos de desvios dentro da própria instituição; significou a concretização de um longo processo anterior de disputas que envolveram interesses, de determinados setores nela interessados (DELUMEAU, 1994).

Aliás, o próprio Concílio de Constança, outrora referido, que “[...] terminou, em 1418, na impotência e completa falta de unanimidade” (DELUMEAU, 1994, p. 123) buscava já encontrar uma saída às constantes denúncias de abusos “[...] quer financeiros, quer judiciais, do poder pontifical” (DELUMEAU, 1994, p. 123).

O que Delumeau quer nos dizer é que toda a Cristandade estava profundamente abalada. Dos grandes aos pequenos todos sabiam da corrupção que havia atingido a Igreja; o Concílio de Basiléia foi a prova disso, onde “a vontade de reforma vinha essencialmente da própria base” (DELUMEAU, 1994, p. 123). Enfim, “os concílios não tinham conseguido a reforma da Igreja e também a não fizeram os papas que reinaram entre 1450 e a revolta de Lutero” (DELUMEAU, 1994, p. 124). As consequências foram inevitáveis: “[...] depois de recusar-se a ouvir os apelos a renovação, a Igreja enfrentou nas piores condições possíveis o embate de Wittenberg: Lutero” (DELUMEAU, 1994, p. 126).

Lutero não foi único que ao longo de toda a história medieval teria se mostrado herético, sob o ponto de vista da Igreja Católica. A Idade Média Central, mesmo sendo um período convencionalizado pela articulação “[...] do poder papal sobre a comunidade cristã [...]” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 103), assistiu a um número significável de heresias, que partiam também de

⁵ No que respeita a esta discussão outros autores possuem abordagens interessantes. Ver: (DELUMEAU, 1994, p. 121; FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 156).

cristãos; bastante conhecidos foram os heréticos cátaros, valdenses e *fraticelli* (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 79-81).

Sem mais delongas, é de grande relevância expor neste trabalho o argumento defendido por Jean Delumeau (1994, p. 134-135) em sua obra *A Civilização do Renascimento*, em resposta à suposta tese, tradicionalmente aceita, de que teriam sido os abusos, detectados por Lutero nas 95 teses, os únicos e aparentes motivos para o alvorecer da Reforma Protestante, incitada por ele.

De forma brilhante e com argumentos sustentáveis, Delumeau defende que, contrariamente a essa tese, os abusos estavam longe de estar no cerne da questão, embora tenham ganhado a cena naquele contexto conturbado. Lutero, “[...] sem a mínima intenção de revoltar-se contra Roma” (DELUMEAU, 1994, p. 126), depois de influenciado pelas doutrinas reformistas de Jan Huss e John Wyclif, seus predecessores, teria descoberto – a sua condição de monge franciscano quiçá lhe possibilitou o acesso a muitas leituras – que a teologia até então pregada pela instituição católica era falível, podemos até dizer uma falácia, na medida em que legitimou por séculos, a justificação pelas obras enquanto o principal meio de salvação. Isso dava “[...] aos fiéis uma ‘falsa segurança’ religiosa” (DELUMEAU, 1994, p. 134) – daí a venda de indulgências ter tornando-se o alvo primordial das críticas luteranas.

Ao descobrir, por via bíblica, especificamente pelas Cartas de São Paulo, que a salvação inversamente a secular e liturgicamente pregada, se dava pela fé, tratou de tornar público a toda Cristandade, que a teologia cristã precisava rapidamente ser reformada. Por isso, a necessidade de traduzir a Bíblia, logo nos anos seguintes a 1517: manifestação última da legitimação quanto àquilo que nas 95 teses foram proferidas.

Porém, embora a Reforma Protestante tenha tomado rumos inimagináveis, a resposta da Igreja surgiu com a Contrarreforma, visando contra-atacar ideologicamente e no campo das práticas àqueles que discordavam de sua doutrina.

A vontade de defesa da Igreja Romana, na verdade amputada mas não destruída, afirmou-se principalmente a partir do reinado de Paulo III (1534-1549). Foi ele, com efeito, que aprovou os estatutos da Companhia de Jesus (1540), que criou o Santo Ofício (1542), que convocou para Trento (1545) o concílio ecumênico que Lutero pedira mas do qual o desconfia por causa dos precedentes de Constança e de Basileia (DELUMEAU, 1994, p. 129).

A partir daí a intolerância religiosa passa a reinar em toda a Europa, cujo “[...] ódio entre os fiéis atinge o auge” (DELUMEAU, 1994, p. 131). Em ambos os lados, “reformistas” e “renovadores” usavam da força para legitimar suas crenças; a partir daí as guerras religiosas foram ainda mais constantes (DELUMEAU, 1994, p. 132).

Com o Concílio de Trento (1545-1563) o lado católico conseguiu equilibrar-se na batalha religiosa, reafirmando a sua ideologia com cada vez mais força, e muito embora, tenha tido “[...] uma existência difícil [...] realizou uma obra considerável”, mantendo com veemência a liturgia católica e todos os outros dogmas que Lutero criticou, recusando “[...] diálogo com os protestantes” (DELUMEAU, 1994, p. 129).

Começava então a rigidez católica, em que “a Inquisição (romana, espanhola e portuguesa) torna-se o principal instrumento de recalque ideológico”, ficando a cargo da Companhia de Jesus difundir “[...] o novo catolicismo ‘tridentino’ ” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 173).

É dentro desse contexto de difusão de ideias, de disputas religiosas e da reação católica, que Portugal e a Península Ibérica como um todo se inserem entre os séculos XV e XVI.

1.1 Portugal entre os reinados de D. João II ao de D. João III

Foi na Baixa Idade Média, com “o processo de revigoração das monarquias” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 52) significando seu fortalecimento, que o resultado de todo o mar de transformações anteriores derramou-se na Europa: o processo de Expansão Marítima. Porém, os desdobramentos desse processo não se efetivaram na Península Itálica; tomaram outro rumo; adentrou a Península Ibérica e, posteriormente, percorreu as ambições de outras nações europeias. Ora, com os “descobrimientos geográficos” Portugal veio a concretizar “o sistema do mundo matematicamente demonstrado por Copérnico”, exercendo “[...] grande papel no Renascimento” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 182).

Mas, é bom reiterar que os descobrimientos foram frutos de anseios de épocas anteriores ao século XVI; datam de princípios da Dinastia de Avis (1385-1580), as primeiras tentativas de desbravar o “Mar Tenebroso”, tão recorrente no imaginário e maravilhoso⁶ medieval, em descobrir se as lendas de Preste João eram verdadeiras (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 156; MARTINS, 1882, p. 187).

Teria sido o infante D. Henrique, filho de D. João I, o responsável pelas estratégias políticas para conquistar “[...] as ilhas d’esse mar desconhecido [...] sendo ele [...] o heroe

⁶ O maravilhoso (*mirabilis*) medieval estava diretamente ligado ao sobrenatural, ao mesmo tempo em que se fazia presente no imaginário real da época (LE GOFF, 1985, p. 24) Este tipo de maravilhoso, que na Baixa Idade Média, torna-se cada vez mais permissível pela Igreja Católica, aproxima-se do que Le Goff (1985, p. 28) chamou de “maravilhoso cotidiano”, que se constituía na presença de seres sobrenaturais, sem que esta seja questionada pelos membros que daquela sociedade fazem parte.

pertinaz e duro, a cuja força Portugal deveu honra de preceder as nações da Europa na obra do reconhecimento e vassallagem de todo o globo” (MARTINS, 1882, p. 164).

Com o processo de Expansão Ultramarina, iniciado pelo rei D. João II (1481-1495), (BARATA, 2000, p. 110) Portugal, evidentemente ganhou, no cenário político e econômico, um espaço significativo e privilegiado.

O monarca D. João II, o “príncipe perfeito” (MARTINS, 1882, p. 186), filho de D. Afonso V “[...] nascia italianizado, com todos os vícios e virtudes da cultura da Renascença. A sua côrte era um retrato das pequenas côrtes de Itália; e o príncipe como um italiano, cheio de perfidias e ambições, de lucidez e de manha, de instintos sanguinarios e fortes decisões políticas” (MARTINS, 1882, p. 191).

Este monarca “[...] fora o rei das moedas do Justo de Ouro” (COELHO, 2000, p. 70). Além de ter iniciado os “descobrimientos” ultramarinos de forma mais aprofundada, seu reinado “foi marcado também pela política do disciplinamento da nobreza [...]” (MAGALHÃES, 2004, p. 13); este estrato social se tornava ao mesmo tempo “[...] um corpo disciplinado e burocratizado”, marcando o início do processo de centralização política do reino português (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 106); significando definitivamente “a independência do poder real” (BRAGA, [s/d], p. 11). Veremos mais adiante como as ações tomadas por este rei terá implicativos por demais reversivos na história de Portugal.

Com a morte de D. João II assume o seu cunhado e primo, o antigo Duque de Viseu e Beja, D. Manuel I (1495-1521), irmão da “Rainha Velha” D. Leonor, principal agente de apoio à carreira de Gil Vicente no teatro, como veremos mais adiante.

Apesar de ter sido no governo de D. João II que o processo da expansão tenha se iniciado, “será consolidado com D. Manuel, em especial com a chegada de Vasco da Gama às Índias, o que tornou D. Manuel rei dos povos distantes” (MAGALHÃES, 2004, p. 300). Neste reinado foram sentidos os principais impactos políticos, econômicos, culturais e religiosos de que outrora falamos.

Foi graças à iniciativa da Coroa que o Humanismo se manifestou no reino português, “[...] sendo o Paço o principal foco da cultura literária” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 173). Foram os reis D. Manuel I e a seguir, seu filho D. João III, os principais mecenas da coroa portuguesa na época do Renascimento (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 180-181). Tanto é verificável que “na época de D. Manuel torna-se obrigatório para os moços da corte o ensino da gramática. Imprimem-se cartilhas para aprender a ler [...] Muitos moços fazem a sua-primeira aprendizagem literária na corte” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 181).

Embora inicialmente compartilhado por D. Afonso V (SPINA, 1974, p. 81; SARAIVA; LOPES, 1979, p. 180) foi D. Manuel I que quicá deve ter primeiramente apoiado os estudos humanistas no estrangeiro “[...] que até então estavam principalmente a cargo dos institutos religiosos [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 173).

No aspecto religioso, D. Manuel I com seu poder econômico e político, conquistado com a Expansão, sentiu autoridade suficiente para criticar até mesmo o Papa, diante dos conflitos em torno da Cristandade (MARTINS, 1882, p. 10). Mas, além disso, aproveitou-se da visita à Itália para atacar de forma sutil os desvios comportamentais dos membros da Igreja romana; sabendo da corrupção que havia atingido a Cristandade, pediu urgentemente uma reforma, muito embora isso não tenha surtido efeito (MARTINS, 1882, p. 10). Porém, o mais interessante na crítica efetuada pelo monarca português, foi fazê-la em menção à moralidade vicentina, como atesta o autor Oliveira Martins (1882, p. 9).

E’ verdade que D. Manuel pedia, ou affectava exigir, que se reformassem os abusos da cleresia, que se moralizassem os costumes, e intimava com Gil Vicente: Feirao o carão que trazeis dourado /, ó presidente do crucificado: / Lembrae-vos da vida dos santos pastores / Do tempo passado!

No entanto, mesmo mediante estas críticas, o reino português diferencia-se dos demais àquela época. Com isso enfatizamos que Portugal mesmo tendo contribuído para o esplendor do Renascimento em vários aspectos, inegavelmente teve uma história particular nesse contexto, que não pode ser generalizada a julgar pelo cenário europeu. Tudo que em outros países ocorreu, em Portugal ganhou outro aspecto, como veremos a seguir.

Diferente da Alemanha e do restante da Europa, que foram tomadas aos poucos pelas ideias de Lutero (DELUMEAU, 1994, p. 127), quando da cisão do mundo cristão, a Península Ibérica tornou-se “[...] o baluarte do mundo católico” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 166); não se mostrou e nem pôde se mostrar favorável à ideologia protestante, tão pouco dela compartilhava, tal qual buscavam os “reformadores”, alguns deles humanistas (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 171).

Embora D. Manuel fosse um humanista e, tivesse anteriormente buscado a reforma da Igreja, não foi um “reformador”, mas um “renovador” católico. As circunstâncias políticas em que Portugal se encontrava dentro da Península Ibérica foram determinantes na escolha tomada ao lado dos contra reformistas, quando das guerras religiosas. Entenderemos porque nesse momento devemos relacionar as ações de Portugal ao contexto peninsular ibérico.

Segundo Teófilo Braga ([s/d], p. 12, grifo do autor) nos três séculos de duração do Renascimento, ao mesmo tempo em que Portugal, com sua intelectualidade, contribuía com o

Humanismo europeu estava envolvido “[...] no meio dos conflitos da absorção ibérica do *Castelhanismo* [...]” fator determinante na sua desnacionalização.

O interessante da discussão de Teófilo Braga refere-se a sua visão – embora com evidentes juízos de valor – no que concerne a presença do “castelhanismo” na corte portuguesa – sendo de grande influência nas peças vicentinas como veremos a seguir. Segundo esse autor, teria sido a incorporação política de Castela ao reino português, um dos fatores inerentes à desnacionalização desse reino; esta teria sido a principal consequência dos casamentos reais; a unificação ibérica, por sua vez, completaria o ápice desse processo (BRAGA, [s/d], p. 13).

Na mesma medida em que iniciou a Dinastia de Avis,⁷ em 1385, com D. João I, também com o casamento deste com Beatriz, filha de D. Fernando de Castela, começou o estreitamento da relação política e consequente submissão de Portugal àquele reino, mediante os contínuos contatos e casamentos que entre eles se articulavam (BRAGA, [s/d], p. 13). Entre fins do século XV e início do XVI, os reinados de portugueses e castelhanos se inter cruzam com a união entre a irmã de D. Afonso V, a infanta D. Joana de Portugal com Henrique IV de Castela; D. Manuel casara com Dona Isabel de Castela e após sua morte casou-se com outra castelhana D. Maria (BRAGA, [s/d], p. 19-20). Na verdade, foram “[...] castelhanas todas as esposas dos reis de Portugal no século XVI” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 186).

Esses contatos só se tornaram com o decorrer do tempo, mais profundos principalmente por causa das “[...] ambições de Carlos V” com seu “universalismo teocrático” (BRAGA, [s/d], p. 11).

Todo o século XVI na acção histórica de Portugal está envolvido nos planos da absorção ibérica sustentados habilmente por Carlos V; o Imperador casa com uma filha do rei D. Manuel, e este em terceiras núpcias casa com uma irmã de Carlos V, D. Leonor de Áustria. D. João III casa com outra irmã de Carlos V, a fanática D. Catarina; e o filho de Carlos V, Felipe II casa com a princesa D. Maria, filha de D. João III [...] (BRAGA, [s/d], p. 20).

Sendo assim fica claro que, mesmo com a autonomia que Portugal adquiriu no contexto peninsular com “os descobrimentos da Índia e do Brasil” (BRAGA, [s/d], p. 20), ainda assim foi marcado direta ou indiretamente pela presença de “castelhanismo”. Vimos que a partir de Quinhentos, com o reinado de D. Manuel I, esse processo somente se aprofundou.

⁷ A Dinastia de Avis iniciou-se com a chamada Revolução de Avis, quando D. João I, filho bastardo do rei D. Pedro assumiu o trono, mesmo não possuindo o ‘carisma de sangue’ necessário à sua coroação enquanto rei (RIBEIRO, 2014, p. 11). Esse que até então tinha sido o ‘outro’, por conta da sua bastardia, ficou conhecido não só como o fundador da Dinastia de Avis como aquele que detinha todos os elementos divinos do rei. Além disso, ao rei D. João I foi concedido o título de rei da “Boa Memória”, exatamente pela memória que relegou ao reino português no seu papel de construção da identidade portuguesa (ZIERER, 2014, p. 39).

É certo que D. João III continuou promovendo o estudo das belas letras, permitindo que vários letrados portugueses se tornassem humanistas, ao ofertar “[...] em 1527 cinquenta bolsas no célebre colégio universitário parisiense de Santa Bárbara” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 181). É válido destacar também que durante seu reinado, muitos universitários de Lisboa, alinhados ao Humanismo, se voltam contra a Escolástica.

Durante essa época, o Humanismo exerceu grande influência com a criação de dicionários e gramáticas referentes ao latim clássico; “[...] é também por influência humanista que se fazem as primeiras gramáticas portuguesas, acompanhadas de uma exaltação do idioma pátrio” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 184-185); muitos foram os letrados portugueses influenciados por Erasmo de Roterdã (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 185).

Porém, há que se dizer que em Portugal o Humanismo teve um período restrito de livre manifestação: a saber, “[...] a primeira metade do século XVI” atingindo “[...] o seu apogeu pouco antes de 1550 [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 185). Isso se deu porque os rumos desse movimento em Portugal a partir da segunda metade do século XVI mudaram definitivamente, com a emergência do outro elemento inerente à desnacionalização portuguesa e diretamente ligado à Contrarreforma: o catolicismo, a dizer, a afirmação dele (BRAGA, [s/d], p. 26).

Ora, sabemos que não foi somente Portugal, mas também outros países europeus que quando da Contrarreforma tiveram as manifestações do Humanismo modificadas; transformando o movimento apenas em erudição para poucos, já que o “recalque ideológico” dos contra reformistas “[...] tornou perigosas todas as manifestações de audácia e de iniciativa mental” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 178).

Contudo, as consequências da Reforma Católica provocaram especificamente no reino português outros efeitos ao movimento humanista. Não devemos esquecer que foi em Portugal que a Inquisição se estabeleceu; e em 1564 as decisões “[...] do concílio de Trento são promulgadas [...] sem restrições, caso único entre os reinos da Europa ocidental” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 185).

Embora D. João III tenha instalado a Inquisição em Portugal em 1536 (BRAGA, [s/d], p. 24), de acordo com Oscar Lopes e Saraiva (1979, p. 151) somente em 1547 “[...] após esforços que datavam de 1531”, que definitivamente a Inquisição faz-se presente em Portugal. Esta fora incentivada por Carlos V, que sendo irmão da rainha Catarina, esposa de D. João III, fez com que, mais uma vez, a preponderância do castelhanismo modificasse no território português, as próprias manifestações do Renascimento (BRAGA, [s/d], p. 24, grifo do autor).

[...] Carlos V [...] ainda não lhe bastando o terror das fogueiras inquisitoriais, dá fundamento à nova ordem da *Companhia de Jesus*, em 1542, à qual entrega a direção a direção espiritual de toda corte e o exclusivo do ensino das humanidades. É essa acção pedagógica dos jesuítas ataca a inteligência nacional por um humanismo banal, apagando pela forma mais degradada o italianismo da Renascença [...].

Desta feita, compreende-se que o Humanismo em Portugal não se deu meramente com a apropriação e ressignificação do movimento italiano, até porque nem todas as regiões europeias acompanharam o mesmo ritmo da Itália (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 108). No reino português o Humanismo foi ibérico. Com a presença castelhana na corte aliada a “[...] acção deletéria da pedagogia jesuítica [...]” (BRAGA, [s/d], p. 13) esse movimento foi aos poucos completamente desfigurado, principal efeito da Contrarreforma (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 185).

Isso quer dizer que se no restante da Europa foram protestantes muitos humanistas (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 171), em Portugal o Humanismo vai funcionar tanto na corte manuelina como posteriormente na joanina, a serviço dos interesses dos contra reformistas, na tentativa de conseguir equilibrar-se diante das disputas com os protestantes, pelo menos no campo educacional (BRAGA, [s/d]).

Ora, não devemos perder de vista que àquela época a nova onda das universidades, que na Europa atuou como centro de manifestação da nova cultura funcionou em Portugal, na época de D. Manuel I e D. João III, como lugar por excelência de domínio da neoescolástica (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 185). Mas não foram os “humanistas [...] incansáveis adversários da Escolástica”? Sim, foram. Pode parecer um paradoxo, mas particularmente na Universidade de Coimbra, os jesuítas ao mesmo tempo em que já haviam admitido “[...] as formas de erudição humanística” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 186) dominaram a cena recuperando novamente o ensino da escolástica; esta que tinha sido na Idade Média Central (séculos XI-XIII) a principal técnica de ensino e aprendizado usados pelos clérigos (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 118).

É em meio a estas mudanças, marcadas pelos descobrimentos, Humanismo jesuítico, Contrarreforma, Inquisição, sentidos em especial por Portugal, que um incomum homem português ganhou destaque no ambiente cortês. Trata-se de Gil Vicente. De forma minuciosa, e perigosamente com muitos ingredientes de crítica esse homem, mais tarde conhecido como mestre, passou a evidenciar por meio de inúmeras peças as consequências das transformações que aquela sociedade estava a vivenciar, reverberando-se no comportamento feminino da época.

1. 2 Gil Vicente, trovador e mestre da balança: entre a criticidade moral/social e a dedicação à Corte Real

Gil Vicente é verdadeiramente um testemunho da “sociedade portuguesa sua contemporânea” (CRUZ, 1990, p. 9) e não deixou escapar quase nada dos acontecimentos que em sua sociedade vivenciou (SPINA, 1974, p. 84-85); prova disso, é a variedade de temas, em diversos trabalhos publicados por autores, que nas obras deste homem se debruçaram. Com estratégias diversas – infinitos gêneros teatrais –, porém, com auxílio de um único mecanismo, a dizer, as representações, compôs por meio de inúmeras peças um retrato de Portugal de Quinhentos (FERREIRA, 1939, p. 195). Desta feita, nada mais conveniente do que buscarmos compreender outros aspectos do contexto português por meio das poucas, mas importantes informações que deste homem temos.



Figura 1: “Gil Vicente”, por António Nunes Junior (1882). Retrato no teto do Salão Nobre dos Paços do Conselho de Lisboa. Arquivo Municipal de Lisboa. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gil_Vicente_\(1882\)_-_Ant%25c%25B3nio_Nunes_Junior_\(Pa%25C3%257os_do_Concelho_de_Lisboa\).png](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gil_Vicente_(1882)_-_Ant%25c%25B3nio_Nunes_Junior_(Pa%25C3%257os_do_Concelho_de_Lisboa).png). Acesso em: 30 maio 2018.

Sobre sua existência passamos a conhecer principalmente a partir do momento que passou a servir a corte real – com a peça o *Monólogo do Vaqueiro* em 1502 – por meio da representação de peças teatrais, o que lhe deu posteriormente o título de fundador do teatro português⁸.

⁸ Sobre esta constatação autores os mais diversos já debateram. Ver (BRAGA, [s/d], p. 11; FERREIRA, 1939, p. 201; GARCÍA, 2006, p. 36; TEYSSIER, 1982, p. 32; SPINA, 1974, p. 11).

De forma geral, conhece-se bem pouco sobre a vida de Gil Vicente, porém o pouco que dele sabemos é sua obra quem nos fornece (PICCHIO, 1984, p. 11). Em contrapartida, a produção vicentina continua crescendo. Os estudiosos vicentinos, entre historiadores e literatos, continuam buscando desvendar sobre a vida e obra deste homem. Porém, é ainda com muitas incertezas que falamos a respeito da biografia vicentina, principalmente no que tange ao ano e local de nascimento. No entanto, a grande maioria dos autores que de sua vida e obra se detiveram, num quase consenso, acreditam que teria nascido talvez na cidade de Guimarães ou Beira, entre 1465 a 1470 e morrido em 1536 ou 1537⁹.

O que não se tem dúvida e, por sua vez, torna a análise de sua obra mais interessante, é saber que o teatrólogo viveu em um momento ímpar da história europeia e especificamente portuguesa; em um período tradicionalmente conhecido enquanto de transição do período medieval para a modernidade renascentista e mercantil (FERREIRA, 1939, p. 268). Logo, “[...] interessa lembrar que sua obra se construiu no limiar de dois tempos: a permanência da mentalidade medieval e o barrufamento dos ares renascentistas [...]” (GARCÍA, 2006, p. 29).

Por tudo isso se pode dizer que o teatrólogo viveu entre “o que se poderia chamar o século de ouro português” (BERARDINELLI, 2012, p. 9). No campo da política “ele corresponde à expansão ultramarina e ao estabelecimento do império colonial português” (BERARDINELLI, 2012, p. 9). Desta feita, pôde assistir acontecimentos por demais relevantes que, em sua sociedade deram o ar da graça e que em sua obra no geral são motivos de sátira.

Cleonice Berardinelli (2012, p. 10) cita algumas transformações pelas quais o reino português passou e que foram vivenciadas por Gil Vicente:

Gil Vicente, nascido à volta de 1465, durante o reinado de D. Afonso V, deve ter assistido à partida e ao regresso das frotas de Vasco da Gama e Cabral, já sob o reinado de D. Manuel I, e aos primeiros quinze anos do reinado da Inquisição em seu país, a pedido de D. João, por bula papal de 23 de maio de 1536 [...].

Sobre esta citação podemos dizer que, embora Gil Vicente tenha nascido durante o reinado de D. Afonso V (1438 - 1481), o teatrólogo refere-se em suas obras ao momento posterior a este reinado. Afinal, Gil Vicente começa a escrever e representar suas peças no início do século XVI, em uma época tumultuada por vários acontecimentos, como já foi apreciado. Por isso, que anteriormente optamos por iniciar a discussão contextual a partir do reinado de D.

⁹ Entre os principais autores que discutem sobre esta temática estão: (BERARDINELLI, 2012, p. 10; CRUZ, 1990, p. 9; FERREIRA, 1939, p. 204; GARCÍA, 2006, p. 27; SPINA, 1974, p. 156; TEYSSIER, 1982, p. 9).

João II (1481-1495), visto este reinado estar mais próximo do momento de produção das peças vicentinas.

Sobre sua vida pessoal Paul Teyssier (1982, p. 10) nos informa que se casou duas vezes. Teve cinco filhos: Gaspar e Belchior Vicente são frutos de seu casamento com uma mulher “a quem se atribui, numa hipótese pouco consistente, o nome de Branca Bezerra” (1982, p. 10); enquanto Valéria Borges, Luís e Paula Vicente são filhos que teve ao contrair casamento – após a viuvez – com Melícia Rodrigues. Aliás, estes dois últimos filhos mencionados, foram os responsáveis pela publicação de suas peças, em um único livro, a *Compilação de Todas as obras de Gil Vicente* (1562), fonte de nosso trabalho. Mas sobre esta obra discutiremos mais adiante.

Em relação a sua produção sabemos que foi vasta, mas as incertezas até nisso continuam; não se sabe ao certo a quantidade exata das peças criadas pelo teatrólogo. Por isso, muitos autores optam por arriscar o possível número de peças; não há consenso. Mas a grande maioria é enfática em afirmar que a produção vicentina ultrapassa a quarta dezena; para alguns teria chegado a quinta dezena¹⁰.

O que importa dizer é que a variedade das obras de Gil Vicente foi imensa – mesmo que não tenhamos tido acesso a algumas delas, tanto pelo poder da censura inquisitorial, quanto pelo desgaste do tempo. Gil Vicente produziu até o fim da sua vida por 34 anos¹¹; *Floresta de Enganos* é a prova mais evidente disso, por ter sido apresentada em 1536, ano provável de sua morte (GARCÍA, 2006, p. 27; SPINA, 1974, p. 156)¹².

Sem desmerecer os outros trabalhos realizados sobre “mestre Gil” que aqui também entram discussão, Teyssier é de longe o autor – mais recente – que mais detalhes da vida de Gil Vicente nos possibilitou conhecer. Segundo esse autor (TEYSSIER, 1982, p. 12) o teatrólogo teria ocupado simultaneamente inúmeras funções dedicadas ao teatro, entre as quais a de ator, músico, organizador de espetáculos, dramaturgo e principalmente a de poeta de corte.

Este último aspecto merece de fato nossa atenção, pois é partir dele que teceremos as análises posteriores. Ora, ninguém tem dúvida que o teatro de Gil Vicente foi “[...] um teatro de corte, subordinado às exigências e ao cerimonial da vida cortesã” (TEYSSIER, 1982, p. 11).

Ao se tomar esse dado como relevante na interpretação de algumas peças vicentinas – que a seguir serão analisadas – Flávio García (2006, p. 30) alerta que não “[...] se pode perder

¹⁰ Sobre esta discussão são relevantes as considerações de autores como: (CRUZ, 1990; FERREIRA, 1939; MALEVAL, 1992, p. 172; SARAIVA, 1965; TEYSSIER, 1982).

¹¹ No que respeita a esta afirmação ver: (BERARDINELLI, 2012, p. 13; SARAIVA; LOPES, 1979, p. 196; SPINA, 1974, p. 157)

de vista que o autor dependia do Monarca. Gil Vicente era funcionário régio e seus *autos* eram concebidos por petição da Corte, para “ilustrar os festejos”.

Enquanto poeta de corte Gil Vicente conviveu ao lado dos dois principais reis da Dinastia de Avis, que deram continuidade a Expansão Marítima, D. Manuel I (1495-1521) e seu filho D. João III (1521-1557), conhecendo assim de perto a situação política e econômica do reino – o que minimamente já fora contemplado. Desta feita, ainda segundo Flávio García (2006, p. 30) não podemos desconsiderar os posicionamentos políticos do teatrólogo que quiçá estavam diretamente alinhados à ideologia régia.

O teatro vicentino estava inscrito no projeto “espetacular” do expansionismo luso, pensado e executado pelos dinastas de Avis, principalmente D. João II e D. Manuel, buscando espelhar a grandiosidade do reino, que passava a ser império. Suas idéias políticas, provavelmente, corresponderiam ao ideário do rei, pois é difícil admitir que D. João III, fanático católico, tenha agido frouxamente em relação ao dramaturgo, permitindo-lhe e financiando-lhe as críticas que se acredita ter feito, sem que essas interessassem ao Estado.

Foi na corte desses monarcas que Gil Vicente representou a maioria de suas peças (TEYSSIER, 1992, p. 11). Mas além de D. Manuel e D. João III foi uma mulher que deu a oportunidade e proteção que Gil Vicente necessitava para avançar em sua carreira no teatro. Trata-se da “Rainha Velha” D. Leonor, irmã de D. Manuel I e viúva de seu primo, D. João II, (FERREIRA, 1939, p. 209), iniciador da política ultramarina em Portugal. Ao desempenhar além do papel de rainha a condição de mulher, é evidente que Dona Leonor será devidamente analisada, em capítulo posterior, do ponto de vista vicentino e historiográfico.

Estava o “mestre” tão envolvido com o mundo cortês que a própria construção e divisão de suas obras foram pensadas em homenagem aos reis cortesões, já que “muitas das peças que escreveu foram encomendadas para celebrar determinados acontecimentos importantes – nascimentos, casamentos, entradas solenes – ou para acompanhar certas festas religiosas” (TEYSSIER, 1982, p. 11).

Foi graças ao reconhecimento que passou a ter no ambiente cortês que conhecemos outra possível função desempenhada por Gil Vicente: ourives¹³ ou “mestre da balança” (GARCÍA, 2006, p. 27; SPINA, 1974, p. 156). Ocupando tal cargo sobre a proteção da ‘Rainha Velha’ Dona Leonor, Gil Vicente teria a mando real construído em 1506 uma grandiosíssima obra, a dizer a Custódia de Belém (TEYSSIER, 1982, p. 7; FERREIRA, 1939, p. 206). Embora essa

¹³ As controvérsias em relação a identificação de Gil Vicente poeta de corte com o Gil Vicente ourives se dá pelo fato de alguns críticos acreditarem que o poeta dos autos não seria aquele que com mesmo nome aparece em um documento de 1513, como responsável pela construção da Custódia de Belém. Para alguns não se trata da mesma pessoa; um dos motivos seria a dita ausência do Gil Vicente ourives nas peças. Sobre esta discussão conferir: (FERREIRA, 1939, p. 205-206-207; SARAIVA, 1996, p. 241-247; TEYSSIER, 1982, p. 7-8-9;).

tese pareça irrefutável, as críticas sobre ela ainda continuam, e muito embora Paul Teyssier reconheça a maestria de Braamcamp Freire, defensor dessa tese, deixa evidente que esta questão ainda não está totalmente resolvida.

Posteriormente, Gil Vicente passou a organizar festas a pedido real, em função de ocasiões célebres; casamentos reais como o que preparou em 1521 para dar as boas-vindas àquela que seria a terceira e última esposa do rei D. Manuel I, a Infanta Dona Leonor (TEYSSIER, 1982, p. 11).

Após o reinado de D. Manuel as suas peças são caracterizadas pelas “práticas e comédias de ocasião, [...] escritas para a celebração de importantes acontecimentos da vida da corte” [...] (SERRANI, 1984, p. 18); em que a corrupção da Igreja romana condenada no reinado anterior por D. Manuel, continua ganhando destaque.

Mesmo no reinado de D. João III, filho de D. Manuel I, Gil Vicente continuou recebendo o prestígio e confiança deste rei, tanto que lhe “concedeu diversas ‘mercês’ financeiras: uma ‘tença’ de 12 000 réis em 1524, um ‘acrescentamento’ de 800 réis em 1525, três ‘mois de trigo’ no mesmo ano, 20 000 réis em 1528, 8000 réis em 1535” (BRAAMCAMP, 1944 apud TEYSSIER, 1982, p. 11). Teria recebido ainda deste rei prêmios (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 192).

No entanto, muito embora o sucesso e prestígio recebidos pelo autor dramático no ambiente cortês indiquem, de início, que Gil Vicente tenha tido uma excelente formação universitária e sangue nobre, contraditoriamente não é este dado que os estudos mais renomados sobre o assunto apontam (TEYSSIER, 1982, p. 13; FERREIRA, 1939, p. 208). O próprio Teyssier corrobora em partes com Caroline Michaëlis e mais adiante o francês Révah, os quais refutaram a tese de que o teatrólogo possuía “latim de humanista”; ambos enfatizaram, por sua vez, que se tratava de latim de Igreja (MICHAËLIS, 1949; RÉVAH, 1944, apud TEYSSIER, 1982, p. 13); o que de forma alguma nos permite desprezar a formação cultural e intelectual de Gil Vicente, “tal a boa soma dos seus conhecimentos, sobretudo teológicos e filosóficos” (SPINA, 1974, p. 156); o próprio reconhecimento que adquiriu em sua época e que adentra os dias atuais é a prova disso.

Nessa mesma linha de raciocínio, Paul Teyssier (1982, p. 14, grifo do autor) nos diz que, independentemente das controvérsias em relação a esta questão, deve-se levar em que consideração que o teatrólogo:

[...] não foi, decerto, um humanista e que conhecia o *Breviário* e os grandes textos litúrgicos melhor do que os de Virgílio e Horácio, mas que, no entanto, estava muito longe de ser um espírito inculto. Vivia numa época e num meio

em que, mesmo sem o querer, se respirava o latim no ar ambiente; e tinha, além disso, um conhecimento perfeito da língua castelhana [...]. Ora essa língua facultava-lhe um excelente acesso à cultura. Sem ser um sábio, portanto, Gil Vicente deu sempre mostras duma viva curiosidade intelectual e, finalmente, adquiriu uma cultura que lhe permitiu fazer boa figura no meio em que vivia.

Nesse sentido, entende-se que Gil Vicente foi possivelmente um homem de origem humilde, “sendo ourives antes de ser dramaturgo” (FERREIRA, 1939, p. 268), que conseguiu com sua genialidade de repetir e ao mesmo tempo inventar (TEYSSIER, 1982, p. 103-104) ter a admiração e proteção régia, esta concedida mais tarde aos seus filhos, Luís e Paula Vicente, principalmente quando da publicação por parte deles das obras do pai.

Outra questão que precisa ser retomada com base no que estamos falando, é a polêmica em torno da influência que as ideias humanistas, adotadas no campo cultural e político por D. Manuel e D. João III, poderiam ter tido na produção vicentina.

Como vimos anteriormente o próprio D. Manuel ao usar da moralidade vicentina para criticar a corrupção da Igreja romana, partilhava da ideologia defendida pelo seu servo, quanto à necessidade da permanência dos valores religiosos, que em sua sociedade estava minguando.

Muito embora Gil Vicente fosse um defensor da política dos monarcas e tenha convivido com os reis D. Manuel I e seu filho D. João III, identificados com os ideais humanistas – como visto outrora –, o teatrólogo, por sua vez, não pode ser à primeira vista considerado um erasmiano, como muitos o consideram até hoje. Corroboramos mais uma vez com Paul Teyssier que nos diz que:

[...] O mestre de Rotterdam e Gil Vicente opõem-se em pontos essenciais: irenismo de Erasmo, fidelidade ao culto da Virgem em Gil Vicente [...]. Pode-se demonstrar, efectivamente, que tudo o que na sátira vicentina se relaciona com o relaxamento dos costumes e da disciplina é corrente em Portugal pela mesma época (TEYSSIER, 1982, p. 154).

Logo, apreende-se dessa citação que não só Gil Vicente criticava a corrupção da Igreja Romana; esta insatisfação também era sentida pelo povo, como anteriormente discutimos. Não necessariamente necessitava-se ser erasmiano para detectar os abusos da Igreja (TEYSSIER, 1982, p. 155). Esta mesma constatação é defendida por António Saraiva e Óscar Lopes (1979, p. 204), que embora considerem que obra vicentina esteve nos limites da heterodoxia – o que certamente discordamos – discordam que Gil Vicente possa ser chamado “erasmista”, tendo em vista que “[...] falta-lhe, o radical anti-belicismo do sábio de Roterdão, e sobeja-lhe um forte culto da Virgem [...]”.

No entanto, em torno dessa questão giram inúmeras divergências de interpretação¹⁴, mas não iremos trazê-las à tona por não estar no centro do nosso trabalho. O que importa destacar é que independentemente das controvérsias é consenso entre os autores vicentinos, que Gil Vicente jamais abandonou a tradição cristã medieval e os valores que nela estavam inseridos¹⁵ (BERARDINELLI, 2012, p. 11).

Como veremos adiante nas peças vicentinas analisadas o homem não é o centro, mas o coletivo medieval, as normas, as regras, as convenções sociais pré-estabelecidas; dito de outra maneira, a ideologia defendida por Gil Vicente gira em torno daquilo que a Igreja Católica definiu como ideal, o que se torna visível nas peças; a tradição medieval ganha predominância em detrimento dos elementos que aquele aparente mundo novo estava tentando inserir, a dizer, as ideias renascentistas e seu fruto, o Humanismo.

Reiterando nosso argumento citamos as palavras de Segismundo Spina (1974, p. 84), o qual refuta com bastante ênfase aqueles que viram heterodoxia na sincera religiosidade do dramaturgo, reafirmando em contrapartida sua ortodoxia.

Vivendo em pleno Renascimento, Gil Vicente não se deixa daquela concepção horizontal da vida – em que o homem é a medida de todas as coisas; não vibra o menor sopro de paganismo em toda sua obra, pelo contrário: nela está evidente uma concepção cristã da vida, e da mais rigorosa ortodoxia. A sátira e as peças pias estão comumente a serviço do missionário, preocupado na edificação do homem e na sua subordinação à Providência.

Embora Gil Vicente tenha vivido durante a época do alvorecer da Reforma Protestante e dela provavelmente tenha ouvido falar, sabendo-se que teatrólogo estava a par das discussões no campo da teologia – anteriormente discutidas – que haviam atingido a Cristandade na Idade Média tardia¹⁶, nenhum autor vicentino até então estudado ousou associar seu pensamento crítico à corrupção dos membros da Igreja, às ideias reformistas de Lutero. António Ferreira (1939, p. 234) chega a enfatizar que:

Os motejos de Gil Vicente agridem o clero. Não os motivou a intenção de reformismo dogmático, pois o comediógrafo não era luterano. Os seus objetivos eram efetivamente de reforma, mas uma reforma moral dos membros da Igreja. O poeta insurgia-se contra a materialidade do viver

¹⁴ Entre as discussões que defendem o argumento do cruzamento entre as ideias de Erasmo e de Gil Vicente ver (FERREIRA, 1939, p. 254); entre aqueles que pensam o inverso ver: (SPINA, 1974; FERREIRA, 1939; TEYSSIER, 1982).

¹⁵ Existem outros autores que convergem nesse debate. Ver: (CRUZ, 1993, p. 133; FERREIRA, 1939, p. 252; GARCÍA, 2006, p. 25-26; SARAIVA, 1965; TEYSSIER, 1982).

¹⁶ Diversos autores discorrem sobre esta questão. Cf: (GARCÍA, 2006, p. 29; MALEVAL, 1992, 177; SARAIVA; LOPES, 1979, 203).

eclesiástico. As suas sátiras azedas dardejavam a luxúria dos sacerdotes, não a própria ideia religiosa.

Ora, fica cada vez mais evidente que o pensamento de Gil Vicente esteve à sombra das novas transformações religiosas – que vinham ocorrendo desde Lutero – que pudessem colocar em xeque o poderio da Santa Igreja Católica, por ele defendida. De acordo com Paul Teyssier (1982, p. 157) “contrariamente ao que pensam alguns, a sátira anticlerical não implica em Gil Vicente qualquer forma de heterodoxia. E o mesmo sucede com todos os outros tipos de sátiras. Estas dirigem-se aos homens e não às instituições”. O que nos resta dizer é que, para além das mudanças mencionadas Gil Vicente buscava as permanências, e a reforma que ele defendia era dos costumes e não da instituição religiosa (HART apud TEYSSIER, 1982, p. 157).

Fica evidente que a crítica vicentina é direcionada à corrupção dos membros da instituição e não a instituição em si. Desta feita, devem-se ter acima de tudo em vista os preceitos morais identificados à ideologia institucional cristã, como principal pano de fundo estruturador do pensamento vicentino; ora, dentro dessa lógica cristã medieval não se aceita as rupturas comportamentais, é disto que Gil Vicente compartilha.

Esmiuçar ao máximo o posicionamento do teatrólogo, no que tange às questões políticas e religiosas do reino foi deveras necessário, “pois um dos aspectos envolvidos na compreensão da obra vicentina são as relações político-religiosas do autor” (GARCÍA, 2006, p. 31); mais tarde veremos o quanto isto irá refletir em suas peças; desde já evidenciamos a preocupação do autor, ao deparar no campo das práticas sociais o oposto ao que o seu discurso ideológico cristão defendia; a dizer, no geral, Gil Vicente não estava conformado com o panorama social que estava a vivenciar, representado em suas peças.

Para concluir este tópico consideramos relevante expor nas palavras de Segismundo Spina (1974, p. 157) os objetivos do teatrólogo com suas peças:

A sua autonomia intelectual, a ortodoxia das suas ideias religiosas e a coragem expressa no seu teatro de crítica social, explicam o parentesco do seu ideário com o pensamento reformista do tempo, explicam, também o prestígio de que gozou na corte, onde a proteção da Rainha Velha D. Leonor, viúva de D. João II, e logo a seguir a do próprio D. João III, mantiveram o esplendor do teatro vicentino durante 34 anos.

Busquemos então identificar as características do teatro vicentino em meio a um contexto em que a emergência do Renascimento não significou para muitos autores a inauguração dentro da cultura literária, da época clássica¹⁷.

¹⁷ Sobre esta discussão considerar as discussões realizadas pelos seguintes autores: (BRAGA, [s/d]; FERREIRA, 1939; FRANCO JÚNIOR, 2006, p 166; SARAIVA; LOPES, 1979).

1. 2.1 O teatro vicentino e sua imersão na literatura medieval

Para iniciar essa discussão é imprescindível que fique claro que foi somente após a Dinastia de Avis (1385-1580) que podemos falar de uma literatura portuguesa propriamente dita. Antes de Fernão Lopes o que havia eram obras em língua portuguesa “[...] dentro do âmbito de uma cultura peninsular” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 41), tendo em vista que eram de interesse peninsular e não somente português.

Esclarecemos ainda que a criação literária medieval portuguesa tem um período de existência específico, que se inicia no ano de 1198 e finda em 1597 (SPINA, 1974, p. 10). Ora, inicia-se no século XII, justamente com a formação da nacionalidade portuguesa, tendo em vista que segundo Teófilo Braga ([s/d], p. 3-4) seria a questão nacional um dos fatores inerentes à formação das literaturas românicas na Idade Média.

É dentro desse contexto, fins do século XII à metade do século XVI, “[...] em que o Português começa a sujeitar-se a uma disciplina gramatical e escolar, (que) decorre o seu período chamado arcaico” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 21). Em sua primeira fase (fins do séc. XII até 1350) predomina o galego-português; posteriormente (metade do século XIV até meados do XVI) “[...] o Português comum e literário resulta de uma rápida fusão e evolução linguística realizada sobretudo em Lisboa dos dialectos meridionais que deu à fonética portuguesa certas características de origem moçárabe” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 22).

As características predominantes das literaturas românicas medievais, que Portugal acompanha solidariamente até o Romantismo (BRAGA, [s/d], p. 91) estavam, sem dúvida, ligadas aos dois principais movimentos literários que se acentuaram na Europa entre os séculos XI ao XVI: o Trovadorismo¹⁸ (séc. XI ao XIV) e a Poesia palaciana (séc. XV ao XVI); fica evidente, que a literatura em Portugal teria, dentro desse contexto, iniciado mais tardiamente em relação às outras literaturas românicas medievais (BRAGA, [s/d], p. 6).

É dentro desse segundo movimento, a Poesia palaciana, que se destaca segundo Segismundo Spina (1974, p. 11) o mais ilustre artista desses séculos: o autor dramático Gil Vicente. Portanto, é necessário nos determos inicialmente na compreensão desse mundo

¹⁸ O Trovadorismo foi um movimento que em Portugal durou dos séculos XII ao XIV, do reinado de D. Sancho I até à morte de D. Dinis. Trata do amor cortês, uma vez que na corte foi apreciado por um século e meio; estava dividido da seguinte maneira: cantiga de amor e de amigo e cantiga de escárnio e maldizer. Os cantares de amigo são “expressão da vida campesina e urbana”, enquanto os cantares de amor são fruto do ambiente cortes (SPINA, 1974, p. 11;15). Nas cantigas de escárnio e maldizer predomina a sátira, predominando na primeira a ironia indireta e na segunda a crítica direta (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 48-49).

literário que mergulhou o teatrólogo, para compreendermos o caráter das peças que iremos analisar.

A poesia palaciana desenvolvida em meio ao Humanismo, “fruto da aristocracia paçã em grande parte, e atividade à base de mecenatismo régio”, tinha como principal intuito entreter a corte portuguesa, influenciando desde então a política dos reis seguintes a D. Afonso V, a dizer, D. João II e seu primo e cunhado D. Manuel (SPINA, 1974, p. 81).

A literatura medieval entre os anos de 1434 a 1527 emerge enquanto uma nova época, que transpira “novos valores, novas formas literárias, e novos ideais de vida”, influenciada em grande medida pela cultura clássica, manifestada pelo Humanismo (SPINA, 1974, p. 77). No entanto, Segismundo Spina (1974, p. 77) enfatiza que, muito embora, Gil Vicente estivesse inserido nesse contexto literário, ele não foi por certo influenciado pela “cultura humanista” como um todo – o que já havíamos reiterado anteriormente –, tendo em vista que ainda permanecia o teatrólogo integrado à cultura medieval, não chegando “a perceber o sentido espiritual do Renascimento que começa”. É por isso, que não se deve perder de vista que “[...] a cronologia do desenvolvimento literário não coincide com a do desenvolvimento histórico geral” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 15). Lembremo-nos que só depois de um século cultivado na Itália que o Humanismo floresceu em Portugal (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 40; RODRIGUES, 1981, p. 125).

A grande maestria concedida a Gil Vicente em trabalhos que sobre ele se detém é fruto da praticamente irrefutável constatação a respeito de ter sido ele o fundador do teatro português. Afinal, é quase consenso entre os principais estudiosos do tema, em afirmar que antes de Gil Vicente o que existia na Europa medieval eram manifestações litúrgicas, distantes em determinados aspectos da estrutura teatral que Gil Vicente viria a compor ¹⁹.

Essas manifestações surgiram no século XII, na França, conformando-se enquanto teatro religioso ou litúrgico (GARCÍA, 2006, p. 12), no qual predominavam as representações bíblicas do Natal e da Páscoa (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 194). Os principais gêneros pertencentes ao início da trajetória do teatro litúrgico foram os *mistérios*, *milagres* e as *moralidades* (GARCÍA, 2006, p. 20-21).

Esta teria sido a estratégia que a Igreja encontrou de representar e interpretar passagens da Bíblia aos fiéis que não entendiam o latim e, por sua vez, disseminar “sua ideologia de obediência e submissão aos valores estatuídos, já que, pela ação dramática, com a participação

¹⁹ Sobre esta discussão são válidos os apontamentos dos seguintes autores: (GARCÍA, 2006, p. 12; SARAIVA, 1965; SPINA, 1974, p. 84; TEYSSIER, 1982, p. 32).

de atores, inicialmente apenas clérigos, traduzia para os homens do povo muitos dos aspectos abstratos da fé” (GARCÍA, 2006, p. 12).

Essas manifestações dramáticas tiveram resultados satisfatórios, mas aos poucos a instância do sagrado perdeu espaço e as representações passaram a ocorrer em locais públicos, chegando desse modo aos “homens do povo” (GARCÍA, 2006, p. 12-13). Essa mescla entre as instâncias do profano e sagrado foi, por sua vez, a fonte “para o teatro português” (GARCÍA, 2006, p. 21). Assim nasceu o teatro cômico ou profano, que mesmo distanciando-se do teatro religioso não deixa de reinventar os mistérios, milagres e moralidades, que a partir de então “[...] encaminham-se para o drama” (SARAIVA, 1965, p. 66-68). Com o teatro profano surgiram outros gêneros como os *monólogos dramáticos*, os *sermões jocosos*, as *sotias* (*sotties*), as *farsas*, o *entremez* e os *momos* (GARCÍA, 2006, p. 22-23).

Desde então, o teatro medieval estabeleceu uma estrutura própria, com suas especificidades, dando origem aos gêneros medievais (GARCÍA, 2006, p. 14), os quais o teatrólogo se apropriará com habilidade, sabendo ao mesmo tempo inová-los na composição de suas peças (TEYSSIER, 1982).

Teyssier (1982, p. 34-35) destaca ainda que teria sido por influência do teatro francês que Gil Vicente incorporou “[...] o termo ‘moralidade’ com que ele próprio designa suas peças de inspiração religiosa [...] transposição do francês ‘moralité’”.

Por isso, nunca se deve perder de vista o elo que liga o teatro medieval ao vicentino, sabendo-se que “o teatro português, ou vicentino, que à época são sinônimos, evoluiu do mesmo modo que o teatro medieval (GARCÍA, 2006, p. 26) não podendo desligar-se um do outro” (SARAIVA, 1965, p. 205).

Logo, o teatro vicentino não se construiu do nada. Na verdade, o teatro litúrgico subsistiu no teatro religioso vicentino, o exemplo mais definitivo foi a intenção doutrinal do teatrólogo em suas peças de moralidades, em que predominava ao mesmo tempo a “matéria religiosa e profana” (ARTIOLI, 2005, p. 17).

Quando Gil Vicente surgiu com seu teatro “com texto e concepção cênica” (GARCÍA, 2006, p. 26) se inspirou não naquela onda de mudanças que estavam a sua volta, mas no teatro medieval, no qual produziu aquilo que chegou mais próximo da sua forma de pensar.

Sua obra está recheada de temas, recursos e tratamentos oriundos da tradição medieval. Encontramos exemplos de *moralidades*, de *mistérios* e de *milagres*, incontáveis *farsas*, intervenções de parvos à maneira das *sotias* ou dos *sermões jocosos*, sem faltarem exemplos que aproximam os diálogos criados por Mestre Gil dos *monólogos dramáticos*. O conjunto dos seus autos reúne com fartura a tradição dos teatros profano e religioso, incorporando grande

quantidade de manifestações populares, particularmente com a assimilação de *cantigas e rimances* em suas peças (GARCÍA, 2006, p. 26, grifos do autor).

Um parêntesis. As peças que mais aparecem no teatro vicentino são as moralidades, farsas e comédias, sendo assim torna-se necessário explicar suas definições. São conhecidas como moralidades obras de cunho religioso, que tratam de passagens da Bíblia – dar continuidades aos *mistérios* –, de festividades religiosas (Natal, Páscoa) (GARCÍA, 2006, p. 21). Porém, apresentam simultaneamente um caráter profano, com a existência de críticas aos devaneios dos diferentes tipos sociais (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 194), envolvem ainda a questão da salvação, da constante luta do Bem e do Mal. Enfim, as moralidades têm o objetivo de moralizar os costumes apresentando ao mesmo tempo vícios e virtudes (MALEVAL, 1992, p. 167; SILVA, 2010, p. 98).

Em ângulo oposto temos a farsa. É um gênero que, embora na Idade Média tivesse “como objetivo produzir o riso sem pretensões moralizantes ou didáticas” (GARCÍA, 2006, p. 23), em Gil Vicente tem seu significado readaptado. No teatro vicentino se tornou um gênero de cunho satírico que buscava criticar os tipos sociais que se desviavam do padrão de comportamento defendido pelo teatrólogo.

No caso das comédias eram obras marcadas pelas figuras alegóricas e romanescas, no caso destas predominava a figura do ‘príncipe encuberto’ (TEYSSIER, 1982, p. 81). Tais peças eram inspiradas nos romances de cavalaria, por isso Saraiva (1965, p. 95) classificou as peças tidas enquanto comédias como teatro romanesco.

Portugal conhecerá só mais tarde, no reinado de Afonso V (1475-1481), as manifestações teatrais que vinham se desenvolvendo desde muito tempo na Europa (GARCÍA, 2006, p. 27). Porém, há que se ter em vista que no início de sua carreira teatral (1502) Gil Vicente segundo António Saraiva e Óscar Lopes (1979, p. 195) não teria sido influenciado por essas manifestações que em sua nação se passou a cultivar.

Em contrapartida, foi na própria Península Ibérica, a saber, em Castela, que surgiu o poeta inspirador de princípios da produção vicentina. Trata-se do poeta Juan del Encina (BRAGA, [s/d], p. 41). Além dele, outros dois castelhanos o influenciaram: a saber, Lucas Fernández e Torres Naharro (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 195-196; TEYSSIER, 1982, p. 33).

O “castelhanismo” – anteriormente discutido – na corte portuguesa foi fator determinante para que houvesse o contato de poetas portugueses com castelhanos. Isso explica o bilinguismo e a quase predominância do castelhano nas peças vicentinas. A preponderância do bilíngue é inegável, teriam sido em torno de 16 a 19 autos nesta língua; entre 15 a 16 autos

em português; e, entre 11 a 12 em castelhano (FERREIRA, 1939, p. 211; TEYSSIER, 1982, p. 125)

Contudo, embora Gil Vicente tenha imitado de início a linhagem de Juan del Encina (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 195), segundo o teatrólogo o superou com sua originalidade dramática, “[...] se libertou e se elevou acima do seu modelo” (BRAGA, [s/d], p. 41).

Para Paul Teyssier (1982, p. 33, grifos do autor) muitas foram as fontes do teatro vicentino. Além das acima citadas, não poderíamos deixar de mencionar os textos sagrados: a saber, o *Antigo* e o *Novo Testamento*, os *Breviários* e as *Horas Canónicas* – “de que o autor estava positivamente impregnado e que fecundaram as suas peças de ‘devação’”. Aliás, sobre estes últimos textos sagrados, António Saraiva e Óscar Lopes (1979, p. 196, grifos dos autores) mencionam a forte influência em Gil Vicente dos *Livros de Horas*, “[...] não apenas dos textos, como das gravuras [...] de que há várias edições, algumas lisboetas, de início do séc. XVI, quer em tipos sociais das *moralidades* [...], quer em simples pormenores simbólicos”.

Segundo Teyssier (1982, p. 33) teria Gil Vicente recebido influência de obras de outros autores oriundos de Castela, sendo por meio das traduções espanholas que teria tido acesso aos autores e obras universais. Enfim, “[...] todos os grandes textos da literatura castelhana do século precedente, de Juan de Mena à Frei Íñigo de Mendonza deviam ser-lhe familiares” (TEYSSIER, 1982, p. 33-34). A construção do tema o *Auto da Sibila Cassandra* (1513) – uma das fontes deste trabalho – “[...] provém do romance de cavalaria italiano *Guerino el Meschino*, lido na tradução de Alonso Hernández Alemán que foi publicada em Sevilha em 1512 sob o título de *Guarino Mezquino*” (TEYSSIER, 1982, p. 34).

Além destas ricas fontes Gil Vicente “[...] inspirou-se ainda na tradição popular portuguesa transmitida através do folclore e da literatura oral” (TEYSSIER, 1982, p. 35). A parte final da *Farsa de Inês Pereira* – outra fonte deste trabalho – foi inspirada em uma narrativa popular proveniente da “[...] área cultural galego-portuguesa”, chamada ‘Conto de Domingos Ovelha’ (GUERREIRO, 1981 apud TEYSSIER, 1982, p. 36-37).

1.2.2 A Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente

É indispensável identificar os principais elementos que estruturam a fonte trabalhada para deixar compreensível a lógica desse trabalho.

Intitulada no original como *Copilação de Todalas Obras de Gil Vicente* a versão das peças do teatrólogo, editada pelos seus filhos Luís e Paula Vicente em 1562, apresenta em

apenas um único volume cinco livros, respectivos as possíveis, porém questionáveis²⁰ classificações por eles criadas, respeitantes a divisão que o pai teria feito de suas obras. Assim estão divididas as “tabuadas”, respectivamente: Obras de devação²¹, Comédias, Tragicomédias²², Farsas e por último, as Obras miúdas²³.

Segundo Paul Teyssier (1982, p. 22) “trata-se duma publicação cuidada, a que poderíamos chamar hoje uma edição de luxo, em grosso volume de 266 folhas (532 páginas) impresso em Lisboa por João Álvares e datado de 22 de Setembro de 1562 [...]”.

É fundamental ficar claro que embora o index de 1551 tenha recaído sobre algumas peças de Gil Vicente – *Dom Duardos, Lusitânia, Clérigo da Beira, Jubileu de Amores, Aderência do Paço, Vida do Paço, Auto dos Físicos* – possivelmente pela proteção e prestígio que o poeta de corte tinha neste ambiente, mesmo com o index de 1561 o inquisidor D. Henrique permitiu a impressão da *Compilação* no ano seguinte. Afinal, “[...] só uma intervenção da rainha-regente pode ter feito ceder o rigor do Grande Inquisidor D. Henrique” (TEYSSIER, 1982, p. 26).

Esta obra foi destinada de início a um público restrito, a dizer, nobre (TEYSSIER, 1982, p. 26) e como consta no próprio documento foi vista “pelos deputados da Inquisição. Com privilégio real. Vendem-se a cruzado em papel, em casa de Francisco Fernandes” (CTOG, 1562). Percebe-se daí o interesse pela circulação dessa fonte tanto por parte dos nobres cortesões quanto pelos filhos de Gil Vicente, fazendo a vontade do mestre.

É necessário deixar claro que a *Compilação* das “obras completas”²⁴, publicadas em 1562, comumente imputadas apenas aos filhos de Gil Vicente, foi somente completada por eles, tendo em vista que foi o próprio pai, a pedido do rei D. João III, que começou a compilar suas peças, segundo indica o próprio teatrólogo no prólogo dirigido ao referido rei (CTOG, 1562).

²⁰ É preciso esclarecer que existe hoje no campo dos estudos vicentinos uma grande controvérsia no que tange ao uso da *Compilação de 1562*, sendo a incerteza na divisão um dos principais pontos de debate. Alguns preferem por si próprios construir divisões mais coerentes segundo o pensamento vicentino – temos como exemplos Paul Teyssier, 1982; Saraiva, 1965. Outros, no entanto, a utilizam com algumas precauções – como é o caso de Maleval, 1992; García, 2006.

²¹ Estas obras são classificadas por alguns autores enquanto moralidades (TEYSSIER, 1982; SARAIVA, 1965).

²² Segundo Paul Teyssier (1982, p. 38) a categoria das ‘tragicomédias’ afigura-se particularmente artificial e pode-se apostar que este género de peças não tinha existência própria como tal para Gil Vicente — e que até o termo que as designa não existia no seu vocabulário.

²³ Seriam obras que não teriam sido representáveis, não possuindo carácter dramático para constituírem-se enquanto auto. Porém, ressaltando-se as devidas precauções Paul Teyssier (1982, p. 15) discorda da inclusão de duas das peças incluídas na *Compilação de 1562* enquanto “obras miúdas”, vendo nelas drama e por isso sendo passíveis de representações. São elas: *Pranto de Maria Parda* e *Sermão à Rainha Dona Leonor*.

²⁴ É sabido que nem todas as peças de Gil Vicente foram compiladas em 1562. O index de 1551 da Inquisição recaiu sobre algumas peças, que até hoje não se tem acesso: *Jubileu de Amor, Aderência do Paço e Vida do Paço* (TEYSSIER, 1982, p. 16).

Estava sem propósito de empremir minhas obras se Vossa Alteza mo não mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria a respeito de serem muitas de devação e a serviço de Deos endereçadas e nam quis que me perdessem [...] por cujo serviço trabalhei a copilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade que foi sempre mais desejosa de servir a Vossa Alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso [...].

Apesar de retermos pelas palavras de Gil Vicente que não tinha objetivo nenhum de imprimir suas obras, se o rei não o pedisse, certamente isto teria sido fruto de um momento de alegria e gratidão pelo reconhecimento do rei, D. João III, frente aos anos de dedicação do teatrólogo à corte. Estas constatações não surgem atoa, pois não só a análise de algumas peças, como as considerações de muitos estudiosos vicentinos nos levam a crer o interesse primeiro do poeta em espalhar suas peças por todo Portugal, visando que todos tivessem o conhecimento da ideologia e dos valores nela imputados, buscando sua permanência. O próprio Luís Vicente indica no prólogo ao rei D. Sebastião, o interesse e desejo do pai na impressão de suas peças, as quais tinham o objetivo acima de tudo de levar sua mensagem, reforçando o que acima nos referimos:

Tomei a minhas costas o trabalho de as apurar (as obras do pai) e fazer empremir sem outro interesse senão servir Vossa Alteza com lhas deregir e comprir com esta obrigação de filho. E porque **sua tenção era que se empremissem suas obras**, escreveu per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas, e ajuntara todas se a morte o não consumira (*CTOG*, 1562, grifo nosso).

Ora, Gil Vicente dedicou sim sua vida à corte (TEYSSIER, 1982, p. 137), mas não deixou de usar o serviço pelo qual prestava a seu favor, como forma de propagar a ideologia que defendia, e que reforça a sua medievalidade.

Há algo ainda interessante a se destacar sobre esse prólogo, no que tange a seguinte passagem: “[...] A este livro ajuntei as mais obras que faltavam e de que pude ter notícia” (TEYSSIER, 1982, p. 23). Sugere-se por meio dela o quanto as peças deviam ter circulado por lugares distantes dentro da Península portuguesa.

A relevância das obras de Gil Vicente àquela época foi reafirmada pela própria rainha Catarina, esposa de D. João III, ao arcar com os custos da impressão luxuosa da obra. O privilégio concedido à Paula Vicente continuou válido por dez anos, “[...] com a finalidade de empremir um livro e cancionero de todas as obras de Gil Vicente, seu pai, assi as que até ora andaram empremidas polo meúdo como outras que o ainda não foram” (*CTOG*, 1562, p. 5-6). Isto evidencia o quanto Gil Vicente, mesmo depois de sua morte, continuou recebendo os privilégios e proteções da corte – concedida depois a seus filhos –, por ter sido fiel aos reis

portugueses que em sua época governaram, a dizer D. Manuel I, D. João III, além da “Rainha Velha” D. Leonor.

Algumas observações precisam ainda ser esclarecidas. As transcrições muito embora não estejam em fac-símile, sofrem apenas algumas pequenas alterações – mudam-se algumas letras que compõem uma palavra – de caráter explicativo, buscando melhor esclarecer aos leitores o conteúdo das peças. Nada é acrescentado, simplesmente explicado, permanecendo a tradução do português quinhentista.

Não podemos deixar de lado as discussões referentes a esta fonte, que para muitos autores possui bastantes incoerências. Paul Teyssier (1982, p. 24) chega a dizer que a referida obra possui inúmeros erros, entre outros problemas textuais. E continua o autor dizendo

É sobretudo a distribuição dos autos entre ‘comédias’, ‘tragicomédias’ e ‘farsas’ o aspecto que suscita mais numerosas dificuldades. A categoria das ‘tragicomédias’ afigura-se particularmente artificial e pode-se apostar que este gênero de peças não tinha existência própria como tal para Gil Vicente — e que até o termo que as designa não existia no seu vocabulário (TEYSSIER, 1982, p. 24).

Apesar de todas as controvérsias não optamos por nenhuma e nem outra divisão, por não atrapalhar no direcionamento do nosso objeto, pois diferentemente de um literato nos preocupamos em identificar no conteúdo das peças elementos do feminino em Portugal, e não de outra forma com a estrutura interna que a compõe. Por isso, diferentes divisões podem aqui aparecer. Porém, algumas vezes como já nos referimos fazemos uso das considerações de alguns autores vicentinos.

O próprio Paul Teyssier (1982, p. 22) mesmo com suas considerações avessas à *Compilação de 1562* reconhece a sua importância ao dizer que “este volume, de que se conhecem seis exemplares existentes no mundo, é fundamental sob todos os aspectos para o conhecimento da obra de Gil Vicente”.

Embora os filhos de Gil Vicente tenham negligenciado na *Compilação de 1562* o original de algumas peças, que circularam como folhas volantes, com as quais possivelmente tiveram acesso, os organizadores da coleção intitulada *As obras de Gil Vicente* nos oferecem tais peças da época real em que foram encenadas.

Como sabemos do peso nos rumos de uma pesquisa em História de uma fonte original, em detrimento de uma reelaborada por outrem, somente fazemos uso de obras da fonte de 1562 que não tiveram folhas volantes – não tendo outra saída a não ser utilizá-las –, de resto àquelas que tiveram seus originais transcritos foram em nossa análise privilegiadas, mesmo havendo suas versões mais atualizadas, como ocorre tanto na *Compilação de 1562* quanto na de 1586.

1.2.3 As folhas volantes: principal meio de circulação das obras de Gil Vicente

Mediante tudo que foi dito o que deve ser considerado é que foi graças aos filhos de Gil Vicente que tivemos acesso ao mundo de valores, de regras, e em contraposição de desvios que o pai apresentava por meio de suas obras. A *Compilação de 1562* deve ser, porém, analisada com precaução como indica Paul Teyssier, o que nesse trabalho procuramos minimamente fazer.

É necessário aqui chamar atenção quanto à relevância das folhas volantes, pois delas pudemos conjecturar determinadas interpretações relevantes ao trabalho que propomos.

Além da *Compilação de 1562* e mais tarde a de 1586, as folhas volantes ou folhetos populares foram ao que se sabe atualmente as primeiras e principais formas de divulgação das peças do teatrólogo. Pois, elas já circulavam antes mesmo do ano de 1562, quando foi destinada a um público restrito a primeira versão da *Compilação*.

Mesmo após a morte de Gil Vicente continuou havendo a circulação de sua obra, por meio das folhas volantes. Porém, o index de 1561 “[...] mantém-se implacável para os folhetos populares que eram de índole a atingir leitores muito mais numerosos” (TEYSSIER, 1982, p. 26).

Ora, os Inquisidores sabendo da capacidade que as folhas volantes tinham de se propagar foram bastante rígidos quanto à circulação desses folhetos. Por isso, poucos foram os que sobreviveram.

Uma das obras impressas depois da morte de Gil Vicente foi a *Farsa de Inês Pereira*, que consta do ano de 1523. Esta farsa juntamente com as peças *Breve Sumário da História de Deus* (152?) e *Diálogo sobre a Ressureição* (152?) encontram-se conservadas atualmente na Biblioteca Nacional Madrid, o que evidencia que possivelmente peças de Gil Vicente circularam até o outro lado da Península Ibérica. A Inquisição não conseguiu parar a divulgação das ideias do poeta de corte em outros espaços.

Além do supracitado temos outros dois: O *Pranto de Maria Parda* (1522), presente na Biblioteca Palha; e por último, na Biblioteca Sabugosa, o *Auto da Feira* (152?). Tais obras com exceção desta última figuram na *Compilação de 1562*, porém com modificações relativas a este ano.

Apesar da dificuldade que ainda hoje se tem quanto à circulação das peças de Gil Vicente, graças aos estudos vicentinos temos acesso a algumas informações sem dúvida importantes. É mais uma vez Paul Teyssier (1982, p. 21) que nos concede tais referências.

Segundo ele as folhas volantes acima descritas sem dúvida “não são contemporâneas das representações. Trata-se de reedições efectuadas muito depois, em datas imprecisas mas decerto depois da morte do autor. Todas se enquadram, contudo, no século XVI”.

Retemos ainda a partir desses apontamentos que possivelmente as mesmas folhas volantes podem ter sido várias vezes impressas e talvez até mesmo representadas. Afinal, todas essas peças foram publicadas após a morte do teatrólogo, embora tenham sido escritas e representadas muito antes, podendo ter circulado outros folhetos em anos anteriores.

O que temos certeza é das incertezas e imprecisões das datas. Mesmo com o avanço nos estudos do qual Paul Teyssier é um dos percussores, não sabemos se os apontamentos acima destacados pelo autor referido funcionam para todas as peças de Gil Vicente.

Porém, Teyssier também nos indica a existência do único exemplar da folha volante de que se tem acesso atualmente, produzido enquanto Gil Vicente ainda estava vivo. Trata-se do primeiro auto que compôs a trilogia das barcas, a saber, o *Auto da Barca do Inferno*, possivelmente do ano de 1518, mas que foi representado primeiramente em 1517 (BERARDINELLI, 2012, p. 62; TEYSSIER, 1982, p. 10). No entanto, a escassez das informações continua. Não sabemos se essa folha volante e as demais que possivelmente circularam foram publicadas somente depois das representações.

Sabemos, no entanto que, pelo fato da sociedade vicentina ser “fortemente organizada e estruturada [...] as gravuras que ornamentavam as folhas volantes do século XVI eram em número limitado” visando atingir um número também limitado de tipos (TEYSSIER, 1982, p. 123).

O que fica claro é que a maioria das peças de Gil Vicente possuem apenas as possíveis datas das representações; algumas destas são conjecturadas; outras não se conhecem nem mesmo o ano quando foram representadas. Por isso, saber se foram escritas no mesmo ano da representação é ainda hoje um mistério que precisa ser desvendado.

Mistério ainda mais difícil é no que tange ao acesso do público alvo de críticas às representações. Ora, não sabemos dizer com certeza, para além da alta nobreza é claro, se havia outros estratos sociais e de quem se tratavam a assistir de camarote as representações vicentinas. Sabemos, no entanto, mediante a pesquisa analítica realizada de algumas peças qual era o público feminino alvo das críticas vicentinas. Se este público se fazia ou não presente não sabemos. Afinal, tratava-se de tipos sociais de estratos inferiores. Ora, as representações em sua grande maioria ocorreram na corte e para o divertimento dela. Algumas foram até mesmo encomendadas (TEYSSIER, 1982, p. 11). Sendo assim fica difícil saber até que ponto os estratos baixos frequentavam o ambiente cortês.

Acreditamos que representar as peças inicialmente à corte – sabendo-se que não era a alta nobreza de corte a destinatária das críticas – era uma forma de pedir permissão real, mediante a recepção que viria a ter as peças após sua divulgação, de forma a atingir o público almejado, sabendo que “[...] 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” (OSÓRIO, 2005, p. 127).

1. 3 Composição e estrutura das peças

Entre o *Auto da Índia* de 1509 e a *Farsa de Inês Pereira* de 1523, analisar-se-ia ainda o *Auto da Sibila Cassandra* de 1513 e a farsa *Quem tem farelos?* de 1515. Logo, três farsas, uma moralidade e seis vozes. Trata-se de Constança e Moça (*Auto da Índia*); Cassandra (Auto homônimo); Isabel e Velha (*Quem tem farelos?*); Inês Pereira, sua Mãe e ainda Leonor Vaz (*Farsa de Inês Pereira*). Para o entendimento delas, eles: Marido, Lemos e Castelhana do primeiro auto; Salomão do segundo; Aires Rosado, do terceiro; e, por fim, Pero Marques, Brás da Mata e Ermitão, da última farsa.

Estas personagens tornaram-se ainda mais interessantes quando analisadas do ponto de vista da relação que mantiveram com os personagens masculinos, geralmente representantes do pretendente – como é o caso das figuras de Pero Marques e o escudeiro Brás da Mata na *Farsa de Inês Pereira* e do profeta Salomão no *Auto da Sibila Cassandra* – do marido – representado tanto pelo personagem Marido de Constança no *Auto da Índia*, como pelo primeiro e segundo marido de Inês, Brás da Mata e Pero Marques, respectivamente da *Farsa de Inês Pereira*; e ainda do amante – referimo-nos aos personagens Lemos e Castelhana do *Auto da Índia* e ainda ao Ermitão da *Farsa de Inês Pereira*. Fica evidente que existem personagens que transitam, no enredo das peças, de pretendente para marido – Brás da Mata e Pero Marques – e consequentemente personagens femininas que transitam da fase moça para esposa – como é o caso de Inês.

Não há dúvida que a misoginia em Gil Vicente ganha mais força nas farsas, gênero em que a sátira ganha espaço. O feminino é alvo de críticas, uma vez que se encontram resquícios, nas peças analisadas, de elementos que a literatura didática havia produzido sobre este sexo inferiorizado. Veremos o discurso se repetir. Afinal, como destaca Rivair Macedo (2002, p. 79) a imagem feminina irá sofrer algumas mudanças na literatura sobre o tema nos séculos XIV e XV, em que “[...] a misoginia, antes subjacente, tornou-se explícita”.

O riso satírico faz-se presente justamente nesse gênero teatral e é particularmente nas farsas que encontramos traços mais realistas do feminino em Portugal, possibilitando obter ainda mais conhecimentos acerca dos comportamentos das mulheres dessa época. Por isso, três das peças estudadas serem farsas. Segundo Teyssier (1982, p. 122) as vítimas da sátira são geralmente tipos extraídos da realidade vicentina.

Mesmo sabendo que são fictícios os personagens vicentinos, não há dúvida que as peças de Gil Vicente tratam de questões reais – que geralmente pretende criticar – presentes no século XVI, pois, “ao privilegiar na sua atenção esta ou aquela figura, estas ou aquelas camadas sociais, este ou aquele problema de ordem espiritual ou socioeconômica, pretende, utilizando determinados utensílios mentais atingir um objetivo bem concreto” (CRUZ, 1990, p. 9).

Mas qual significado do riso em Gil Vicente sabendo que este elemento assumiu significados opostos em diferentes épocas? Tomamos os apontamentos de Henri Bergson e Mikhail Bakhtin para compreensão do riso em Gil Vicente.

Segundo Henri Bergson (1983, p. 8) o riso necessita do outro, de um eco que o inspire. Ora, Gil Vicente sabia disso. Criticar em um monólogo vícios de outrem não surtiria efeito; seria como um sermão de uma velha rabugenta; ninguém lhe daria ouvidos. Gil Vicente sabia que não devia começar por aí; o diálogo domina na maioria de suas peças. Não só os seus personagens dialogavam, como em determinadas peças o próprio público indicava o suceder das cenas (GARCÍA, 2006, p. 63); todos sorriam dos seus próprios vícios ou encontrava quem risse deles; eram propositalmente direcionados. Ninguém, com isenção dos reis, estava imune à crítica satírica de Gil Vicente (TEYSSIER, 1982, p. 150); pois, o teatrólogo fazia rir àqueles que pecavam contra a ordem cristã.

Segundo Bergson (1983, p. 9) o riso em uma dada época cumpre uma função; e significativamente que a “significação social” do riso em Gil Vicente era simbolizada no “castigo contra os (maus) costumes” (GARCÍA, 2006, p. 38, grifo nosso), que estavam no cerne de suas críticas. Os desvios naturalmente criticados nas peças vicentinas são uma “das grandes tendências naturais do riso” (BERGON, 1983, p. 11). Assim sendo torna-se fundamental apreciarmos a noção de desvio dos personagens – baseada em preceitos morais de conduta – que constantemente são motivos de riso por parte do público; justamente porque “mais risível será o desvio que virmos surgir e aumentar diante de nós cuja origem conhecermos e cuja história pudermos reconstituir” (BERGON, 1983, p. 11). Em outros termos, quanto mais o desvio estivesse interiorizado nos tipos sociais mais provocava o risível. Gil Vicente sabia, nesse sentido, como provocar o riso sem ofender. Ou seja, existia um duplo objetivo de Gil Vicente com o riso: provocar o cômico e internamente a reflexão e o ensinamento; e o caráter

pedagógico que constantemente é referido; o teatrólogo teria um “projeto didático-persuasivo (GARCÍA, 2006, p. 63).

Na Idade Média o riso advinha muitas vezes do desvio da ordem ideológica social pré-estabelecida pela “cultura oficial”, na mesma medida em que esta, identificada enquanto séria, lhe tinha como estranho (BACKHTIN, 1987, p. 9). Gil Vicente dentro dos limites que era lhe imposto, no ambiente que frequentava, mesclou o útil ao agradável. Partilhando do caráter ideológico da cultura oficial, segundo a qual o riso era condenável, porém, sem o ignorar, o teatrólogo buscou fazer do risível um mecanismo a favor da permanência da ordem política e religiosa: faz os seus espectadores rirem do que não convém a essa mesma ordem, os fazendo refletir sobre os maus costumes. Logo, o riso vicentino aproxima-se em grande medida do riso medieval; apropria-se de seus elementos ambivalentes: a alegria, o burlesco, o jocoso e a sátira; será este último o ingrediente que o “mestre Gil” usou como forte aliado para concretizar seus objetivos; porém, lhe confere sentido e propósitos novos. Dentro do teatro a jocosidade, aliada à sátira, parecem ter sido as únicas saídas do poeta para fazer cumprir a função pela qual todas as outras estavam subordinadas: seguir os preceitos cristãos.

Na verdade, percebe-se que o palco vicentino representava a própria condição “ao avesso” (BAKHTIN, 1987, p. 10) na qual se encontrava a sociedade daquela época – referindo-me aqui a expressão usada por Bakhtin ao falar do significado do Carnaval na Idade Média. Aliás, as farsas enquanto “mundo às avessas” ou de “mundo de cara atrás” já fora mencionado por outros autores (CRUZ, 1990, p. 10; TEYSSIER, 1982, p. 169).

O *Auto da Índia* foi representado no ano de 1509 e se constitui como a primeira farsa elaborada por Gil Vicente (TEYSSIER, 1982). Esta peça foi apresentada em Almada à Rainha Católica Dona Leonor. Nela estão presentes os seguintes personagens: Ama (Constança), Moça, Castelhana, Lemos e Marido.

Esta obra segundo Paul Teyssier (1982, p. 63) é uma peça que traz em cena uma história com um fim bastante intrigante. Isto porque iniciava temas totalmente diferentes do que o teatrólogo costumava escrever e representar. Afinal, o *Auto da Índia* é do ano de 1509, período das moralidades – no qual Gil Vicente escrevia majoritariamente peças religiosas. Porém, pelo que se evidencia a partir desta farsa, o teatrólogo também representava peças com caráter profano. Como se verá a seguir “o *Auto da Índia* afigura-se um contraponto das ideias feitas, da moral corrente e da ideologia oficial” (TEYSSIER, 1982, p. 64, grifo nosso). Esta obra foi escrita em bilíngue. Afinal, os personagens que a compõem falam uma ou outra língua. Em português falam Constança, Moça, Marido e Lemos; em castelhano fala o personagem Castelhana, definido pelo uso da língua.

Segundo Stephen Reckert (1984, p. 13) o *Auto da Índia* teria sido dúvida a primeira obra notável de Gil Vicente, evidentemente pelas questões que o teatrólogo traz em cena, uma vez que transparece no autor os contrastes entre o ideal, defendido por ele e o real, “[...] aceitação que havia de imunizar o autor permanentemente contra a amargura e o cinismo”. Veremos, mais adiante, de que forma o cinismo vicentino se apresenta nessa peça.

Diferentemente do bilinguismo da farsa acima mencionada, o *Auto da Sibila Cassandra* é uma obra escrita e representada somente em castelhano. É dentre os outros autos analisados, a única peça com foco devocional e, portanto, possui particularidades bastante interessantes, quando analisadas do ponto de vista religioso. Trata-se de peça de moralidade, mas que nem por isso deixa de apresentar elementos profanos. Aliás, é particularmente em Cassandra que os encontramos.

Segundo Stephen Reckert (1984, p. 13) esse auto é baseado em motivos de iconografia sacra, uma vez que traz à luz os Profetas hebreus e as Sibilas Clássicas “[...] metamorfoseados em pastores leoneses, para profetizar a Encarnação de Deus”. Ou seja, nesse auto há a congruência de elementos sagrados e profanos, a saber bíblicos e pagãos.

Ainda segundo Paul Teyssier (1982, p. 43) nela estão presentes os dois temas tradicionais herdados dos salmantinos: a saber, “[...] a anunciação pelos Profetas da vinda do Redentor e a cena final de Jesus no Presépio”. Inovando Gil Vicente coloca enquanto personagem principal a sibila chamada Cassandra, que seria a filha de Príamo, que segundo a tradição grega possuía o dom da profecia (TEYSSIER, 1982, p. 43).

Como indica o prólogo da peça (*CTOG*, I, f. 8, p. 51) foi representada a dita Senhora, a rainha D. Leonor, no mosteiro de Xobregas nas matinas do Natal, no ano de 1513, em pleno reinado de D. Manuel I. Por conta da época natalina, gira em torno do presépio e do nascimento do menino Jesus. Praticamente todo o enredo da peça gira em torno do diálogo entre Cassandra e Salomão. É este o foco que o prólogo da obra indica: “trata-se nela da presunção da Sibila Cassandra, que, como per espírito profético soubesse o mistério da encarnação, presumiu que ela era a virgem de quem o senhor havia de nascer” (*CTOG*, II, f. 8, p. 51) e que por isso não queria casar com o Salomão, um dos profetas bíblicos.

Este auto é o único dentre os outros analisados que possui tipos sociais alegóricos, extraídos da Bíblia e do mundo pagão. A própria Cassandra, personagem feminina central da peça, é uma profetisa do mundo pagão assim como suas tias Ciméria, Eruteia e Peresica. O seu pretendente Salomão assim como seus outros tios, chamados Isaías, Abrão e Moisés representam profetas hebreus. Embora os personagens principais, Cassandra e Salomão, sejam

alegóricos tratam de questões reais, que estavam em voga àquela época, respeitante ao lugar que o matrimônio passou a ocupar na sociedade europeia.

Em outro ângulo temos *Quem tem farelos?* farsa que apresenta imprecisão em sua data. Embora não tenham certeza os autores vicentinos em sua grande maioria são enfáticos ao afirmar que essa farsa não foi representada no ano de 1505, como se lê no prólogo da mesma: “Era do Senhor de 1505 anos” (*CTOG*, II, fol. 191, p. 153). Teria sido um engano dos filhos do teatrólogo a referência a este ano, pois possivelmente foi representada 10 anos depois, a dizer em 1515, no Paço da Ribeira na presença do rei D. Manuel I (BERARDINELLI, 2012, p. 289; TEYSSIER, 1982, p. 18; OSÓRIO, 2005, p. 131).

O mais interessante são as notas explicativas, que constam no volume V da Coleção *As Obras de Gil Vicente*, à rubrica para o ano de 1505. Esclarece-se o seguinte: “Poderá ter ocorrido um erro na atribuição da data ou no local de representação, pois o Paço da Ribeira só foi habitado em 1511” (*CTOG*, V, p. 54).

Parafraseando, tal hipótese seria defendida pela indicação presente na didascália na qual que se lê: “este nome da farsa seguinte, Quem tem farelos?, pôs-lho o vulgo” (*CTOG*, II, fol. 191, p. 153), uma referência clara a possível representação anterior a “[...] um público anónimo, antes de 1511, antes de o ter sido para a corte” (*CTOG*, V, p. 54).

Essa hipótese é contestada por Osório (2005, p. 128) que de outro ponto de vista compreende o equívoco feito pelos filhos de Gil Vicente ao ano dessa obra. Segundo ele “pôs-lho o vulgo [...] pode não se reportar necessariamente a uma hipotética representação anterior, como apontado acima, mas resultar de recepção que poderá ter sido feita a partir de sua representação a D. Manuel”.

De qualquer forma, independentemente das controvérsias – que ainda não findaram –, essa confusão torna-se bastante relevante se analisada do ponto de vista da “recepção” – tomando o termo usado por Osório como já referido – que possivelmente sofreu, quando representada não na corte, mas fora dela. Pois, como pressupõe a didascália “pôs-lho o vulgo”, foi outro público que privilegiadamente e propositadamente assistiu a essa peça, independentemente de ter sido antes ou depois da representação – a dizer, um público vulgar. Ora, o mais interessante é saber por que a necessidade de Gil Vicente representar essa obra a um público da camada baixa? Frisa-se mais uma vez, que se trata de uma farsa, em que é a sátira que ganha lugar central. Nada mais comum que aqueles tipos criticados estivessem ali de camarote assistindo essa peça, na qual a pedagogia vicentina foi pensada e representada para eles.

No prólogo da peça temos acesso aos personagens que a compõem. “Trata-se aqui de uns amores seus per cinco figuras: Ordoño, Apariço, Aires Rosado²⁵, Isabel e ãa Velha sua mãe” (*CTOG*, II, fol. 191, p. 153). Como nas outras obras supracitadas os personagens estão bem distantes da abstração. Representam tipos realistas (TEYSSIER, 1982, p. 68). Portanto, imagina-se a tarefa de Gil Vicente colocando em cena, com bastante verossimilhança, os desvios comportamentais abstraídos da sociedade na qual estes tipos pertenciam.

Assim como a peça supracitada a *Farsa de Inês Pereira* é uma legítima farsa, por melhor evidenciar os vícios de diversos tipos sociais pertencente à cultura popular. Foi apresentada no ano de 1523, ao rei Dom João III, no Convento de Tomar. A obra parte do ditado comum à época: “mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube”. Segundo Joaquim Ferreira (1939, p. 229) a criação dessa peça teria sido uma resposta de Gil Vicente àqueles que duvidavam de que seus autos teriam sido criações suas e não imitação de outros autores. Se assim o foi o teatrólogo conseguiu evidenciar sua genialidade, pois como destaca Paul Teyssier (1982, p. 62) com essa obra “[...] temos uma das criações mais perfeitas de Gil Vicente em matéria de teatro cómico”.

Nesta obra estão presentes os seguintes personagens: Inês Pereira, Mãe de Inês, alcoviteira Leonor Vaz, Pero Marques, os judeus casamenteiros Vidal e Latão, Escudeiro (Brás da Mata), Moço do Escudeiro (Fernando), Luzia (amiga de Inês) e Ermitão (antigo namorado de Inês). O asno é Pero Marques, o primeiro pretendente e segundo marido de Inês. O cavalo é o escudeiro Brás da Mata, o segundo pretendente de Inês e seu primeiro marido.

Nas obras supracitadas identificamos diferentes tipos sociais. Primeiro ganham cena os “heróis individuais”, representados por Inês Pereira, Constança, Isabel e Cassandra. Logo após, identificados pela condição social temos os escudeiros Brás da Mata (*Inês Pereira*) e Aires Rosado (*Quem tem farelos?*); o camponês Pero Marques também identificado enquanto “tipo rústico”; a alcoviteira Leonor Vaz, que pode ser identificada ainda enquanto “mulher do povo”, tal qual a personagem Moça; pelo “sexo” temos as personagens Mãe de Inês e a Velha mãe de Isabel que, aliás, também é identificada pela idade; enquanto “pastor sagrado” temos o personagem Salomão; e por último identificado pela condição de cônjuge temos o personagem Marido de Constança.

²⁵ No documento original, o escudeiro aparece sendo referenciado pelo nome Aires Rosado, como os próprios editores da *Compilação* nos possibilitam conhecer. Mas, é preciso deixar claro que na transcrição que utilizamos da *Compilação de 1562*, feita pelos editores do Centro de Estudos de Teatro da FLUP, ocorre o inverso, aparecendo somente o nome escudeiro quando há indicações de fala de Aires Rosado; assim o fazemos para nos referenciar a ele.

Em relação a camada social, na qual estes personagens se inserem, algumas são explícitas nas peças, outras não. Sabemos que Cassandra, é representada enquanto camponesa, são camponeses os personagens Salomão e Pero Marques; camponesa também devia ser a Moça do *Auto da Índia*, enquanto serviçal que era a sua ama Constança; Brás da Mata e Aires Rosado pertencem à Baixa Nobreza, por serem escudeiros; quanto a Isabel e Inês não fica explícito a sua condição, mas por serem moças da vila são possivelmente filhas de oficiais mecânicos que vivem na cidade, mas fora da corte (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 207), o que vale para as personagens Mãe de Isabel e de Inês Pereira. O certo é que não são nobres. Igualmente ocorre com Constança, que não tem sua camada social declarada, mas seria uma mulher de soldado (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 207), no caso, seu marido que vai às Índias em busca de riqueza. Mais difícil de constatar a camada social ocorre com os personagens Lemos e Castelhana do *Auto da Índia*. Sobre este podemos dizer que pelo comportamento deveria ser um soldado. Mas sobre àquele só podemos dizer que possivelmente era alguém de uma condição razoável, mas dificilmente um nobre.

Nessa perspectiva, são as heroínas individuais acima mencionadas, que por se destacarem enquanto as personagens centrais ou pelas quais as peças giram em torno, nos possibilitaram compreender acerca do imaginário vicentino sobre o feminino em Portugal de Quinhentos.

Depois de entendermos as questões relativas à vida de Gil Vicente, ao contexto em que viveu e automaticamente sobre a formação de seu teatro e a composição das peças analisadas, resta-nos identificar alguns elementos relacionados à condição feminina entre os séculos XV e XVI, por meio do levantamento historiográfico sobre o tema, para posteriormente nos debruçarmos no pensamento do teatrólogo quanto ao comportamento feminino em Portugal.

CAPÍTULO 2

A IMAGEM DAS MULHERES PORTUGUESAS NAS REPRESENTAÇÕES VICENTINAS

2. Entre as pecadoras, santas e redimidas: as representações clericais do feminino na Idade Média

No período medieval, não foram as mulheres que definiram os papéis que deveriam seguir, nem mesmo dependiam delas os comportamentos acionados como padrão a ser seguido perante a sociedade. Sobre elas recaiam sempre a visão do que o outro másculo as atribuía, tendo em vista que “o que constitui em primeiro lugar ‘a mulher’ [...] é o olhar que sobre elas põem os homens” (KLASPISCH-ZUBER, 1990, p. 16). Eram os homens que ditavam às mulheres como deveriam se comportar, os modelos ideais, as regras que deveriam seguir. Desse modo, esta autora deixa claro que na Idade Média foram os homens os donos da palavra. Estes não poderiam deixar de ser religiosos.

São os clérigos, homens de religião e de Igreja, que governam o escrito, transmitem os conhecimentos, comunicam ao seu tempo, e para além dos séculos, o que se deve pensar das mulheres, da Mulher[...]. Esta palavra masculina impõe de forma peremptória as concepções e imagens que dela faz uma casta de homens a quem o seu estatuto impõe o celibato e castidade [...]. (KLASPISCH- ZUBER, 1990, p. 16).

Tomamos como base para a compreensão do feminino na Idade Média, as discussões realizadas por Klaspisch-Zuber (2002, p. 138) no *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, em que a autora explica as definições de masculino e feminino aplicáveis ao medievo, buscando evidenciar a relação que entre os sexos se estabeleciam “[...] no conjunto das relações sociais”. Segundo a referida autora desde que a Idade Média cristã diferenciou os sexos e o que cabia a cada um deles, “[...] tomou a categoria do feminino como instrumento conceitual [...] válido para tudo” (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 138). O feminino torna-se assim não só uma categoria aplicável ao período em questão, como foi de fundamental relevância para a legitimação dos papéis sociais conferidos separadamente aos homens e mulheres medievais.

Logo, corroboramos com a análise de Klaspisch-Zuber (2002, p. 137) segundo a qual, para compreender a articulação entre feminino e masculino na sociedade medieval, se “deve

considerar estes comentários sobre a inferioridade das mulheres e sobre a natureza da mulher [...]”.

Desta feita, se existem separações de papéis entre os sexos, como existia no período medieval e, conseqüentemente nos períodos subsequentes, construído pela instituição religiosa da época, podemos falar em feminino e masculino, em diferenças de gênero. Afinal, existia uma hierarquia, muito bem delineada, no que tange ao que era do homem e em contrapartida ao que cabia às mulheres. Lembrando que as definições dos papéis entre mulheres e homens são históricas como já nos destacou Scott (1995).

Ora, feminino e masculino foram pares construídos no período medieval enquanto antitéticos, incluídos numa hierarquia desigual, mas àquela época justificável. Tudo foi naturalizado pelos teólogos (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 146). As mulheres eram segundo o discurso dominante clerical, naturalmente inferiores aos homens, e representavam o polo negativo (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 139). Ora, “os pensadores medievais enraízam na cultura ocidental a ideia de que o feminino se opõe ao masculino como a natureza à cultura” (KLASPISCH-ZUBER, 1993, p. 28).

Passagens do Livro de *Gênesis* tornaram-se as justificativas verificáveis para a composição desta estrutura social antinômica que predominou durante séculos (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 138).

Cristiane Klaspisch-Zuber (2002, p. 139-140) explica que as interpretações bíblicas do Livro de *Gênesis* pelos Pais da Igreja e, depois pelos clérigos do século XII, fundamentaram as razões da inferioridade feminina. Não seria somente o pecado original atribuído majoritariamente a Eva, a chave da explicação patrística, tendo em vista que, “[...] mais do que a Tentação, foi a criação que colocou, para a teologia medieval, os princípios de uma natureza feminina segunda e inferior, e portanto subordinada [...]”. Segundo esta interpretação, Eva foi criada para ser inferior, para obedecer, antes mesmo do pecado original se efetivar. Afinal, ela teria surgido da costela de Adão (*Gn*, 2: 21-24). Logo, dentro dessa lógica, Eva não teria, ao contrário de Adão, sido feita à imagem e semelhança de Deus (MACEDO, 2002, p. 66). Isto legitimou que “o homem, primeiro ser da criação, imagem de Deus mais semelhante ao original, a natureza mais perfeita e mais forte, deve dominar a mulher” (KLASPISCH-ZUBER, 1989, 205).

Segundo José Rivair Macedo (2002, p. 66, grifos do autor) este discurso misógino religioso sustentou que “essa distinção e gradação entre o homem – dotado da imagem divina (*imago*) –, e a mulher – detentora apenas da semelhança divina (*similitudo*) –, [...] constituía uma prova da ‘inferioridade natural’ do sexo feminino”. Isto gerou conseqüências irreversíveis,

por longos séculos, no plano das ideias e das representações sobre o sexo inferiorizado: às mulheres cabia a submissão ao homem, pois para grande parte dos teólogos da Idade Média, a sujeição feminina era algo natural (MACEDO, 2002, p. 66).

Ora, as mulheres eram vistas enquanto seres totalmente dependentes dos homens, – independentemente da camada social – ou que sobretudo, deveriam depender dele. Nesse sentido, “por causa desta mistura de excesso e de submissão que ela deve a sua ‘natureza’, a mulher não pode gerir sozinha os seus desejos e as suas relações com os outros: é ainda ao homem que compete domá-las, refreá-las” (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 28).

Esta misoginia evidentemente continuou predominando durante a época tardia medieval, tendo em vista que “independentemente de suas origens sociais, a partir do momento que nascesse de um casamento legítimo, qualquer rapariga passava a ser definida pela sua relação com o homem” (HUFTON, 1994, p. 23).

O alicerce bíblico sustenta por longos séculos tal ideologia de gênero – ultrapassando o período medieval –, implicando na mera identificação do feminino com base na questão biológica. Isso implica dizer que, sobre as mulheres medievais, e principalmente sobre seu corpo, recaiu ainda o peso da maldição, fruto do pecado original: a saber, a procriação – mácula que seu corpo teria que suportar eternamente (KLASPISCH-ZUBER, 1993, p. 27). Porém, segundo o discurso religioso, por culpa do sexo feminino, toda a humanidade teria que suportar outros castigos eternos (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 11). Afinal, “[...] a morte, o sofrimento, o trabalho entraram no mundo através delas [...]” (KLASPISCH-ZUBER, 1993, p. 27).

Assim como os clérigos, os médicos também se incumbiram do papel de restringir a função das mulheres à mera reprodução sexual (THOMASSET, 1993, p. 65). Afinal, “[...] para que a mulher podia servir senão para fazer filhos [...]” (DUBY, 1997, p. 286). A partir da dita experiência chegaram “[...] senão a confirmar uma ‘visão’ de mulher dominada pela sua matriz, construída para dar à luz e aleitar” (KLASPISCH-ZUBER, 1993, p. 27).

Dentro dessa lógica, na própria copulação o aparelho sexual feminino era tido enquanto dependente do esperma masculino; no que tange à procriação, o grande responsável seria apenas a ‘semente’ do homem, ao passo em que “[...] a criança provém do pai, enquanto a mulher, receptáculo passivo, não é mais do que a nutriz de um gérmen que lhe é estranho” (ROSSIAUD, 2002, p. 479). Esta estrutura erótica construída para o feminino conformava-se com base na tríade: “[...] relação organicamente estabelecida entre o prazer feminino, a normalidade copulativa (a penetração) e a finalidade genésica” (ROSSIAUD, 2002, p. 489, grifo do autor).

Outros foram os efeitos sentidos pelas mulheres na sociedade da época. Por associação ao pecado atribuído à Eva, as mulheres medievais eram vistas como naturalmente ardilosas,

seres que usavam da sedução para enganar e persuadir os homens. Ou seja, os homens eram, dentro dessa lógica, vítimas da sedução das mulheres, tendo-se em vista que

Boa parte do artesanal antifeminino dos teólogos e moralistas baseava-se na regra segundo a qual as mulheres levavam o homem à danação. Eram consideradas perigosas, frágeis, astuciosas, encenqueiras, inconstantes, infiéis e fúteis; sensuais, representavam obstáculo à retidão (MACEDO, 2002, p. 68).

Daí recai o controle sobre o corpo feminino, pois seria dele em primeira instância, a origem do pecado no mundo. A carne feminina dentro do aparelho ideológico supracitado era tida enquanto naturalmente pecaminosa; a associação à questão sexual foi automática. Afinal, “as mulheres, diz (o discurso religioso), pendem naturalmente para o prazer e não para a virtude” (MACEDO, 2002, p. 68, grifo nosso), sendo governadas “[...] pelos seus órgãos, e em particular pelos seus órgãos sexuais” (THOMASSET, 1993, p. 64).

Aliás, o corpo, diretamente associado ao espaço por excelência dos prazeres da carne, foi alvo de várias discussões por parte de moralistas e teólogos, e é particularmente discutido por alguns historiadores. Le Goff e Nicolas Truong (2006, p. 11-12) destacam em sua obra, como o corpo no período medieval estava carregado de símbolos, e evidentemente de ambiguidades, típicas de um período em que o Cristianismo maniqueísta deu a todas as coisas o seu lado positivo e negativo: “de um lado, o corpo é desprezado, condenado, humilhado [...]. Por outro lado, o corpo é glorificado no Cristianismo medieval”, marcado pela reencarnação de Cristo.

O imaginário sobre o corpo perpassa por inúmeras interpretações. Na Alta Idade Média (séc. IV –VIII) a preocupação com o corpo se tornou constante. A renúncia ao corpo, a dizer ao prazer corporal, era a virtude da vez para aqueles que buscavam distanciar-se do mundo, a saber, os monges (MICCOLI, 1989). Estes, enquanto aqueles que buscavam se distanciar dos pecados mundanos mutilavam o próprio corpo acreditando estarem mais próximo da salvação (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 149); tendo em vista que, “a salvação na cristandade, passa pela penitência corporal” (LE GOFF, TRUONG, 2006, p. 11).

A associação entre corpo, carne pecaminosa, e pecado sexual foi tão forte no período em questão que, o próprio pecado original foi transformado em pecado sexual. Segundo atesta os medievalistas Le Goff e Nicolas Truong (2006, p. 11) “[...] o pecado original, fonte da desgraça humana que figura no Gênesis como um pecado de orgulho e um desafio do homem lançado contra Deus, torna-se na Idade Média um pecado sexual”.

Daí em diante muitos pecados foram atribuídos ao desejo incontrolável do corpo: a gula e a luxúria eram as práticas mais condenáveis da carne; aqueles que buscavam a pureza corporal

deveriam, por sua vez, ter a abstinência e continência, em todos os sentidos, como regras de vida (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 11).

O momento auge da preocupação com o corpo foi sem dúvida na Idade Média Central (séc. XI-XIII), o período por excelência da Expansão Monástica²⁶ e Reforma Gregoriana²⁷, um diretamente relacionado ao outro; em um período em que o monaquismo torna-se o modelo de vida cristã clerical (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 42). Esta reforma eclesiástica, embora diretamente destinada à moralidade no âmbito clerical repudiou, mesmo que indiretamente, a carne feminina. Ora, senão vejamos. Aos clérigos foi proibido o nicolaísmo – relação conjugal de clérigos –, sendo a partir daquele momento decretado o celibato (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 76; LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 42).

Embora não tenha sido a Idade Média propriamente aquela que opôs corpo e alma “[...], mas, sim, a razão clássica do século XVIII” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 36), o Cristianismo conferiu significados dicotômicos para um e outro termo. Porém, ambos “[...] são indissociáveis” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 36). Para interligar o mortal ao imortal, os sacramentos surgiram enquanto solução. Ora, “Os sacramentos santificam os corpos, do batismo à extrema-unção. A eucaristia, centro do culto cristão, é o corpo e o sangue de Cristo. A comunhão é uma refeição” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 13).

A misoginia clerical predominou durante a Reforma Gregoriana, “[...] e sobretudo antes do século XIII, tudo os distancia das mulheres, entrincheirados como estão no universo masculino dos claustros [...]”. Logo, não sabendo nada delas, os clérigos simplesmente as representavam “[...] à distância, na estranheza e no medo, como uma essência específica ainda que profundamente contraditória” (DALARUN, 1993, p. 29).

Ao tomar a repressão do corpo enquanto modelo, os monges tiveram ainda que “[...] abster-se de verter o que provocava a corrupção da alma e que impede o espírito de descer: o esperma e o sangue” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 42). Eis aí uma das moradas da misoginia medieval. Ora, a menstruação estava entre “uma das várias razões da situação de relativa inferioridade da mulher na Idade Média [...]” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 40).

²⁶ Desde a Alta Idade Média, mas principalmente a partir do século XII, o monaquismo torna-se o ideal de vida cristã. Com a Expansão Monástica os monges embasados no modelo de vida beneditino ficaram cada vez mais distante da vida mundana, encerrados que estavam nos mosteiros. A renúncia aos prazeres por parte desses homens e a busca pela solidão e por alcançar uma comunhão maior com Deus os afasta dos outros tipos sociais, e por isso àquela época consideravam-se os verdadeiros e mais autênticos cristãos (MICCOLI, 1989).

²⁷ Na verdade, a reforma era fruto da crise do século XII em que a renovação da espiritualidade buscou revelar os pecados praticados no próprio seio da Igreja (Bolton, 1983, p. 20); simonia e nicolaísmo eram os principais vícios que afetavam o Clero (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 42) e que dificultavam o interesse – parte do projeto da teologia papal, já mencionado – da camada eclesiástica em se afastar dos leigos (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 42), buscando legitimar o seu poder sobre a sociedade; por isso que “[...] no século XIII estavam reunidas todas as condições para o exercício do poder papal sobre a comunidade cristã” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 77).

Os estereótipos negativos em relação a menstruação não deixaram de perturbar os juízos daqueles que queriam impor a hierarquia dos gêneros. Muitas foram as proibições aos maridos de copular com suas esposas durante o período menstrual. Daí um dos motivos para o olhar negativo em relação aos leprosos. Acreditar-se-ia que a lepra era uma consequência das relações sexuais ilícitas durante a menstruação (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 40).

Sobre o esperma recaiu a mesma desconfiança. O sexo foi durante muito tempo condenado, até que o matrimônio surgiu como solução, mas sobre isso abordaremos em outro tópico. Vale ressaltar que ao mesmo tempo em que “o esperma é o extrato mais puro do sangue”, convém que essa atividade seja moderada, “pois se a retenção do esperma não é saudável, o abuso do coito é, por outro lado, muito mais perigoso: ele abrevia a vida [...], debilita o corpo, consumindo-se, diminui o cérebro, destrói os olhos, conduz à estupidez...” (ROSSIAUD, 2002, p. 478).

Fica nítido que, mais uma vez a Queda estaria na origem do preconceito em relação a sexualidade nos debates de teólogos e outros religiosos. O sexo, seria o outro castigo dirigido por Deus à humanidade.

A mesma corrente de pensamento que faz da *sexualização* o efeito da vingança divina só pode banir o corpo sexuado, marca da decadência e do pecado. O sexo, intrinsecamente ruim, torna-se em todos os casos antagonista do sagrado. Na tríade das ordens da perfeição, os *virgines* ocupam o nível supremo, e os teólogos da virgindade apresentam esta vida assexuada (que diz angelical) como signo indubitável da adesão a Deus e como modelo a seguir. A superioridade dos *oratores* está ligada à renúncia ou à continência e a castidade do padre – mesmo imaginária – confere-lhe autoridade moral face aos conjugati e aos outros (ROSSIAUD, 2002, p. 480, grifos do autor).

Apreende-se da citação acima que a própria hierarquia social se legitimava com base na questão dos corpos que “optaram” por ser um corpo sexuado ou assexuado, uma vez que “[...] o corpo sexuado da Idade Média é majoritariamente desvalorizado, as pulsões e o desejo carnal, amplamente reprimidos” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 41).

Foi dentro desse contexto de reforma que a ideologia cristã estruturou – com base nas próprias interpretações bíblicas – dois modelos de mulheres, buscando impor a superioridade de um em detrimento do outro. Trata-se da figura de Eva, a pecadora, e da Virgem Maria, a redentora (MACEDO, 2002, p. 65); “[...] uma simbolizando mais as mulheres reais e a outra a mulher ideal” (DALARUN, 1993, p. 53), dentro do quadro antitético que compõem o imaginário medieval (LE GOFF; TRUONG, 2006).

A imagem de Eva enquanto o modelo negativo de mulher foi a que mais ganhou projeção no discurso teológico sobre o feminino, entre os séculos XI e XII, uma vez que “[...]”

ela é a mulher de que o clérigo se deve afastar, a mulher de pouca condição de que se devem purificar as uniões principescas, a filha do Diabo” (DALARUN, 1993, p. 53). Religiosos os mais diversos não cansaram de repetir os vícios de Eva, em contraposição a seu inverso, Ave. Segundo Jacques Dalarun (2002, p. 35) Godofredo de Vandoma àquela época, motivado pelo ideal monacal, dirigiu aos monges uma carta contra Eva.

Era necessário que ele convencesse esses companheiros do Cordeiro imaculado que a sua escolha de recusarem a sua parte na carne, de se afastarem da mulher, moralmente hedionda desde a origem e cuja beleza superficial constitui o pior dos logros, era a boa escolha (DALARUN, 2002, p. 35).

Este discurso de fato se perpetuou e se solidificou em todo o período medieval; religiosos os mais diversos repetindo o discurso sobre Eva enquanto a subordinada e incitadora do pecado agregaram ainda outros vícios a esta mulher, e o principal deles é o de inimiga, fruto do mal. Foi ela a tentadora (DALARUN, 2000, p. 35); o pecado original teria sido fruto da luxúria desta mulher, uma vez que “a queda, não duvidam disso, foi provocada pelo apetite de prazer” (DUBY, 1997, p. 293).

Contudo, como de ambiguidades sobreviveu o período medieval, em algumas descrições a pecadora já não era mais nominada; logo, toda mulher era naturalmente Eva; os seus vícios já traziam consigo desde o nascimento. Conforme Hildeberto de Lavardin (1428, p. 171 apud DALARUN, 2002, p. 38) era natural da mulher ser “[...] coisa frágil [...], chama voraz [...], inimiga íntima [...] nascida para enganar, [...] predadora dos homens”.

Independentemente da sua condição social as mulheres recebiam o mesmo olhar de repúdio e desconfiança. Segundo Georges Duby (1997, p. 62) “para todos, de qualquer estado que sejam, a mulher, tentadora e perigosa, é a fonte de prazer e causa de perdição”.

No geral o discurso veiculado é que “a mulher, inspiradora do desejo, é por excelência agente do mal, causa do desespero, da morte e da danação eterna” (MACEDO, 2002, p. 69). Logo, os homens deveriam ter todos os cuidados com esse sexo, ao mesmo tempo frágil e transgressor.

Nessa perspectiva, ao mesmo tempo que Eva é a desgraça (*vae*), também é vida (*vita*), “[...] e que segundo o hino famoso *Ave maris stella* atestado a partir do século IX, em Eva lê-se o anagrama de Ave, outrora dirigido por Gabriel à nova Eva. Numa palavra, evocar Eva é já invocar Maria [...]” (DALARUN, 2002, p. 39, grifos do autor).

À primeira vista, a recuperação da imagem da “Mãe de Cristo” na Idade Média se deu por ser Maria a mulher segundo a qual o discurso religioso dizia reunir todos os valores cristãos,

até então apregoados. Estava ligada aos quatro dogmas da Igreja, a saber “[...] maternidade divina, virgindade, imaculada concepção e assunção [...]” (MACEDO, 2002, p. 69).

Contudo, a imagem da Virgem Maria não surge unicamente como a intercessora do homem medieval, mas foi sobretudo imposta – pela ideologia cristã – enquanto uma alternativa às mulheres de se enquadrar nos padrões ideais de perfeição. Embora Eva fosse “a mãe de todos os vivos” (*Gn*, 16:20), deveria ser Maria tomada enquanto o modelo de mãe.

Embora, desde o século XI a imagem da Virgem tivesse ganhado projeção, a representação de Maria ganhou força no século XII, a partir do que se conheceu enquanto o culto mariano. Aliás, “observam-se, desde fins do século XII, as primeiras inflexões de uma moral que até então, em seu desenvolvimento teórico, concedera pouquíssima importância ao real” (ROSSIAUD, 2002, p. 481).

Embora esta preocupação com a efetividade das representações na prática cotidiana tenha sido fruto da Reforma Gregoriana – discutida outrora – indica ainda a constatação da Igreja Católica de que o padrão ideal de comportamento, a ser seguido por diferentes tipos sociais e principalmente por clérigos estava distante de efetivar-se no âmbito das práticas cotidianas. Nesse sentido, mesmo o modelo da Virgem sendo “inacessível”, defendia-se com veemência a sua efetividade na prática.

O culto mariano tinha um sentido estritamente moral, e teve bastante efeito na suposta reabilitação do feminino, ganhando repercussão na literatura medieval, a dizer, na lírica trovadoresca (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 97). Além disso, particularmente as mulheres do estrato aristocrático sentiram alguns benefícios do culto.

Nas instituições urbanas, e logo nas aristocráticas, passava-se a reconhecer à mulher o direito a uma parte substancial dos bens do marido. No sul europeu, aceitava-se mesmo sua participação na vida política. O desempenho social das mulheres ganhava peso crescente: na Paris de fins do século XIII havia cinco ofícios exercidos exclusivamente por elas, que ainda estavam presentes em quase todos os outros (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 97).

Fruto das mudanças causadas pelo culto mariano Georges Duby (1997, p. 255) destaca a preocupação, no século XII, dos clérigos e especificamente de dois bispos – Étienne de Fougères e Burchard de Worms – em escrever manuais de conduta às damas e donzelas, visto serem elas nobres. Afinal, “[...] os grandes prelados que no século precedente haviam conduzido a reforma moral da sociedade cristã perceberam que era preciso cuidar também das mulheres, desviá-las do mal [...]”.

É evidente que nem todas as mulheres receberam essa leve promoção social. O estrato social e o sexo tinham um peso considerável na definição das hierarquias. Como lembra Jacques

Dalarun (1993, p. 40) “[...] louvar a Virgem-Mãe não é de maneira alguma prestar homenagem ao conjunto das suas mais modestas co-irmãs [...]”. Em outros termos, não se deve esquecer que o modelo mariano não estava sujeito à imitação – por mais que religiosos os mais diversos assim defendessem – uma vez que “[...] Maria escapa ainda um pouco mais à condição humana” (DALARUN, 1993, p. 55). A devoção a esta mulher – que por sua vez não é adorada enquanto tal – surge de início enquanto um exemplo para os próprios monges. Afinal, são eles que mais a veneravam (DALARUN, 1993, p. 55). Os argumentos de Mayara Mottin (2017, p. 16) sobre esta questão são bem explicativos:

Ou seja, ainda que uma mulher tenha se tornado exaltada entre as demais, as características tão perfeitas e imaculadas de Maria não permitiam que as outras também pudessem se aproximar de serem santas, uma vez que para isso seria necessário que abandonassem seus corpos femininos, negando a natureza do corpo das mulheres, pois além do comportamento exemplar, também seria necessário que continuassem virgens ainda que tivessem filhos.

Aliás, há que se dizer que em períodos finais da Idade Média surgiu de forma mais profunda a dicotomia entre a imagem de Maria e a de Eva, predominando evidentemente no campo da prática a imagem da mulher pecadora, ardilosa, uma vez que Eva “[...] relegada como mulher perigosa ao pano de fundo, volta ao primeiro plano e afirma a sedução carnal da mulher terrestre; e a beleza de seu rosto rivaliza com a beleza da face da Virgem (LE GOFF, 2007, p. 255)

Mas há ainda um outro modelo, a complementar os demais, a saber, o da pecadora arrependida, Maria Madalena. Este parece ter sido o modelo mais próximo da realidade, mas nem por isso imitável. Como o pecado é intrínseco ao humano, e sobre as mulheres – como já mencionado – recai um peso maior, a imagem de Maria Madalena surgiu enquanto uma saída, amparada evidentemente no modelo mariano. Ora, aquela outra Maria ao se arrepender teria buscado ser um exemplo de mulher, escolhendo o caminho “[...] de purificação e penitência” (DALARUN, 1993, p. 49).

Nesse sentido, percebe-se que Maria Madalena não necessariamente enquadrava-se enquanto modelo possível a ser tomado pelas demais mulheres pecadoras. Esta Maria pecadora, assim como aquela outra Maria desprovida de pecado – segundo o discurso – passou a ser venerada pelos clérigos, como exemplo a estes homens para redenção dos seus próprios pecados. Foi para eles que Godofredo (apud DALARUN, 1993, p. 51) dirigiu sua carta: “[...] exorta os seus monges e dá-lhes em exemplo ‘esta mulher gloriosa’ para que eles se recomendem ‘as suas almas e os seus corpos’”.

Ora, às mulheres o modelo de Madalena surgiu enquanto saída, mas não serviu de forma alguma como via de valorização do feminino. É neste sentido que, Jacques Dalarun (1993, p. 50) alerta: “dever-se-á ver na figura madaleniana – terceira desta complexa tríade – reabilitação, quer da mulher, quer da feminilidade? Há que pensar nisso duas vezes antes de celebrar este trinfo ambíguo”.

Dito de outra forma, Maria Madalena representou a própria fragilidade feminina, mas que reconhecendo a sua culpa e recebendo o perdão de Cristo, teria deixado de lado os elementos inerentes ao seu próprio sexo. “Em outros termos, se redimir do pecado feminino é o mesmo que se redimir da sua feminilidade, negando novamente, como visto no caso do exemplo de Maria, a natureza do corpo da mulher” (MOTTIN, 2017, p. 17).

Contudo, as mulheres se enquadrariam na “economia da salvação” se e somente se houvesse por parte delas a confissão, o arrependimento e a penitência, como “[...] castigo desta carne culpada” (DALARUN, 1993, p. 52). Como explica o francês Jacques Dalarun (1993, p. 53) “entre a porta da morte e a porta da vida, a pecadora bem-vinda é uma porta entreaberta para uma redenção possível, mas ao preço da confissão, do arrependimento, da penitência”.

No jogo de metáforas dicotômicas, a dizer entre a “porta da morte” (Eva) – que também é a da vida – e a ‘porta do céu’ (Virgem Maria), Maria Madalena aparece enquanto a “porta entreaberta”, uma associação ao lugar em que o purgatório assumiu em torno da Cristandade ocidental: “[...] lugar de arrependimento, de esperança e de temor [...]” (DALARUN, 1993, p. 53).

Desta feita, podemos dizer que olhar o feminino a partir da relação que mantinha com o masculino se faz necessário, tendo em vista que as mulheres, principalmente a partir da Idade Média Central (XI-XIII), foram representadas por homens – influenciados pelos padres dos primeiros séculos medievais – a saber, clérigos. Estes homens a deformaram, a negativaram, ao mesmo tempo em que lhe deram a chave para a sua reabilitação diante do pecado duplo que trouxeram consigo desde o nascimento. Ora, “tem-se o sentimento de que as mulheres, sob os auspícios de Madalena, se devem resgatar duas vezes em vez de uma: de serem pecadoras e de serem mulheres” (DALARUN, 1993, p. 53).

Ficou claro nas discussões acima como durante a Idade Média os clérigos ao passarem primeiramente pelo crivo moral acabaram modelando, com base na tradição patrística, o que seria típico do sexo feminino, conformando o papel a ser desempenhado por ele dentro da ordem hierarquicamente construída, mesmo sabendo que isto não significa que “[...] os sistemas de representações que eles propõem estejam de acordo com os outros sistemas que eles recuperam,

nem que o deles sejam aceitos por todos, nem que sejam eficientes no campo do real” (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 146).

Contudo, é sabido que esta preocupação dos clérigos com o feminino não se restringiu ao século XII; aliás, ganhou maior força na época tardia. Ora, no século XVI vemos que as representações sobre o feminino não são diferentes das abordadas até então, uma vez que de acordo com Dalarun (1993, p. 59) “os últimos séculos da Idade Média veem o mundo dos clérigos muito preocupado em controlar o mundo das mulheres” (DALARUN, 1993, p. 59).

Quando chegamos nas representações das mulheres quinhentistas percebemos o quanto o século XVI foi marcado por permanências, principalmente no que tange aos deveres do feminino diante do homem e da sociedade como um todo.

Amélia Polónia (1992, p. 88) nos informa a predominância da ideologia cristã no século XVI em todas as questões sociais, principalmente no que diz respeito ao cotidiano. Por sua vez, era nesse espaço que as tentativas de controle social respeitantes as “representações e funções sociais da mulher” se faziam mais presentes.

As mulheres do século XVI segundo a autora continuavam tendo que seguir os mesmos princípios pregados em meados da Idade Média, pautados no modelo mariano. Assim como a instituição religiosa tentava ainda controlar os seus passos, visto ser a mulher associada a figura de Eva, ao pecado, ao demônio. “A associação entre mulher, sexo e pecado é frequente e acentuando-se no século XVI num clima de perseguição e intolerância, a que os processos de crise religiosa não são estranhos” (POLÓNIA, 1992, p. 88).

No que respeita a sociedade portuguesa de Quinhentos, o tratamento conferido às mulheres levava em consideração que “a especificidade do gênero feminino seria tributária das marcas perenes do pecado original e não só as figuras de Eva e Maria são herdadas pelo direito, mas também a classificação das mulheres em virgens, esposas e viúvas” (SANTOS, 2011, p. 7).

Depois de trazermos à luz como o controle dos clérigos, na Idade Média Central, incidiu diretamente nas representações que o masculino – discurso de clérigos, teólogos e outros teóricos religiosos – solidificou sobre o feminino e o seu lugar na sociedade, resta-nos identificar qual o papel dos vícios e virtudes, correntemente associados ao feminino.

2.1 Mulheres medievais: seus vícios e virtudes

Através dos sistemas de representação daqueles que detinham o poder da palavra na Idade Média, a saber os clérigos, passamos a compreender que o feminino nessa época não pode ser discutido sem levar-se em consideração os pares dicotômicos estruturados no interior de uma ordem hierarquicamente definida. Desta feita, foi entre vícios e virtudes que se modelou o mundo das mulheres – que também são dos homens –, no período em questão.

Como o discurso clerical solidificou a natureza do pecado feminino, muitos foram os vícios que às mulheres foram associados. Georges Duby (1997, p. 258-259) apresenta os três vícios principais que o bispo Étienne de Fougères apresenta no seu *Livro das Maneiras* enquanto inerentes a natureza feminina: usar da beleza por meio de “[...] maquiagens, unguentos, as pastas depilatórias [...]” – usando por vezes da feitiçaria – para seduzir os homens; a insubmissão ao marido; e, por fim, a luxúria, típica da natureza frágil deste sexo que não consegue controlar o seu desejo, caindo em adultério.

Estes vícios apontados por este bispo, não são novos. Repetiu-se várias vezes o mesmo discurso em relação ao perigo que a mulher trazia em sua carne. Em relação ao primeiro vício apontado por Étienne de Fougères, a saber, a extravagância da beleza feminina, Carla Casagrande (1993, p. 126) destaca que continuam sendo os homens a construir uma visão negativa e demoníaca das mulheres, que de maquiagem e outros adornos utilizavam. Por isso, ter sido delineado uma ética da bem e malvestida, da mulher formosa e da mulher luxuosa.

Entre todos estes preceitos e estes conselhos, os que se referem aos vestidos, aos ornamentos e à cosmética são muitíssimo numerosos. A polémica contra as mulheres que se vestem ricamente e que se maquilham, uma antiga polémica que os Padres já tinham afrontado amplamente, aparece em todos os textos da literatura didáctica e pastoral desde os finais do século XII até ao final do século XV e está destinada no decurso deste período a crescer, em amplitude e intensidade.

Não tem como falar dos vícios e não nos remetermos a noção de pecado. A preguiça se inseria entre os oito pecados classificados por Gregório Magno (CASAGRANDE; VECCHIO, 2002, p. 345), dos quais as mulheres particularmente deviam se afastar. Ora, às mulheres era exigido fugir do ócio, até porque o ambiente propriamente reservado a elas era o doméstico. Afinal, segundo Carla Casagrande “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. Ora, o que pensam as mulheres quando nada estavam a fazer? Como a mulheres representavam naturalmente – segundo o discurso, é claro – o pecado na carne, a desconfiança em relação a elas não deixava de se manifestar.

[...] a ‘natural’ inconstância e mobilidade do comportamento feminino, alimentada pelos ritmos repetitivos de uma retirada e conduzida sob o signo da moderação, parece encontrar nos momentos de ócio a ocasião propícia para libertar um fluxo de pensamentos e de desejos, frequentemente turvos e ilícitos (CASAGRANDE, 1993, p. 133).

Nesse sentido, segundo essa lógica as mulheres até quando pensam sentem prazer. É neste sentido, que o terceiro pecado que Étienne de Fougères apresenta, a luxúria, era por excelência incluído, nas elaborações teológicas, enquanto um pecado feminino (DUBY, 1997, p. 265), muito embora segundo Le Goff (1989, p. 25) essa tenha sido a nona²⁸ filha do Diabo que não desposou ninguém, pois todos os tipos podiam tê-la como amante, homens e mulheres.

As mulheres deveriam se movimentar em torno de um determinado espaço: as moças, no lar da família; as esposas, na casa do marido, e as enclausuradas, nos mosteiros. Saindo dele eram consideradas vagabundas. As mulheres que gostavam de sair, podiam “[...] no dizer dos moralistas, provocar nos homens, sobretudo se forem jovens, inesperados desejos de luxúria”. Estas mulheres além de tudo arriscavam a sua própria honra. “Arrisca-se, de fato, a comprometer ou mesmo a perder aquela castidade que todos, pais, maridos e clérigos, consideram o bem supremo das mulheres” (CASAGRANDE, 1993, p. 117).

Constantemente perigosas eram consideradas as mulheres “irrequietas e curiosas”, que buscavam saber o que não deviam, afetando diretamente àqueles que a voz delas queria manter caladas.

É uma espécie de contínua inquietude, uma curiosidade nunca satisfeita, uma instabilidade de humores e de afectos que força a mulher a procurar sempre alguma coisa de novo, a conhecer coisas diferentes, a mudar frequentemente de opinião, a desejar aquilo que não tem, a deixar arrasta-se por impulsos e paixões (CASAGRANDE, 1993, p. 119).

²⁸ Le Goff (1989, p. 25) destaca que segundo o pensamento medieval o diabo teria tido nove filhas e cada uma delas teria desposado um tipo humano. A simonia que teria possuído os clérigos seculares, a hipocrisia que desposou os monges, a rapina foi possuída pelos cavaleiros, o sacrilégio pelos camponeses, o fingimento pelos oficiais de justiça, a usura pelos burgueses, os luxos pelas matronas.

Se no século XII eram os clérigos a legitimar as representações do feminino na sociedade, a partir da Baixa Idade Média outros tomam para si essa função; moralistas, canonistas, apresentam outro elemento inerente ao feminino que poderia afetar o monopólio da palavra dos clérigos, que até então predominava, a saber, a tagarelice, “[...] a insuportável tagarelice das mulheres” (DALARUN, 1993, p. 56). Incomodava as mulheres que se atreviam a falar em público. É nesse sentido que, “os guardiães da Escritura não poderiam suportar esta ameaça sobre seu monopólio senão ao preço de um controle absoluto [...] de uma contenção vigilante da torrente impetuosa da língua das mulheres” (DALARUN, 1993, 58).

É por ser considerada uma Eva por nascimento que toda mulher vivia sobre custódia no período medieval, até mesmo as damas, como Duby (1997) outrora destacou. A custódia, era uma forma também de manter a mulher em seu devido lugar, visando não ameaçar o monopólio da palavra exercido pelos homens.

A natureza pecaminosa da mulher levou muitos teólogos, por meio de sermões e tratados, a ver na “custódia” a solução [...] para quem as vias de salvação são então bem escarpadas, senão mesmo sem saída” (DALARUN, 1993, p. 53).

Como explica Carla Casagrande (1993, p. 121) a palavra custódia “[...] serve para indicar tudo aquilo que pode e deve ser feito para educar as mulheres nos bons costumes e salvar as suas almas: reprimir, vigiar, encerrar, mas também proteger, preservar, cuidar”.

Esse destino relegado às mulheres, de viver enclausuradas, está diretamente ligado ao valor que a virgindade adquiriu na sociedade medieval, principalmente após o culto mariano. Ora, as mulheres deveriam guarda-se em todos os sentidos, pois se perdida a virgindade antes do casamento não tinham valor. O que lhes davam valor era justamente a manutenção daquela virtude (DALARUN, 1993, p. 45).

Muito embora o arsenal de vícios femininos fosse mais numeroso do que o de virtudes, no discurso clerical sobre o feminino, os religiosos também enumeraram uma série de virtudes às mulheres guardadas.

Às mulheres foi concedida estrategicamente a responsabilidade e autonomia de guarda-se (CASAGRANDE, 1993, p. 121); caso se perdessem a culpa seria delas mesmas. Sendo assim a timidez foi colocada enquanto uma arma da mulher virtuosa; e o pudor, concedido por Deus a elas, ganha papel central, uma vez que “pregadores e moralistas convidam insistentemente as mulheres [...] a serem tímidas e inseguras nas relações sociais, a retraírem-se amedrontadas diante de qualquer de géneros de homens [...]” (CASAGRANDE, 1993, p. 121). Enfim, os homens convidavam as mulheres a serem prudentes acima de tudo diante do sexo masculino,

pois sabiam que se elas não fossem, a culpa não seria deles, mas delas por convidá-los ao pecado.

O remédio às luxuriosas de pensamento, era o trabalho: “[...] uma série de acções honestas, fiar, tecer, coser, bordar, remendar, que mantenham ocupadas não só as mãos da mulher mas também, coisa mais importante, os pensamentos” (CASAGRANDE, 1993, p. 132). Isto era exigido na literatura didáctica a todas as mulheres independentemente da camada na qual estavam inseridas. Neste caso, o pecado era feminino e não fruto do estrato social. É evidente que por trás da laboriosidade exigida às mulheres, o trabalho era mais uma forma de dominação do homem sobre a mulher (CASAGRANDE, 1993, p. 132).

Assim se resume nas palavras de Carla Casagrande (1993, p. 138) as virtudes inerentes ao comportamento feminino ideal, predominante durante séculos: castidade, humildade, modéstia, sobriedade, silêncio, trabalho, misericórdia, custódia. Dito de várias formas, a todo tipo de mulher, por todos, de religiosos a leigos, “[...] as palavras continuavam sendo substancialmente as mesmas [...]”, repetiu-se o mesmo discurso.

Ora, quando da Idade Média tardia continuaram estas virtudes sendo exigidas. Aliás, como veremos adiante, outras foram até mesmo acrescentadas. Aqueles que julgavam ter sido o Renascimento uma época de promoção da mulher, enganaram-se (KLASPISCH-ZUBER, 1993, p. 14). À luz das discussões feitas por Joan Kelly que em sua obra questiona “Tiveram as mulheres um Renascimento? ”, a autora Susana Magalhães (2009, p. 11) constata traços de permanências ideológicas medievais concernentes aos deveres do feminino ao analisá-lo no Renascimento inglês:

De facto, a realidade vivida pela mulher do Renascimento em Inglaterra não era muito diferente daquela vivida pelas suas pares em épocas anteriores. Desde a infância, a liberdade dada à mulher era praticamente nula. Uma vez que a Bíblia regia os pensamentos, os valores e as atitudes da população em geral, rica ou pobre, a mulher era ensinada de acordo com os preceitos divinos. O objectivo da sua existência passava pelo matrimónio e pela família que deveria formar.

São estes os vícios e virtudes que Gil Vicente – mais aqueles do que estes –, compartilhando do ideal eclesiástico de comportamento para o feminino, traz à luz na representação de algumas personagens femininas, que nas peças analisadas aparecem.

2.2 Moças, esposas e viúvas: a imagem da perdição em *da Índia, Sibila Cassandra, Quem tem farelos?* e *Inês Pereira*

De acordo com Duby (1997, p. 147) no século XII a Igreja Católica classificava a mulher em três categorias cuja “referência estava no grau de pureza sexual: virgindade, viuvez e conjugalidade”, a dizer, enquanto moças, viúvas e esposas, respectivamente, em que todas as mulheres independentemente da camada social estavam inseridas, sejam elas “[...] meninas, mães de família, anciãs, rainhas, camponesas, abadessas, noviços, criadas, damas [...]” (CASAGRANDE, 1993, p. 110). É dentro dessa lógica, que eleva a sexualidade enquanto propriamente definidora do feminino, que as peças de Gil Vicente analisadas se enquadram. O teatrólogo traz à luz na representação das personagens estes padrões hierarquicamente definidos.

O que aproxima estas mulheres é a castidade, que é inerente a cada um desses estados, embora com graus diferenciados, uma vez que “[...] as virgens recolherão cem vezes mais o fruto dos seus méritos; as viúvas, sessenta vezes; as esposas, trinta” (DALARUN, 1993, p. 44).

Todas as mulheres que, querendo ou não, buscassem as virtudes, deveriam estar enquadradas dentro desses três padrões; fugindo deles estariam à margem, um pouco mais distante da sociedade, que tinha suas hierarquias muito rígidas, mas nem por isso rigidamente levado a cabo na prática. Afinal, as personagens que nas peças aparecem fogem, via de regra as normas tidas como socialmente aceitas, como muitas em outros períodos mais remotos da Idade Média também se comportaram, como destaca Rivair Macedo (2002).

Precisamos ter em mente o que cabia a cada uma dessas categorias na sociedade medieval, tentando identificar em que as peças supracitadas contribuem para isso. Começamos pela *Farsa de Inês Pereira*, que mesmo sendo a última representada dentre as analisadas – sendo do ano de 1523 – traz à luz os comportamentos de uma moça, chamada Inês Pereira, que vive as três principais fases pelas quais as mulheres teriam que vivenciar – visando a virgindade e a castidade – e ainda passa por um estado conjugal, que é o de amante, ficando à margem da tríade padrão que Duby nos apresentou, nos permitindo compreender o feminino por diversos ângulos.

A obra gira em torno da personagem Inês Pereira, a protagonista. A saga de Inês é construída em fases. A primeira fase se constitui no momento em que ela ainda era uma moça desejosa de se casar. A personagem é representada como uma jovem pobre da vila, provavelmente de família que exercia ofícios mecânicos (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 207),

condicionada à vida árdua do ambiente doméstico, mas que não aguentava mais o ato rotineiro e cansativo de bordar.

INÊS: Renego deste lavar / e do primeiro que o usou / ao Diabo que o eu dou, / que tão mau é d'aturar! / Oh Jesu, que enfadamento / e que raiva, e que tormento, / que cegueira e que cansa! / Eu hei de buscar maneira / de algum outro aviamento / Coitada assi hei d'estar / encerrada nesta casa / como panela sem asa, / que sempre está num lugar? / E assim hão de ser logrados / dous dias amargurados / que eu posso durar vida / e assim hei d'estar cativa / em poder de desafiados? / [...] já tenho a vida cansada / de jazer sempre dum cabo. (CTOG, II, v. 3-20; 24-25, p. 560, grifos nossos).

De início constata-se nesta citação, além das outras questões que estão claramente expostas, a permanência dos deveres instituídos na Idade Média, ainda presentes em princípios do século XVI, no que concerne ao papel a ser desempenhado pelas moças no ambiente doméstico. Mas antes de nos debruçarmos nisto, algumas considerações precisam ser feitas.

Para a compreensão do sistema de valores e de modelos de comportamentos a serem seguidos pelas mulheres na sociedade medieval pesava a idade. No caso das jovens, o olhar que sobre elas recaía era de desconfiança, pois vistas enquanto seres incontroláveis e imaturos pairava sobre elas “[...] uma natural falta de disciplina [...]” (CASAGRANDE, 1993, p. 105). Assim é desenhada Inês, com seus desejos incessantes de se casar.

Inês enxergava nos afazeres domésticos uma verdadeira clausura, uma vida que não desejava para ela, uma moça tão sonhadora. Desta feita, acionamos mais um elemento tão corrente na literatura didática sobre o sexo feminino: a mulher curiosa, motivada pelo novo, “[...] a conhecer coisas diferentes, [...] a desejar aquilo que não tem, a deixar arrastar-se por impulsos e paixões” (CASAGRANDE, 1993, p. 119).

Inês é antes de tudo representada enquanto uma mulher preguiçosa. Ora, o ócio, antes visto enquanto um pecado próprio dos monges, laicizou-se a partir do século XIII passando a ser encarado enquanto ‘a mãe de todos os vícios’ “[...] por uma sociedade que resolutamente valoriza a atividade e o trabalho” (CASAGRANDE; VECCHIO, 2002, p. 349). Vimos outrora, o quanto este pecado deveria ser evitado pelas mulheres, cabendo a elas o trabalho doméstico. A mulher ideal era aquela que “[...] sempre activa e laboriosa, sabe superar as insídias do ócio armando-se da agulha, linha, fuso, lã e linho [...]” (CASAGRANDE, 1993, p. 132). Embora, Inês estivesse de porte de alguns desses elementos como fora notado anteriormente, seus objetivos eram livrar-se deles, casando-se. Aliás, diferentemente das camadas médias e dos estratos sociais mais elevados, as mulheres das condições inferiores dependiam do trabalho da família, fossem elas solteiras ou casadas tinham que trabalhar para conseguir sobreviver (HUFTON, 1994, p. 25).

Esta era a realidade inerente ao cotidiano de moças de família pobre como a de Inês, mas que ela buscou evitar. Pois, em um estrato social mais elevado ela teria criados, que pudessem fazer esse serviço para ela.

Fica evidente que Inês desejava uma vida diferente da que possuía. Acreditando que o casamento era uma válvula de escape para “a situação de clausura, de aprisionamento dos afazeres do lar” (BRITO, 2001, p. 293) Inês apressava-se para casar. Porém, a mesma desejava um homem discreto e com características palacianas: um homem culto, músico, corajoso e que soubesse se expressar bem: INÊS: “Porém nam hei de casar / senam com homem avisado/inda que pobre e pelado, / seja discreto em falar: que assi o tenho assentado” (CTOG, II, v. 184-187, p. 565).

Desse modo, Gil Vicente satiriza tal personagem não só pela preguiça apresentada quando moça, mas principalmente por ser desejosa de casar-se com alguém pertencente a uma camada superior à dela. Ora, um homem com as qualidades que Inês procurava só poderia ser encontrado na corte, entre nobres. Logo, não estava à procura de qualquer relação matrimonial, buscava acima de tudo status na hierarquia social, ao estar inconformada com a sua própria condição.

Contudo, isto vai de encontro com a ideologia defendida por Gil Vicente no que concerne à obediência a ordem hierárquica pré-estabelecida. Segundo Paul Teyssier (1982, p. 141) para o teatrólogo “a ideia central é a de 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”.

Na sociedade europeia de Quinhentos continuava predominando a exigência da satisfação social por parte dos diferentes tipos sociais dentro da hierarquia social da época. Dito de outra forma, “a filha de lavadeira tornava-se lavadeira, a filha de uma costureira tornava-se costureira, a filha de uma estalajadeira ficava em casa e servia a cerveja e as vitualhas”, enfim, a filha de uma camponesa deveria permanecer camponesa (HUFTON, 1994, p. 41).

Porém, Inês Pereira e àquelas que eram auto representadas por ela não pensavam assim. Ora, a Inês é dada a oportunidade de casar com um ser igual, o camponês Pero Marques, como foi aconselhado pela alcoviteira Leonor Vaz, mas Inês sendo independente de opinião, rejeitou tais conselhos. LEONOR VAZ: Queres casar a prazer/no tempo d’agora Inês? / Antes casa em que te pês/ que não é tempo d’ escolher. Sempre eu ouvi dizer: ou seja sapo ou sapinho ou marido ou maridinho/ tenha o que **houver mister/ este é o melhor caminho** (CTOG, II, v. 243-251, p. 567, grifo nosso).

Ora, estamos diante de uma personagem intrigante, Leonor Vaz, uma vez que se trata de uma alcoviteira, que como muitas exerciam serviços sujos em troca de dinheiro. Não é à toa estas mulheres serem consideradas “[...] um barômetro da própria degradação moral da sociedade” (CRUZ, 1990, p. 72). Portanto, não se deve ver nelas virtudes, mas antes de tudo os vícios. Aliás, estas mulheres são motivos de condenação nas *Ordenações Manuelinas* que predominaram durante todo o reinado de D. Manuel I (SANTOS, 2011). Mesmo nas *Ordenações afonsinas* (Afonso IV) (1325-1357), que tiveram vigência anteriormente, estas já eram censuradas por seus atos pecaminosos, em que “a pena usual eram os açoutes” (SILVA, 1995, p. 215).

Mas acreditamos que não era do comportamento de alcoviteiras que Gil Vicente queria chamar atenção daqueles que assistiam a farsa, mas principalmente focar naquelas famílias que se utilizavam do serviço dessas mulheres. Ora, a mãe de Inês é amiga de Leonor e deixa sua filha fazer uso dos serviços desta mulher. Como destaca Maria Leonor da Cruz (1990, p. 72) “Gil Vicente leva-a a um julgamento moral, mas, automaticamente, condena aqueles que do seu mister se utilizam e que para isso lhe pagam”.

Sendo assim sabendo que o meio influencia na formação moral (SILVA, 1995, p. 90) não deveria Inês jamais aceitar os serviços de uma alcoviteira; isso é indicativo do que Gil Vicente pensava e não só ele, já que compartilha de uma ideologia mais complexa, de moças como Inês e do perigo delas para uma sociedade que ainda buscava manter aparentemente o ideal de modelo feminino com base na Virgem Maria.

Desta feita, a preocupação de Leonor não era com a felicidade de Inês, mas com a sua própria. Afinal, é ela quem apresenta Pero Marques, o camponês rico à moça. Sua ambição disfarçada de conselho era: independentemente da condição social o que importa no bom marido é a sua riqueza e não sua discrição.

Rejeitando os conselhos da mãe para quem melhor marido seria um asno (*CTOG*, II, v. 254, p. 567) Inês rejeita seu primeiro pretendente. Todo esse atrevimento de Inês em rejeitar o parvo surge de sua cultura letrada, muito embora fosse uma moça de aldeia. Ora, Inês sabia ler e escrever em latim. Assim sua mãe lhe apresenta. MÃE: “Ui e ela sabe latim/ e gramáteca e alfaqui/ e sabe quanto ela quer” (*CTOG*, II, v. 200-202, p. 565).

Na Idade Média, foi excluído o direito à mulher de ser educada, no sentido de ter a oportunidade de ser letrada, já que segundo o discurso isso evitaria a própria curiosidade feminina (OLIVEIRA, 2009, p. 11), tão recriminada pela literatura didática do período (CASAGRANDE, 1993, p. 119). Porém, por trás desse discurso havia o medo das mulheres tomar o monopólio da palavra que era exercido à essa época pelos homens (DALARUN, 1993,

p. 58). Nesse sentido, deviam ser educadas por eles e não auto educar-se. Afinal, somente a partir de meados do século XVII passaram a existir escolas de aldeia, destinadas às raparigas (HUFTON, 1994, p. 34).

Inês tendo sido minimamente educada, encontra-se na posição de humilhar seu pretendente, rindo e zombando da sua falta de conhecimento, uma vez que era “[...] camponês, rústico” (BRITO, 2006, p. 293). Ora, o interessante da relação que se estabelece no “requerimento de amores” entre Inês e Pero Marques, é justamente a inversão por parte da jovem quanto à relação que deveria predominar entre moças prudentes diante dos galanteadores.

Antes da chegada de Pero Marques assim Inês se apresenta. INÊS: “Quero ver quando me vir / se perderá o presumir / logo em chegando aqui / **pera me fartar de rir**” (CTOG, II, v. 261-264, grifo nosso). Porém, deveria ela diante do pretendente, segundo a literatura didática das virtuosas, manter-se imóvel, controlar os gestos, agir com modéstia, a “filha da temperança” (CASAGRANDE, 1993, p. 130). Não deveria rir, “[...] mas sorrir, sem mostrar os dentes” (CASAGRANDE, 1993, p. 129).

Quando do encontro entre Inês e Pero Marques a moça comporta-se com certa luxúria, típica da natureza feminina segundo o discurso misógino corrente, uma vez que como o encontro se fazia já perto da noite, o camponês achou conveniente ir embora. Porém, Inês “[...] mais inclinada à luxúria” (CASAGRANDE, 1993, p. 111) não achou tal atitude deveras interessante ao homem ideal, dizendo que o preferível era que ele a ela falasse palavras impudicas, lascivas. INÊS: “Pessoa conheço eu /que levara outro caminho / Casai lá com um vilanzinho / mais covarde que um judeu / Se fora outro homem agora/ e me topara a tal hora / **estando assi às escuras/falara-me mil doçuras** / ainda que mis nam fora ” (CTOG, II, v. 382-390, p. 571, grifo nosso).

Há um dado bastante interessante a ser mencionado, Inês era uma moça virgem. Assim a mãe lhe apresenta: MÃE: “[...] E pois que dês que nasceu, / a outrem nam conheceu, / senam a vós por senhor, / que lhe tenhais muito amor, / que amado sejais no céu” (CTOG, II, v. 774-777, p. 583).

Porém, a virgindade que se tornou no século XII, graças ao culto à Virgem Maria, “[...] um grande valor, seguindo os modelos de Cristo e de sua mãe” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 127) não foi usada como arma virtuosa, sendo irrelevante para ela, tanto que como é visto, foi sua mãe que indicou essa informação. Aliás, Gil Vicente parece trazer à tona um problema de ordem preocupante no contexto europeu àquela época, quanto a preocupação das moças guardarem a virgindade antes do casamento. Segundo Sara Grieco (1994, p. 98) “a partir do

século XVI, e principalmente depois do Concílio de Trento (1545-1563) a Igreja Católica empreendeu uma guerra sistemática contra todas as formas de relações sexuais pré-nupciais”.

Isso quer dizer que Gil Vicente mais uma vez compartilha daquilo que os clérigos projetaram em relação ao feminino. De nada adiantava uma virgem que não conservava outras virtudes, uma vez que “a castidade – a *fortiori* a virgindade – não tem grande valor espiritual quando não é acompanhada por outras virtudes [...]” (ROSSIAUD, 2002, p. 482, grifo do autor).

Segundo o poeta, Inês ao rejeitar o seu primeiro pretendente acaba iludida por seus próprios desejos, pois dois judeus casamenteiros, Vidal e Latão a procuram e trazem como pretendente um escudeiro chamado Brás de Mata e inventam qualidades que ele não possuía, estas qualidades se encaixavam exatamente nas procuradas por Inês no homem ideal. VIDAL: “[...]. Soubemos dum escudeiro / de feição de atafoneiro / [...]. Que fala e com’ora fala! estrogirá esta sala... / e tange e com’ora tange! / [...], e se preza da gala” (CTOG, II, v. 494-495;497-500, p. 575).

Ora, o próprio Latão sabia quais os verdadeiros objetivos de Inês na sua escolha por um homem discreto, ao dizer que “esta moça nam é tola/que quer casar por sentido” (CTOG, v. 459-460, p. 574). O próprio Vidal indica que o homem desejado por Inês era um nobre cortês. VIDAL: “O marido que quereis / de viola e dessa sorte /nam no há senam na corte / que cá nam no achareis” (CTOG, II, v. 480-483, p. 574)

Contudo, 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; não devemos nos esquecer que era o status do homem que uma mulher assumia após o casamento, independentemente da camada em que estivesse inserida (HUFTON, 1994, p. 44). Isto era o suficiente para Inês que buscava subir na hierarquia social.

Mas, Brás da Mata representava apenas o triunfo das aparências, da elegância, boa educação e bem-estar social, pois apresentou-se enquanto um escudeiro privado, que frequentava o ambiente cortês, mesmo não o sendo. Casando-se com o escudeiro por acreditar que era galante, músico e discreto, percebe depois de casada que tudo não passava de um engano e que o escudeiro nem mesmo posses tinha. 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). ESCUDEIRO: “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” (CTOG, II, v. 799-806, p. 584).

Ora, Inês tinha anseios de sair, mostrar-se, passear, mesmo sendo casada. Já que Inês 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 a porta ou janela” (CASAGRANDE, 1993, p. 118).

Ora, Gil Vicente 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.

Segundo Macedo (2002, p. 20) mesmo depois de casada a própria Igreja tentou impor que o sexo feminino fosse submisso, passivo e obediente ao homem; mesmo quando solteiras eram também dependentes do sexo masculino, pai, irmão ou tutor, “calando as suas íntimas aspirações para aceitar o homem que escolheram para ela” (KLASPISCH-ZUBER, 1989, p. 197). Fica claro que Gil Vicente defendia a submissão feminina, pois biblicamente era legitimada (1Pd, 3: 1).

Porém, os momentos de cativo 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 [...]” (CTOG, II, v. 926-927, p. 588).

Ora, não era bem esse comportamento o esperado por uma viúva. Isso é indicativo da permanência dos olhares misóginos em relação as jovens viúvas. Já que 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 recaí 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. Casou-se novamente, escolheu seu primeiro pretendente, Pero Marques e, enfim, teve o casamento que desejou em que ela controlava os rumos da relação conjugal e extraconjugal. Afinal, traiu o novo marido com o antigo namorado, Ermitão. A essas alturas Inês foge do padrão hierárquico – moças, esposas e

viúvas – em que a castidade, ainda que no campo da representação, poderia se manifestar, ficando à margem da sociedade, uma vez que deu espaço ao adultério.

ERMITÃO: **Señora téngos servido / y vos a mi despreciado** / Haced que el tiempo pasado / no se cuente por perdido / INÊS: Padre mui bem vos entendo, / ó demo vos encomendo /que bem sabeis vós pedir / Eu pretendo lá d'ir / à ernida Deos querendo. ERMITÃO: E cuándo? INÊS: I-vos meu santo / que eu irei um dia destes / muito cedo muito prestes [...] (CTOG, II, v. 1082-1094, grifo nosso).

E, no final, canta Inês Pereira: “Marido cuco me levades / e mais duas lousas /pois assi se fazem as cousas [...] Sempre fostes percebido pera gamo / [...] Sempre fostes percebido pera servo” (CTOG, II, v. 1128-1130;1134-1135;1140-1141, p. 594).

Ora, mas Gil Vicente teria dado um final feliz a uma mulher que em todas etapas de sua vida assumiu comportamentos considerados tão pecaminosos àquela época? Certamente que não. Inês não só teve o 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”, ou deveriam se fazer. Sem dúvida, os argumentos de Paul Teyssier contribuem bastante para não se tirar conclusões precipitadas, em relação ao objetivo do autor com essa farsa. Discordando daqueles que acreditam ter Gil Vicente adotado uma posição feminista no referido auto, Teyssier (1982, p. 72) argumenta:

Essa interpretação, a nosso ver, é anacrônica e portanto falsa. Se há uma ideia a que Gil Vicente se mostra afeiçoado é a de que ninguém deve procurar sair da sua condição, que é vão insurgir-se contra a sorte, que cada ser humano deve procurar a salvação no lugar que Deus lhe determinou no mundo e na sociedade [...]. Nem por um só instante deve ter pensado em fazer dela um exemplo, em apresentá-la como modelo.

E quanto ao adultério? Este era um grave problema debatido à época, e Gil Vicente precisava colocar isso em questão. Discutiremos sobre isso a seguir.

Luxúria e adultério. Dois pecados que vivem juntos perigosamente. Ora, a luxúria feminina, “concupiscência da carne” (CASAGRANDE; VECCHIO, 2002, p. 345) ganha destaque, e Gil Vicente parece acionar Étienne de Fougères, para quem nas mulheres “queimadas um desejo que, fracas demais, custam a dominar. Ele a conduz diretamente ao adultério. Diante do marido que as solicita, fecham-se, reprimindo seu ardor. Em compensação, insatisfeitas, correm atrás dos amantes” (DUBY, 1997, p. 59).

O adultério foi durante a Idade Média um pecado duramente condenado pela Igreja, com pena “de seis a 15 anos de jejum e de excomunhão” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 130). Vimos que Inês revela os dois pecados ao mesmo tempo, dando lugar a promiscuidade sexual.

Há que se dizer que os primeiros traços de Inês Pereira começam a ser desenhados em Constança do *Auto da Índia*, representado em 1509. Desde a representação desta farsa o adultério já era colocado em cena, sendo evidentemente motivo de sátira por parte de Gil Vicente, já que de uma farsa se trata.

Fazem parte da peça duas mulheres, a personagem Constança e sua Moça; e três homens, a saber, o personagem Marido, Lemos e Castelhana. Mas é em torno da personagem Constança, que assume o papel de esposa leviana, que Gil Vicente constrói todo o enredo da peça.

Seu nome é uma “antífrase à menos ‘constante’ das criaturas” (TEYSSIER, 1982, p. 123), um indicativo de sua leviandade. Esta personagem, identificada ao longo de quase toda farsa como Ama, é representada enquanto uma mulher casada, que fez todo o mau uso que poderia fazer da condição de cônjuge, ao trair o marido – identificado pelo estado conjugal – com dois amantes, Lemos e Castelhana; quando seu amo, na condição de soldado (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 207), se aventurou em uma viagem às Índias, em busca de riqueza. Afinal, vivenciava-se em pleno reinado de D. Manuel I, a corrida incessante por ouro, como outrora destacado.

Logo, se identifica que o tema do adultério ganha destaque preeminente nesta obra. Porém, este vício sempre foi visto enquanto um pecado extremamente grave, pois direcionava-se à questão sexual, e por sua vez, aos desejos incessantes por prazer do sexo feminino, de que havíamos nos referido outrora. Aqui repetiu-se o discurso conclamado pelo bispo Burchard de Worms quanto os anseios pecaminosos do sexo feminino. “Na parte 19 de seu Decretum, intitulada ‘Medicus’, acusa as mulheres de serem por natureza pérfidas, frívolas, luxuriosas, impulsionadas para a fornicção” (MACEDO, 2002, p. 26).

Contudo, antes de nos debruçarmos nessa questão, é necessário compreender o contexto de que esta peça trata. Ora, segundo Maria Leonor da Cruz (1990, p. 256) Gil Vicente constrói o *Auto da Índia* ao aproveitar a chegada da armada de Tristão da Cunha, “[...] que partira em 1506 e regressa com cinco naus carregadas de milhares de quintais de especiarias, aljôfar e pedrarias [...]”. Inspiração suficiente para escrever sua primeira obra de tom satírico e de crítica social e moral.

Constança, é antes de tudo uma mulher da cidade que como muitas no século XVI foram deixadas sozinhas a cuidar da casa, enquanto os maridos buscavam enriquecer nas viagens às Índias. Ora, é sabido que “um marido fora de casa, nestas condições, proporcionava um ‘des-governo’ da casa e facilitava a aproximação de pretendentes, cada um com uma estratégia própria de cativação da mulher” (OSÓRIO, 2005, p. 129-130), como de fato ocorre nessa farsa.

É logo no início da peça que nos deparamos com os vícios da Ama sendo desmascarados por sua própria serviçal, a personagem Moça: “virtuosa está minha ama/ do triste dele hei dó” (CTOG, II, v. 55-56, p. 173). O sentimento de pena da Moça para com seu amo se dá porque sua Ama ao saber que o Marido havia partido para as Índias aproveitou para colocar a sua infidelidade em destaque.

Expressado mais uma vez pela Moça sabemos “quantas artes, quantas manhas” sabia fazer sua ama “um na rua outro na cama” (CTOG, II, v. 353-355, p. 182) referindo-se aos dois amantes de Constança – na rua o personagem Castelhana e na cama temos o outro, Lemos. Ora, o que se torna ainda mais imoral para os padrões da época, é que ambos os amantes não sabiam que eram traídos.

A crítica moral vicentina ocorria de forma ainda mais satírica, uma vez que nessa farsa, como também em obras de Boccaccio e Geoffrey Chaucer, analisadas por Luís Siczkowski (2001, p. 16) “[...] o espaço do adultério é o próprio local da casa, considerado um topo sagrado, símbolo de pureza e santificação”. Segundo Klaspisch-Zuber (1989, p. 205-206) esse espaço era propriamente reservado as mulheres para manter-se afastadas dos vícios mundanos, logo não deveria ser local de concupiscência.

Esse domínio é, em primeiro lugar, a casa, espaço simultaneamente protegido e fechado, e dentro da casa, certos espaços mais reservados, como o quarto, referido anteriormente, a sala de trabalho, a cozinha [...]. Introduzir a esposa recém-casada nesse espaço implica sempre certos rituais que sancionam a sua admissão, mas que também a afastam do mundo exterior. A fragilidade e a fraqueza das mulheres exigem proteção e vigilância. As suas andanças pelo exterior devem reduzir-se a percursos bem controlados: a igreja, o lavadouro, o forno público ou a fonte, lugares que variam de acordo com social, mas que são designados de uma forma precisa.

Esta mulher representa aversão ao que era exigido à boa esposa, principalmente na relação sexual, em 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). Deveriam as mulheres conter-se, controlar os desejos por prazer. Aos homens era permitido o prazer, às mulheres, no entanto, era exigido a continência, a castidade, já que a virgindade havia perdido. Afinal, às boas esposas cabiam além da fidelidade, ser pudicas, evitar a concupiscência (VECCHIO, 1993, p. 152). Constança, ao contrário de ser passiva, deixando “[...] toda iniciativa ao homem” (ROSSIAUD, 2002, p. 480), é ela própria que controla a relação extraconjugal.

AMA: Vós querieis ficar cá?/Agora é cedo ainda/tornareis vós outra vinda/e tudo se bem fará. CASTELHANO: A qué hora me mandáis?/Às nove horas e nô mais;/e tirai ãa pedrinha, pedra mui pequenina, à janela dos quintais.

Entonces vos abrirei/ de muito boa vontade;/pois sois homem de verdade/
nunca vos falecerei (CTOG, II, v. 179-191, p. 177).

A Ama como sinônimo de sua autonomia na relação extraconjugal diz ao Castelhana para voltar à noite a sua casa, estabelecendo como horário nove horas e que quando chegasse deveria jogar pedrinhas na janela. Percebe-se evidentemente ao longo da peça que essa foi uma estratégia desta mulher para mandar embora seu outro amante chamado Lemos.

Revelou-se ainda vaidosa – vazia de espírito, por dar mais valor a aparência – no que diz respeito a valorização da beleza física em detrimento da beleza moral, tão valorizada por Gil Vicente. AMA: “Estará bem **graciosa** / quem se vê moça e **fermosa** / esperar pola ira má / I se vai ele a pescar / mea légua polo mar? / isto bem sabes tu; / quanto mais a Calecu / Quem há tanto d’esperar?” (CTOG, II, v. 74-80, p. 173-174, grifo nosso). Ora, é notável que para Constança a sua beleza era motivo suficiente para não esperar o marido voltar da viagem. Esta mulher queria aproveitar a vida enquanto era bela.

A beleza física foi neste período renascentista, fruto de algumas discussões no âmbito da moral, trazidas à tona por Gil Vicente. Em um momento em que se discutia os ideais de beleza física e até que ponto era vantajoso para o feminino seus atributos físicos (NAHOUM-GRAPPE, 1994, p. 121), o teatrólogo reabilita a noção de beleza interior – definida exclusivamente pelos atributos morais –, enquanto indicativo de uma beleza exterior, independentemente dos atributos físicos considerados belo ou feio à época²⁹. É isto que predomina no pensamento vicentino quanto à beleza e, não o contrário.

Sendo assim discordamos dos argumentos de Júlia Maria Sousa da Silva para quem Gil Vicente, influenciado pelos ideais renascentistas de beleza, teria por meio da identificação das personagens enquanto belas, valorizado a beleza física enquanto um atributo das virtuosas; acentuando a beleza exterior das personagens enquanto um indicativo de sua beleza interior. De fato, era este àquela época o ideal preconizado pelos renascentistas, em oposição e para substituir o antigo ideal de beleza pautado na moral, defendido pela ideologia cristã.

Enquanto a cultura clerical tinha tendência a temer a beleza feminina e o poder que, graças a ela, as mulheres detinham sobre os homens, o neoplatonismo renascentista veio atribuir um novo valor à beleza, ao reconhecê-la como o

²⁹ A beleza continua sendo algo relativo e subjetivo, mesmo que àquela época existissem padrões específicos no enquadramento da feia e da bela. O ideal medieval da mulher estreita de ancas e com seios pequenos deu espaço a roliça de ancas largas e seios volumosos entre fins do século XV e início do XVI (GRIECO, 1994, p. 8). Os ideais de beleza que predominaram na Idade Média sofreram significantes alterações quando do Renascimento, uma vez que a beleza física passou a supervalorizada, constituindo-se enquanto requisito fundamental àquelas que não detinham o dote. Mas, nessa ambiguidade contínua, que não deixa de fazer-se presente no Renascimento, considerav-se mesmo as bonitas sem dote ainda mais perigosas, pois a falta da fortuna deixa ameaçada o tempo todo a sua beleza visível. Nesse sentido, a beleza continua sendo uma ameaça a todas as mulheres, “[...] uma ameaça de ruína e condenação” (NAHOUM-GRAPPE, 1994, p. 122).

sinal exterior e visível de uma “bondade” interior e invisível. A beleza já não é mais considerada um triunfo perigoso, mas antes um atributo necessário do caráter moral e da posição social. Ser bela tornou-se uma obrigação, já que a fealdade era associada não só à inferioridade social mas também ao vício (GRIECO, 1994, p. 84).

Contudo, Gil Vicente jamais defendeu a obrigação da beleza física enquanto um atributo moral. Na verdade, continua a considerar perigoso usar a beleza enquanto arma de sedução; por isso, sua crítica à Constança, que sendo formosa – nem por isso virtuosa –, considerou adequado usar de sua beleza para conquistar amantes. AMA: “o certo é dar a prazer/pera que é envelhecer/ esperando pelo vento?” (*CTOG*, II, v. 86-89, p. 174).

É quando do desembarque do Marido, que temos conhecimento de outro vício de Constança, a ira, que se constitui a partir do século XIII um dos sete pecados capitais (CASAGRANDE; VECCHIO, 2002, p. 345). Ora, as boas esposas deveriam ser benevolentes principalmente diante do marido e da família dele, evitando qualquer agressividade (VECCHIO, 1993, p. 147). É evidente que nessa obra não aparecem todos os membros que compõem a estrutura familiar, uma vez que era a relação entre marido e mulher que Gil Vicente se propôs evidenciar.

Porém, tal personagem ficou tão furiosa com a notícia – que iria atrapalhar seus encontros amorosos – que ordenou a sua moça o seguinte: AMA: “Quebra-me aquelas tigelas / e três ou quatro panelas / que nam ache em que comer / que chegada e que prazer / fecha-me aquelas janelas / Deita essa carne esses gatos / desfaze toda essa cama” (*CTOG*, II, v. 397-403, p. 183).

Foi a partir da volta indesejada do Marido que chegamos aos outros vícios da infiel esposa, ao exagerar saudades que nunca sentiu de seu amo:

AMA: E eu oh **quanto chorei**, / quando a armada foi de cá/ E quando vi desferir / que começastes de partir, / **Jesu eu fiquei finada; três dias nam comi nada, / a alma se me queria sair.** [...] **Juro-vos que de saudade / tanto de pão nam comia / a triste de mi cada dia / doente, era ãa piedade.** [...] (*CTOG*, II, v. 432-437; 473-475, p. 184-185, grifo nosso).

Ora, diferentemente do que faz Constança quando das viagens do marido, a esposa ideal deveria ainda assim evidenciar o seu amor por ele. Segundo Ivone Leal (1986, p. 770) “sempre que o marido se ausente em viagem demorada ou perigosa, há-de rezar e promover preces públicas. E pela mesma intenção fará ofertas e aumentará as esmolas”. Isto porque dentro do padrão cristão de esposa ideal, a mulher virtuosa deveria ser “[...] a coroa do seu marido, mas a mulher indigna é como a cárie nos ossos” (*Pr*, 12: 4).

Longe desse ideal de esposa, Gil Vicente representa a maledicência de Constança ao desejar a morte do marido: AMA: “Mas que graça que seria/ se este negro meu marido/ tornasse a Lixboa vivo/ pera minha companhia/ Mas isto nam pode ser/ que ele havia de morrer/ somente de ver o mar/ quero fiar e cantar/ segura de o nunca ver” (CTOG, II, v. 375-383, p. 182).

Esta noção da esposa que busca torna-se viúva é bem melhor elaborada em *Inês Pereira* (1523) como fora visto. Em *da Índia* (1509) Gil Vicente desenha a imagem da mulher que busca enquanto viúva usar da libertinagem sexual, diferindo do que era proposto a estas mulheres, como também já fora mencionado.

Ora, este imaginário da mulher voltada a fazer o mal já pairava na literatura didática, escrita sobre as próprias damas como evidenciou Duby (1997, p. 259), ao destacar que estas “[...] são rebeldes, pérfidas, vingativas e a sua primeira vingança é tomar um amante”.

Embora Duby trate de damas, como ficou explícito, este imaginário valia para todas as mulheres, muito embora nem todas se enquadrassem no modelo exigido. Ora, se estas que deveriam ser símbolo da pureza eram assim vistas, imagine as outras pelas quais a literatura didática geralmente não se importava em tratar.

Porém, não é simplesmente estes vícios desta esposa que nos chamam atenção, mas sua ambição. Tanto que a primeira preocupação da interesseira foi saber se o marido chegou rico. AMA: “**Porém vindes vós mui rico?**” (CTOG, II, v. 499, p. 186, grifo nosso). Percebe-se, no entanto, que riqueza nenhuma o marido trouxera na aventura que teve em terras desconhecidas. MARIDO: “Se nam fora o capitão/ eu trouxera a meu quinhão/um milhão vos certifico [...]” (CTOG, II, v. 459-501, p. 186).

Assim como apareceu em *Inês Pereira* (1523) Gil Vicente colocou em cena uma esposa que desejava sair de casa, que enxergava nisso uma oportunidade de pecar. Ora, diferente de Inês, a personagem Constança teve a liberdade de sair, pois de “enfadada” que estava queria ver a nau que acabara de chegar carregada (CTOG, II, v. 511-514, p. 186).

Muito distante das virtudes, no *Auto da Índia* são os vícios que definem o comportamento das personagens ao longo da farsa. Sabendo que o meio influencia “na formação moral” como Silva (1995, p. 90) havia destacado anteriormente, a Moça ao conviver com sua “inconstante” ama aprendeu a imitá-la quanto aos vícios.

Aliás, o fato de Gil Vicente apontar que Constança tinha uma doméstica, torna-se um dado interessante, uma vez que ter criados era um indicativo de posição social “[...] e dado que o trabalho feminino era barato e abundante, ter criadas era um dos primeiros luxos que mesmo uma família modesta se podia permitir” (HUFTON, 1994, p. 31). Embora Gil Vicente não

deixe claro a posição social da ama, sabe-se com este dado que possivelmente tratava-se de alguém de posição razoável, mas ainda dentro de um estrato inferior.

Ora, a moça é representada enquanto uma doméstica, ainda solteira, que trabalhava na cidade de Lisboa. Na Idade Média as moças domésticas eram geralmente muito pobres, “recrutadas nas cidades ou na zona rural circunvizinha, para serem associados a uma família por tempo indeterminado [...]” (MACEDO, 2002, p. 38). A estas mulheres cabia submissão aos amos, uma vez que eles poderiam lhe arranjar-lhe o dote para o casamento. Além de que para os parentes da moça “[...] tal engajamento indicava a diminuição de uma boca para comer e certa segurança no futuro das jovens” (MACEDO, 2002, p. 138).

Porém, vejamos como Gil Vicente desenha a imagem dessa doméstica. A Moça de Constança desempenha todas as funções da casa, ocupando possivelmente o nível mais baixo da criadagem, que “[...] era o de criada para todo serviço” (HUFTON, 1994, p. 30), desempenhando ainda o papel de cozinheira.

Assim como sua Ama a personagem Moça foi levada pela ambição, como se verifica nesta expressão: MOÇA: “Dai-m’alvissaras senhora / já vai lá de foz e fora / AMA: **Dou-te ãra touca de seda** / MOÇA: Ou, quando ele vier / **dai-me do que vos trouxer**” (CTOG, II, v. 47-52, p. 172, grifo nosso). Percebe-se que a Moça não quis a touca de seda, acreditando que o seu amo voltaria rico da viagem às Índias e que poderia trazer presente melhor.

A Moça mostrou ainda sua luxúria quando Constança pediu a ela que matasse o fogo – no sentido de apagar o fogo – para que quando o Marido chegasse não houvesse como a Moça fazer comida para ele. Porém, ironicamente a pecadora atribuiu outro sentido ao pedido de sua ama ao dizer-lhe: “digo que o matarei logo” (CTOG, II, v. 410, p. 183), querendo assim dizer que apagaria o fogo do seu amo em outro momento, o que sugere o possível relacionamento da moça com o marido alheio.

Aliás, ao homem era permissível trair, pois “[...] na prática, nada impedia que o marido procurasse o prazer fora da célula conjugal” (MACEDO, 2002, p. 28). Além de que segundo Sara Grieco (1994, p. 114) dentro da lógica do casamento para procriação, “[...] o adultério masculino com criadas e mulheres das classes mais baixas era por isso considerado como normal [...]”.

É bom lembrar que a discussão gerada em torno da continência sexual aos homens de Igreja foi tão forte quando da Reforma Gregoriana, justamente porque para alguns era impensável a castidade sexual aos homens. Sendo assim, na prática o que funcionava era o seguinte: “liberdade, pois, para os homens, amplamente preservados de roda da punição, com a única condição de que suas experiências ou aventuras não contrariem a natureza, não choquem

os outros (pelo menos os de sua classe) e não violem a paz” (ROSSIAUD, 2002, p. 486, grifo do autor).

Em outro extremo temos a personagem Cassandra do auto homônimo (*ASC*). Os principais personagens que delas iremos tratar são, a saber, a própria Cassandra e seu pretendente a marido, Salomão.

Cassandra representa uma camponesa profetisa que acredita ser a reencarnação da Virgem Maria. Segundo esta moça seria ela a virgem que daria luz ao menino Jesus. Por isso, conserva-se virgem. Ora, esta pastora é dentre as personagens já 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 quais a virgindade.

Sendo assim parte da peça está pautada com base no tema da virgindade. Porém, a valorização extrema de tal virtude revela paradoxalmente os vícios de Cassandra. Senão vejamos:

Cassandra não queria de forma nenhuma casar-se com qualquer homem que fosse, uma vez que se julgava pastora e a própria Virgem Maria. Tanto que não queria que ninguém ousasse falar em casamento com ela, pois considerava que nenhum pastor nascido a merecia, nem sequer o seu pretendente Salomão. Com essas palavras se dirigia ao pretendente: “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 parezca / em cuerpo vista y sentido? ” (*CTOG*, I, v. 2-11, p. 51, grifo nosso).

Fica evidente que Cassandra diz negar o casamento como forma de guardar a virgindade, por esta ter se tornado “[...] um grande valor, seguindo os modelos de Cristo e de sua mãe” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 128). 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). Além disso, as mulheres não tinham muitas opções no que diz respeito a este sacramento, uma vez que ou casavam ou eram destinadas a viver enclausuradas em um convento (SILVEIRA, 2014). Esta era a única saída as monjas, que “[...] atrás das paredes monásticas e a imposição do hábito bloqueiam na origem quaisquer cuidados e exibições do aspecto exterior” (CASAGRANDE, 1993, p. 128).

Ora, Cassandra não queria nem uma coisa nem outra: nem casada, nem monja, nem ermitã (*CTOG*, II, v. 89-90, p. 54). Ela queria ser simplesmente livre, e isto às mulheres 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” (FARGE; DAVIS, 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 as consequências – expressas em obrigações – da relação conjugal, principalmente do controle do marido sobre ela e das obrigações domésticas. Encontra-se aqui mais um elemento, que como visto outrora, repetiu-se mais tarde em Inês Pereira (*FIP*), a negação ao lavrar.

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).

Cassandra parecia conhecer o discurso presente no poema ‘*Helmbrecht*’ quanto a vida relegada às esposas camponesas: “Se casares com um camponês, /serás infeliz como nenhuma outra mulher pode ser/ Terás de fiar, de espadelar o linho, / de descascar o cânhamo, de lavar roupa/ de arrancar beterrada” (MACEDO, 2002, p. 33).

Quando Salomão a questiona o porquê enxergava o casamento como algo indesejável, recebeu da moça os motivos. O casamento segundo ela 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 subjugada** / Y piensan que ser casad a/ que es alguna buena estrena / [...] Muchos dellos es **notório / purgatorio** [...] / No quiero verme **perdida / entristecida** / de **celosa** o ser celada [...] / Madre, não será casada / por no ver vida **cansada** [...]. (*CTOG*, II, v. 12-15; 118-119; 161-163; 206-207, p. 55-57, grifo nosso)

Porém, Cassandra embasou sua opinião nas queixas de vizinhas referentes aos maridos que se transformavam em verdadeiros cavalos após o casamento, como a personagem Inês do auto homônimo (*FIP*) pôde na prática constatar.

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

Percebe-se claramente nesta citação que para Cassandra, os maridos sempre mudam a sua personalidade quando do casamento, não se devendo confiar neles, pois quando solteiros são educados, mas quando casados são leões e dragões, verdadeiros diabos (*CTOG*, 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 põe muda, como deve prevalecer, os esposos a consideram uma boba perdida, mas, se tagarelam são feridas e isto nunca muda (*CTOG*, I, v. 283-287, p. 59).

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.

Salomão para conseguir ter posse de Cassandra dizia a ela que possuía riqueza, mas nem isso fazia com que a moça deixasse de desprezá-lo. SALOMÃO: “[...] Yo Soy bien aparentado / y abastado, / valliente zagal polido / y aún estoy medio corrido / de haber acá llegado. / Anda, si quieres venir” (*CTOG*, I, v. 51-56, p. 53).

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 paulista. Diz Moisés à Cassandra: “Blasfemas que el casamiento / es sacramento / y el primero que fue” (*CTOG*, 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 – lembremos de sua obrigatoriedade na sociedade de Quinhentos –, 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 faz com que Gil Vicente enquanto um apoiador das normas, trouxesse à luz estas questões, uma vez que este homem não viveu 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.

Ora, 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 reparação do culto mariano, tão presente na espiritualidade vicentina (OSÓRIO, 2005, p. 117; SARAIVA; LOPES, 1987, p. 211).

Cassandra em sua teimosia no que concerne ao matrimônio, nega ainda a submissão e obediência ao marido, de ter que “y afirmar/ que el blanco es dotra color” (*CTOG*, I, v. 170-71, p. 56), como Brás da Mata (*FIP*) obrigou sua esposa a fazer. ESCUDEIRO: Vós não haveis de mandar / em casa somente um pelo / **se eu disser isto é novelo/ havei-lo de confirmar**” (*CTOG*, II, v. 817-820, p. 534, grifo nosso). Ora, lembra Gil Vicente que às boas esposas cabia a extrema subordinação ao marido, devendo concordar com ele em tudo e de forma alguma questioná-lo (VECCHIO, 1993, p. 151).

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

Assim como Inês Pereira (*FIP*), que rejeitou o camponês Pero Marques, a moça Cassandra nega casar-se com o camponês Salomão, ambos inseridos nos mesmos estratos sociais que elas, e que tinham condições de sustentá-las, uma vez que a primeira obrigação do marido era manter a sua esposa (VECCHIO, 1993, p. 159), lhe proporcionando abrigo (HUFTON, 1994, p. 48). Ao fazer isso, identifica-se em Cassandra o pecado do orgulho na sua forma mais característica, a soberba. Ora, Gil Vicente pautando-se na Bíblia defende a humildade em detrimento da soberba (*Pr*, 11:2). O orgulho inseria-se entre os oito pecados capitais, estritamente condenado dentro da ótica moral cristã, sendo na hierarquia dos pecados considerado o mais grave, entendido como orgulho da vida (CASAGRANDE; VECCHIO, 2002, p. 345).

É pelo principal motivo que a faz negar o casamento, a saber, acreditar que seria a reencarnação da Virgem Maria, que essa personagem evidencia tão grave vício. Afinal, ao acreditar que guardando a virgindade seria a moça com as qualidades mais adequadas a reencarnar a Virgem, Cassandra humilha Salomão, o trata como um homem inferior a ela. CASSANDRA: “[...] Cuàl será pastor nacido / tan polido / ahotas que meresca / Alguno hay que me paresca / en cuerpo vista e sentido? ” (*CTOG*, I, v. 7-11, p. 51).

Os últimos traços de Inês vão sendo colocados em Isabel da farsa *Quem tem farelos?*. Quando Inês Pereira nasce em 1523, simultaneamente os traços mais característicos de Constança (*ADI*), Cassandra (*ASC*) e Isabel (*QTF?*) se apresentam bem explícitos. Isso pôde ser verificado com a semelhança em relação aos seus comportamentos, tidos enquanto viciosos dentro do padrão ideal de mulher. Dito em outros termos, existe por parte do discurso vicentino uma lógica na representação do feminino durante a sua carreira teatral, e essas personagens supracitadas são as que melhor definiram no campo da verossimilhança aquilo que Gil Vicente compreendia em relação ao comportamento feminino em Portugal.

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” (*CTOG*, I, v. 22, p. 52) busquemos compreender o que pensa outra moça: Isabel.

Ora, Isabel de *Quem tem farelos?* segue um rumo bem oposto ao de Cassandra. Se esta moça nem sequer dar brechas ao pretendente, em contrapartida, Isabel brinca com os sentimentos do galanteador. Contudo, em ambas as obras não se consuma o casamento.

Mesmo sabendo que essa peça Gil Vicente se propõe em primeira instância a sátira de determinado tipo social que é o escudeiro mal-intencionado e desonesto, atestado por alguns autores que desta peça se detiveram (OSÓRIO, 2005, p. 132; TEYSSIER, 1982, p. 68), não há como negar os elementos inerentes ao feminino, tão claramente expostos no enredo.

As referências aos farelos que dão nome a obra referem-se às migalhas que os moços Apariço e Ordoño se veem obrigados a pedir, por não receberem um sequer tostão dos seus amos. Por isso, iniciam a representação apontando os defeitos dos escudeiros, os quais prestam serviço. Como parecem indicar os moços, servir a quaisquer amos na condição de escudeiros era sinônimo de pobreza. ORDONHO: “Como que te vá compañero? / APARIÇO: S’eu moro c’um escudeiro / Como me pode a mi ir bem?” (*CTOG*, II, v. 7-9, p. 153).

Boa parte da peça se dedica a crítica e sarcasmo dos moços e principalmente de Apariço a seu amo, Aires Rosado. Embora pareça desnecessária a descrição desta primeira etapa do enredo, torna-se relevante para a compreensão posterior do desenrolar da farsa, identificar as características do tipo masculino principal, na figura do escudeiro Aires Rosado, que tem seus vícios apresentados não por ele, mas pelo próprio moço.

Uma observação mais é necessária fazer, mas sobre Apariço. Acredita-se que para além da representação de um simples moço, o teatrólogo tinha como propósito principal colocar na boca desse personagem os próprios preceitos ideológicos que defendia e, por sua vez, como é característico nas farsas, indicar atitudes comportamentais que discordava.

Mais uma vez, coloca-se em cena a figura de um escudeiro, que busca enganar moças humildes, tentando tirar proveito da situação, principalmente quando encontravam moças imprudentes. O escudeiro aparece logo em sua primeira cena cantando uma canção a sua amada, mas, mesmo “nam (dizendo) como se chama” (*CTOG*, II, v. 156, p. 158) trata-se de Isabel, por quem sofre de amor, e por sua vez é desprezado. Na canção a seguir assim expressa seu amor sofrido à referida “dama”. ESCUDEIRO: “Pois amor me quer matar / com dor, tristura e cuidado / eu me conto por finado / e quero-me soterrar / [...] Senhora mana Isabel / minha paixão e fadiga [...]” (*CTOG*, II, v. 170-1173; 183-184, p. 159, grifo nosso).

Isabel não aparece com falas diretas no início da peça. É somente após a segunda etapa que a identificamos enquanto uma moça da vila, filha de uma tecelã. Trata-se, possivelmente como no caso de Inês (*FIP*) de uma filha de oficiais mecânicos (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 207).

Ora, o trabalho feminino era essencial na vida econômica da sociedade medieval. No caso do artesanato, as moças solteiras ajudavam os pais nas oficinas artesanais. Nas indústrias de tecelagem as mulheres ocupavam tarefas diversas: fiação de sedas, tecidos de lã ou chapéus; “[...] Além disso, as mulheres participaram de quase todas as etapas da condecção artesanal: tosavam, penteavam, cardavam, retiravam as irregularidades do tecido” (MACEDO, 2002, p. 40).

Gil Vicente não deixa muito claro as respostas de Isabel aos galanteios do pretendente. Sabe-se, no entanto, pelas afirmações e réplicas, as quais este fez àquela com tom de desagrado, quais eram as possíveis respostas de Isabel àqueles galanteios. A moça zomba das sandices do pretendente o expulsando da porta de sua casa: “E mais **rides-vos** de mi / Eu por que m’hei d’ir daqui?” (*CTOG*, IV, v. 254-255, p. 162, grifo nosso).

Vê-se acima que Isabel não cumpre as regras típicas do requerimento de amores como Inês (*FIP*). Deveria ela diante do pretendente manter-se imóvel, controlar os gestos, agir com modéstia, “filha da temperança” (CASAGRANDE, 1993, p. 130). Não deveria rir, “[...] mas sorrir, sem mostrar os dentes”. Dentro dessa lógica de controle dos gestos, os contatos com os homens deveriam ser difíceis e as tentações do mundo deveriam manter-se afastadas (CASAGRANDE, 1993, p. 129-130), diferente do que Gil Vicente põe em cena entre Isabel e Aires Rosado.

Isabel faz do escudeiro um “asno pelado” (*CTOG*, II, v. 148, p. 158) – de tal forma é chamado por seu moço Apariço. É uma moça da vila que se deixa relacionar por alguém de um estrato superior ao dela, como Inês também o fez. Muito embora a moça despreze o pretendente não deixa de lhe dar atenção, comportando-se imprudentemente. O próprio fato de se deixar

relacionar com um homem de estrato superior ao seu é um indício do tipo de casamento que desejava, pretendendo “ao fim e ao cabo, identificar-se com uma dama do Paço” (CRUZ, 1990, p. 145).

Aires Rosado depois das recusas apresenta-se como “escudeiro privado”, a dizer “íntimo do rei” (BERARDINELLI, 2012, p. 300), “mas pelado” – como indica seu moço Apariço – que se responsabiliza por garantir uma boa vida à família da moça. Diz o galanteador à amada: “Mana Isabel olhai / que o saiba vosso pai / e vossa mãe hão de folgar [...]” (*CTOG*, II, v. 319-120, p. 164).

Ora, os escudeiros privados eram aqueles que estavam à roda da corte. Nada mais atraente do que o galanteador comprovar a Isabel os benefícios que ambos poderiam ter frequentando aquele ambiente. O próprio Aires Rosado partir da expressão “[...] como será aviada” (*CTOG*, II, v. 332, p. 164) promete a Isabel uma vida bem arranjada.

Essa visão da filha enquanto um fardo para a família continua a predominar durante a Idade Média tardia, uma vez que Aires Rosado estava garantindo que os pais de Isabel não teriam que se preocupar com os encargos do casamento. O escudeiro desejava tanto ter Isabel para si que mesmo depois de garantir o que não podia dar-lhe se desfaz do dote que teria de receber quando do casamento, ao dizer “nam quero que me dem nada” (*CTOG*, II, v. 331, p. 164).

A partir da fala do escudeiro apreende-se que o dote que desde o século XII era dado pela mulher (KIAPISCH-ZUBER, 1989, p. 196) continuou em finais da Idade Média sendo dado pela família da noiva – pelo menos em algumas regiões da Europa – e com algumas exceções eram as próprias mulheres “[...] responsáveis pela acumulação dos seus próprios dotes” (HUFTON, 1994, p. 44).

Embora nessa farsa não se efetive a cerimônia do casamento de forma direta, é este o fim que Aires Rosado pretende. O fato de não haver a concretização do casamento é indício da preocupação de Gil Vicente em representar apenas como se dava a relação entre os sexos no que tange ao namoro com fins de matrimônio; quais os interesses que de fato permeavam nessa relação, para ambos os sexos.

Diferente de Inês a moça Isabel não necessariamente estava atrás de um homem discreto, que soubesse tanger viola. E em determinado momento Aires Rosado se dá conta disso. E por isso apelou para o lado material que alguns relacionamentos poderiam trazer e que sem dúvida era o que mais interessava à moça: uma vida de dona e não de serva.

Porém, para a desilusão do escudeiro Isabel parecia saber que àquela época ser fidalgo não necessariamente implicava ter riqueza. Já ficou claro que não queria apenas status, como

Inês Pereira, mas principalmente alguém que pudesse lhe possibilitar uma vida de fato nobre, em que não tivesse que desempenhar as tarefas domésticas. Pois, é já no final da peça que enfim Isabel expõe de forma evidente o que quer da vida.

Depois de Aires Rosado afirmar a moça que nada teria que fazer dentro de casa “[...] senã̃m somente enfiar / aljofre já d’ enfadada” (*CTOG*, II, v. 340-341, p. 164), mesmo sabendo que “uma esposa preguiçosa (era) vista como uma maldição para o marido [...]” (HUFTON, 1994, p. 48) parece ficar evidente que assim como Inês (*FIP*) a insubmissa Isabel queria livrar-se dos afazeres domésticos, vendo no casamento a melhor e mais segura válvula de escape.

Porém, diferente de Inês aquela moça conseguiu identificar que não era ele que lhe garantiria a boa vida que desejava e não precisou casar-se para comprovar isso. No entanto, de forma alguma se deve ver prudência em Isabel. Sua mãe por vezes evidenciou o quanto não concordava com os comportamentos da filha, ao se deixar relacionar com esse escudeiro. Por isso, foi à rua jogar-lhe incessantemente pragas:

Rogo à virgem Maria / que quem me faz erguer da cama / que má cama e má dama / e má lama negra e fria / [...]. Má morte, má corte, má sorte [...] mau criado mau mandado / mau conforto te conforto / Rogo às dores de Deos / que má caída lhe caia / e má saída lhe saia / traga lhe venha dos céus / [...] esta praga donde veo / Deos lhe apare negra vida (*CTOG*, II, v. 357-360; 385-392; 399-400, p. 165-166).

A velha mesmo sabia que não passavam de sandices tudo o que o escudeiro falava, como uma mulher que respeitava sua condição de tecelã queria que sua filha casasse com um homem que minimamente soubesse trabalhar com tecidos (CRUZ, 1990, p. 82), o que o escudeiro não sabia fazer. “Vai comer / homem coitado [...] / E de mais se nam tens pão / que màora começaste / aprenderas a alfaiate /ou siquer a tecelão” (*CTOG*, II, v. 441-446, p. 167).

Aliás, é necessário deixar claro que embora algumas vezes o escudeiro tenha se referido ao pai de Isabel (*CTOG*, II, v. 319; 333, p. 164) Gil Vicente propositadamente não criou um personagem que representasse a figura do pai. Porém, isso não é uma novidade. Em Inês Pereira também aparece a figura da mãe e nem sequer refere-se ao pai. Acreditamos que o teatrólogo buscava evidenciar a relação que estava àquela época se estabelecendo e concretizando em torno da educação feminina, em que a figura da mãe passou a ser central (FARGE; DAVIS, 1994, p. 63).

Nesse sentido, sabendo-se da preocupação de Gil Vicente em tratar de tal temática, coloca-se em cena aquilo que foi imposto à mãe a ser seguido àquela época.

2. 3 Educação feminina: o papel educativo da mãe em Portugal de Quinhentos

Gil Vicente ao trazer à luz o papel da mãe na peça acaba indicando o comportamento das filhas. Ora, para além da relação que as personagens Inês (*FIP*) e Isabel (*QTF?*) mantiveram com o outro sexo, é exposto simultaneamente pelo teatrólogo os deveres que as moças enquanto solteiras deveriam desempenhar dentro da casa; e para isso os ensinamentos da mãe exerciam um papel fundamental.

No século XVI a casa torna-se o espaço pedagógico propriamente dito da educação feminina, no que respeita as tarefas domésticas (SONNET, 1994, p. 152). Isto fica muito evidente na representação das mães de Inês e de Isabel, ao buscarem ensinar as filhas a exercerem os serviços domésticos. Ora, quanto a isto Elizabeth Abrantes (2015, p. 234) destaca os múltiplos deveres que as mulheres, mães, filhas e esposas, desempenhavam em função daquilo que ficou estabelecido enquanto suas obrigações “naturais”, ao dizer que eram consideradas “[...] atribuições femininas as tarefas domésticas, a geração e o cuidado com os filhos, salvaguardar a moralidade da família por meio da instrução moral e religiosa”.

Aliás, há que se dizer que no caso específico do Portugal medieval continua cabendo às mulheres o empenho nas tarefas domésticas no seio da casa, predominando a visão misógina da mulher ociosa; nesse sentido, estar ocupada era uma forma de resistir às tentações a que estava sujeita e que poderia corromper a estabilidade do seu pensamento e integridade do seu corpo (OLIVEIRA, 2016, p. 306).

Nas peças, ambas as mães, a saber, a mãe de Inês e a de Isabel não foram representadas nem enquanto esposas, nem como viúvas, não aparecendo a figura do pai, o que significa que Gil Vicente preocupar-se-ia unicamente em identificar o papel que as mães passaram a desempenhar naquela sociedade na educação das filhas, uma vez que é conferida uma função de responsabilidade ainda mais complexa a elas quando da medievalidade tardia.

Ora, durante a Idade Média cabia restritamente ao pai a instrução³⁰ dos filhos. Às mães cabia apenas o controle dos comportamentos das filhas e das práticas religiosas, sendo escasso o papel pedagógico e de instrução (VECCHIO, 1993, p. 167).

³⁰ Segundo Jean Delumeau (1994, p. 77; 81; 83) foi o Humanismo que fez da instrução o principal meio de educação, uma vez que na época do Renascimento a educação é conferido um novo significado diferindo-se do até então predominante, a saber, um ensino mais técnico que moral. Em princípios do século XVI era ainda esse tipo de ensino que predominava. Contudo, na época mais avançada do Renascimento a educação é construída em torno de valores morais e religiosos. Mas, a educação continuou sendo exclusivamente um meio de distinção social, uma vez que as camadas mais “desafogadas”, a saber, a aristocracia e a burguesia, que tiveram acesso às escolas. Contudo, no que respeita a educação feminina continuou predominando a disparidade entre os sexos, uma vez que “se, no início do século XVI, nos é descrito um país onde a instrução é igual para as crianças de ambos os sexos, esse país é imaginário e chama-se ‘Utopia’” (DELUMEAU, 1994, p. 88).

Quando da Baixa Idade Média, principalmente a partir dos séculos XV e XVI, algumas mudanças tornaram-se perceptíveis nesse aspecto. Foi ainda mais reforçado o papel exclusivo das mães na educação das filhas, principalmente quando da juventude (HUFTON, 1994, p. 60). Conduzir a filha às virtudes era obrigação da mãe, uma vez que “[...] uma filha era o que a mãe fazia dela” (HUFTON, 1994, p. 63). Quando do século XV, a literatura humanística não se distanciaria daquilo que a literatura pastoral solidificou em relação ao feminino, uma vez que o papel moral e educativo da mãe é reforçado, muito embora

[...] na formação humanística ideal [...] a mulher mesmo no âmbito da família, pouco tem para ensinar; a centralidade do problema dos filhos na tratadística familiar não faz senão enfatizar o papel do pai, relegando de maneira drástica a mãe para as suas funções puramente naturais” (VECCHIO, 1993, p. 178).

Dentro desse contexto a literatura humanística faz senão enfatizar as regras comportamentais que a mãe deveria impor na educação das filhas, uma vez que “[...] as mães apontarão sobretudo para o desenvolvimento do pudor, dote indispensável em vista do destino matrimonial das meninas, mas também para outras qualidades apreciáveis pelo futuro marido: mansidão, prudência, engenho, constância, sobriedade, modéstia, diligência” (VECCHIO, 1993, p. 180-181).

Porém, àquela época dar-se especialmente crédito moral as tímidas, que conservavam o pudor. Deveriam as moças casadoiras interessarem-se particularmente por essa virtude. Embora, o pudor tenha se tornado àquela época “[...] símbolo de distinção social e moral, particularmente caro às classes médias da sociedade [...]” (GRIECO, 1994, p. 93), era exigido a todas as mulheres certo comportamento ingênuo, uma vez que a ingenuidade e inexperiência da futura esposa tornavam-se um atrativo a mais por parte de pretendentes, pois “[...] bem longe de serem defeitos, são garantias da maleabilidade para o futuro marido” (VECCHIO, 1993, p. 159).

Porém, nem Isabel (*QTF?*) muito menos Inês (*FIP*) comportaram-se minimamente com timidez diante dos pretendentes, uma vez que Gil Vicente as representa enquanto frívolas e inquietas, que conversavam até mais que os homens, ganhando relativo espaço nas peças, por isso constituírem-se enquanto “heróis individuais”. O teatrólogo, as representou exatamente enquanto modelo negativo, as inserindo na lógica misógina das mulheres que falam, tagarelam; algo muito associado “[...] a grosseria física das classes inferiores” (GRIECO, 1994, p. 93).

É buscando evitar esse comportamento desregrado das filhas que as mães foram conferidas as tarefas de conduzi-las ao melhor caminho; sempre levando em consideração a sua própria condição social. Sendo assim se na Idade Média Central cabia às mães a missão

específica de “[...] vigiar a conduta das filhas, longe da frequência de companhias inadequadas [...] preservar o corpo de qualquer contacto que ataque o valor fundamental, a castidade [...]” (VECCHIO, 1993, p. 167); tal vigilância tornou-se cada vez mais incentivada em Portugal do século XVI.

É por isso que particularmente a Velha mãe de Isabel aconselha a filha a distanciar-se de pretendentes mal-intencionados como Aires Rosado. VELHA: “Isabel tu fazes isto / tudo isto sai de ti / Isabel guar-te de mi [...] / Que dirá a vizinhança? Dize má molher sem siso” (CTOG, II, v. 459-460, p. 168).

Ora, se subtede que àquela época as moças de família deveriam guardar-se, devendo prudência, não só perante os galanteios de pretendentes famélicos, mas também para não cair na boca de vizinhos, arriscando ficar mal faladas na vizinhança. Não era somente a Igreja que vigiava seus comportamentos. A má língua dos vizinhos poderia destruir sua reputação.

Mas, Isabel não escuta tais conselhos, assim como Inês (FIP). Afinal, a mãe de Inês discordando do pensamento independente da filha aconselha a escolher por Pero Marques, de igual condição e que, além disso, tinha condições de a sustentar. MÃE: “Sempre tu há de bailar / e sempre ele há de tanger? / Se nam tiveres que comer/ o tanger de há de fartar / [...]. Não te é melhor mal por mal / Inês um bom oficial/ que te ganhe nessa praça / que é um escravo de graça / e casarás com teu igual? ” (CTOG, II, v. 409-410; 681-686, p. 572;580).

Aliás, às mães deviam ensinar as filhas tudo que envolvia a vida doméstica; desde as artes culinárias, às habilidades de costura, uma vez que independentemente da camada social as mulheres deveriam ter habilidade com a agulha. Porém, para mulheres de estrato social inferior como Inês (FIP) e Isabel (QTF?) “[...] dava-se apreço menos as habilidades refinadas do que à capacidade para embainhar e costurar ou para remendar e virar as roupas” [...] as raparigas aprendiam também com as mães todas as tarefas femininas da casa” (HUFTON, 1994, p. 62).

Lembrando que a mãe de Inês vai para a missa e impõe como tarefa a filha o trabalho de bordar; por isso lhe precaver com conselhos quanto as obrigações das tarefas domésticas, alertando-a que quando casasse continuaria tendo que lavar, coser, fiar. Mas Inês não lhe dá ouvidos. MÃE: “Olha lá o mau pesar! /Como queres tu casar / com fama de preguiçosa? INÊS: Mas eu mãe sou aguçosa / e vós dai-vos devagar” (CTOG, II, v. 53-56, p. 561).

A mãe ocupa um papel bem realista na peça, uma vez que embora aconselhe a filha a casar com Pero Marques, de sua mesma condição, faz isto por querer livrar-se do fardo que era cuidar de uma filha, por isso a obrigação de “[...] vigiá-las, dotá-las e casá-las (L’HERMITE-LECLERCQ, 1993, p. 279); por isso, a dificuldade de mantê-la virgem e casta, exigido

enquanto o primeiro requisito da moça virtuosa. Ora, para a família, como era para a mãe de Inês “[...] a filha constitui (quando virgem) uma possibilidade de ascensão social e econômica [...]” (SILVA, 1995, p. 76, grifo nosso).

Em Isabel encontramos a mesma rejeição de Inês aos afazeres domésticos. É o que sua mãe constata ao perguntar-lhe: “E o lavar Isabel? ” (CTOG, II, v. 506, 169). E dissimuladamente responde que este tipo de serviço “faz a moça mui mal feita / corcovada contrafeita / de feição de meo anel. E faz muito mau carão / e mau costume d’olhar” (CTOG, II, v. 507-510).

Mas, a mãe mesmo sendo contrariada não deixava de mostrar à filha a realidade inerente a sua camada social, aconselhando “empenho nas tarefas domésticas” (SILVA, 1995, p. 194), devendo lavar ou tecer. “Ui pois jeita-te ao fiar / estopa ou linho ou algodão [...] aprende logo a tecer” (CTOG, II, v. 513- 514; 523).

Segundo Ana Oliveira (2016, p. 311) tanto o trabalho relativo ao lavar 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”.

Porém, não obstante, Isabel rejeita o serviço que sua mãe lhe destinou dizendo que “isso é pior que lavar” (CTOG, II, v. 516, p. 169). A atitude comportamental de Isabel é comparada a de uma pessoa sem juízo, que é capaz de desviar-se das convenções facilmente. De tal forma apreende-se a partir dessa passagem: “Vós quereis que tenha modos / que pareça bem a todos / e ninguém nam me deseje? Vós quereis que mate a gente / de fermosa e avisada / quereis que nam fale nada / nem ninguém em mi atende? Quereis que creça e que viva / e nam deseje marido [...]” (CTOG, II, v. 467-470, p. 168).

Aferimos ainda a partir desta citação a preocupação da mãe quanto à educação da filha, identificada mediante dois principais ângulos, que se mesclam. De um lado, é preciso que as moças sejam educadas a se comportar diante da sociedade. Por isso, a mãe alertava a filha sobre o comportamento que assumiria diante do outro e principalmente como seria vista mediante tal comportamento. Lembremo-nos da preocupação da mãe com o que vizinhos poderiam falar da filha.

Em outro polo da educação feminina, estava o comportamento ideal que as moças deveriam incorporar perante o masculino. Por sua vez, suas ações comportamentais as definiam diante da sociedade. Por isso, a mãe de Isabel, tal qual a mãe de Inês, buscou educá-la com base em preceitos tradicionais de ensino, presentes na Bíblia, alertando-a quanto à prudência no agir,

no falar (*Pr*, 10: 19). Porém, Isabel faz indagações à velha, em tom de desobediência, que questionam a própria forma como a mãe a educou.

Por isso, segundo a sua ótica, nada adiantava ser “fermosa” e não poder expor a sua beleza, nem ser avisada e outrem não conhecer a sua inteligência. Logo, queria que os homens olhassem sua formosura e a desejassem, tornando-se aos olhos de Gil Vicente e da Igreja, o reflexo da tradicional imagem da mulher pecadora, que usa da beleza física como arma sedução (MACEDO, 2002).

Isabel se sentia no direito de desejar um pretendente a marido, mesmo sabendo que Aires Rosado estava longe de cumprir a função de cônjuge ideal. A imprudência a define. Arriscava-se dando atenção aos galanteios do escudeiro, logo este que como atestado anteriormente seria capaz de tudo para tê-la como sua mulher.

Isabel evidencia a partir das incansáveis perguntas que faz a mãe, o quanto era sufocante viver mediante regras. A educação que recebeu parecia não ter fundamentos. Por isso, considerava incoerente esquivar dos galanteios do Cupido Aires Rosado, e de possuir tanta discrição e de nada servir (*CTOG*, II, v. 476-478, p. 168).

A moça parecia não entender que a mãe sabendo o estrato social em que se encontravam, estava apenas lhe precavendo quanto a importância das virtudes para um bom casamento. Mas, Isabel desconsiderava tudo isso, ao questioná-la quanto a obrigação de guardar a virgindade. “Quereis que sinta primores / mui guardada e mui secreta?” (*CTOG*, II, v. 480-481, p. 168).

A mãe chega a ficar assustada com a forma como a filha lhe responde, com tamanha audácia e falta de respeito. “Tomade-á lá. Ui Isabel / quem te deu tamanho bico” (*CTOG*, II, v. 482-483, p. 168).

Isabel contrariando os ensinamentos da mãe, negando para si o “verbo (medieval) d’anima Christe”, pelo qual “[...] tantas vezes ouviste” (*CTOG*, II, v. 489, p. 169), parece evidenciar a partir dos versos a seguir o novo significado atribuído, por moças como ela e Inês Pereira, ao comportamento feminino no cenário social português de Quinhentos. “Ir ameúde ao espelho / e poer do branco e vermelho / e outras cousas que eu sei. Pentear curar de mi / e poer a ceja¹⁰ em dereito / e morder por meu proveito / estes beicinhos assi” (*CTOG*, II, v. 493-498, p. 169).

A moça parecia conhecer “outras cousas” avessas ao que sua mãe lhe havia ensinado que possivelmente eram os novos manuais usados pelas moças daquela época. A sua formosura é um instrumento valioso de atração para conseguir o pretendente desejado. Por isso, a necessidade de maquiar o rosto de branco e vermelho “[...] mirar-se o rosto com frequência,

mordendo os lábios e endireitando as sobrancelhas, saber passear, simular um sorriso e responder de improviso” (CRUZ, 1990, p. 145).

Essa exaltação da beleza exterior por parte de Isabel é condenada por Gil Vicente, pois ia de encontro as normas medievais no que se refere à prudência no cuidado extremo com a beleza física, sinônimo de pecado e de aproximação com vícios deixados pelo Diabo.

[...] A insistência obstinada e a atenção minuciosa aos temas do vestuário e da maquilhagem é devida ao facto de que com a roupa e a maquilhagem a mulher envereda por um caminho de exteriorização no corpo e na sociedade que vai no sentido contrário do percurso proposto pela custódia. [...] A cosmética, em especial, revela uma soberba sem limites: a mulher que pinta as suas faces de vermelho ou que [...] que esconde os sinais de envelhecimento sob cosméticos e perucas é uma mulher que, par de Lúcifer, contesta e pretende melhorar a imagem que Deus lhe deu [...] (THOMASSET, 1993, p. 126-127).

Apreende-se, desse modo, que Isabel contrariando o papel que às moças como ela era destinado, queria acima de tudo mostrar-se diante do pretendente, ser uma moça com status social diferente do que estava inserida, devendo sua mãe “ensinar – (lhe) a passear / pera quando for casada / nam digam que (foi) criada em cima d’algum tear. Saber sentir um recado / e saber fingir um riso / falso e bem dissimulado” (CTOG, II, v. 499-505). Nesse sentido, queria que a mãe a educasse de outra forma.

A velhice da mãe parece significar para além da imagem da velha rabugenta, a representação mesma da velha e tradicional ideologia referente à educação feminina, que parecia estar caindo em desuso, mas que na verdade estava cada vez mais tentando se reafirmar, mediante a insistência no âmbito régio e religioso, como Gil Vicente evidencia.

O teatrólogo parece apontar por meio do diálogo entre Isabel e sua mãe, a disputa entre velhos e novos valores. A mãe representa a permanência do imaginário medieval em relação a condição feminina. Por sua vez, as indagações de Isabel parecem incidir sobre o novo imaginário que cercava as moças daquela época. Dentro do que é possível dizer essa batalha pareceu continuar algumas décadas do século XVI.

Refuta-se aqui os argumentos do autor Osório (2005, p. 115) no que concerne aos autos vicentinos *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* e *Auto da Índia*, por ele analisados, para quem o propósito de Gil Vicente em representá-los seria único e exclusivamente para divertir a corte, predominando neles em primeira instância o tema da jocosidade.

Em suas palavras, o autor desconsidera que “Gil Vicente tinha directamente em vista trazer para o interior do espaço régio uma apreciação moral” parecendo “[...] mais adequado interpretar (as três primeiras farsas) atrás referidas em sintonia com o ambiente cortês”, do que

perceber nelas a crítica social ou mesmo moral, por meio das personagens satirizadas. (OSÓRIO, 2005, p. 128, grifo nosso).

Ora, o autor distancia as referências do teatrólogo ao feminino, das questões morais e de educação da mulher presentes nessas peças, os reduzindo ao mero interesse de provocar o riso. Porém, na farsa *Quem tem farelos?* como também em *Inês Pereira* é perceptível por parte do teatrólogo a moralização quanto a temática da educação da mulher colocada na boca das mães.

Gil Vicente muito distante de compor a personagem mãe como simplesmente mulher autoritária, como argumenta Silva (1995, p. 194), estava ao nosso vê caracterizando quais as funções que as mães daquela época passaram cada vez mais a desempenhar na educação das filhas, para além da recusa delas, tendo em vista que desde a Idade Média e ainda mais naquele período “a maternidade comportava a necessidade de inculcar certos valores morais e de comportamento” (HUFTON, 1994, p. 63).

Como também já percebido por Maria Leonor da Cruz (1990, p. 145) tanto a mãe de Inês Pereira quanto a de Isabel representavam a permanência dos padrões educacionais femininos no campo da representação. Em contrapartida, ambas as filhas são as evidências das mudanças no comportamento feminino. Separando os termos, em um âmbito ficava as normas, os valores; em outro bem distante estava a realidade das normas no campo da prática social.

Todas as personagens de que tratamos outrora e que surgiram antes de Inês Pereira são representadas em função dela, tendo em vista que cada característica que apresentam foi utilizada na representação de Inês Pereira da farsa homônima de 1523. Inês nasce a partir da junção de todos os vícios que as personagens evidenciaram: o adultério de Constança do *Auto da Índia*. A negação dos afazeres domésticos em Cassandra do *Auto* homônimo; o casamento enquanto fuga da condição social em Isabel de *Quem tem farelos?* Aliás, Isabel é a personagem que dá ensejo a representação vicentina de Inês. É por isso que essa moça, que Gil Vicente estrategicamente faz passar por todos os três estados conjugais, que a mulher cristã medieval teria que passar, é por excelência a mulher viciosa que o teatrólogo se depara na sociedade portuguesa sua contemporânea.

Foi sobretudo a mulher-Eva que predominou com todos os seus traços, nas representações vicentinas das peças em questão. As farsas continuam sendo o espaço propriamente dito da sátira a esse modelo negativo de mulher. Mas, porque os vícios femininos ganham tanto destaque e por que sofreram tanta crítica? Em primeiro lugar, tratam-se de personagens não nobres, que estão motivadas pelo desejo de ascensão social. Tudo isto passou aflorar com a Expansão Ultramarina, a aderência aos vícios.

Gil Vicente não critica as mulheres de todas as camadas sociais portuguesas. Ele omite as donzelas nobres de sua crítica social. Afinal, como destaca Maria Leonor da Cruz (1990, p. 90) era na nobreza que Gil Vicente procurava encontrar as virtudes, tanto do cavaleiro quanto da dama, pensamento tipicamente medieval. Por isso, a nobreza devia se manter estável, e isto só seria possível se não houvesse a mobilidade social.

Acentua-se, de forma inequívoca, uma relação estreita da imoralidade com as camadas vilãs, atribuindo-a à falta de doutrinação religiosa e cultura espiritual e ao pensamento terra-a-terra, irresponsabilidade sobrevalorização de necessidades primárias que as caracterizariam e pelas quais contrastavam com os estratos nobres (CRUZ, 1990, p. 90).

Como fica perceptível “a grande maioria das suas criações se liga à estrutura social de uma sociedade fundamentalmente agrária [...]” (CRUZ, 1990, p. 249), ou seja, a maioria dos tipos satirizados, independentemente da questão sexual, pertencia a um estrato social não nobre. O que indica mais uma vez que Gil Vicente percebeu que a possibilidade de mobilidade social estava provocando a dissolução dos costumes dentro da hierarquia social, em que diversos tipos sociais queriam se aproveitar dos benefícios que a Expansão Ultramarina havia possibilitado. “Ora parece-nos que é precisamente essa falsidade e essa cobiça que Gil Vicente condena no homem do seu tempo, seja qual for a sua posição e ofício” (CRUZ, 1990, p. 251).

Nessa perspectiva, muito embora D. Manuel tenha buscado a permanência da fé religiosa na Cristandade, fechou os olhos para os desvios que em seu reino estavam passando a habitar, justamente pelo alvorecer da Expansão Marítima, que abriu espaço não só no mar, mas também no próprio reino para todo tipo de vícios; um ‘mundo às avessas’³¹ que cada vez mais se recusava a seguir os padrões ideológicos pré-estabelecidos. Ora, segundo António Coelho (2000, p. 65) na época da expansão um grande contingente de passageiros adentrou os navios para melhor valer, “[...] gente com e sem nome ia ao encontro da fortuna e com a salvação e a perdição das almas e em todo o lado encontravam a morte”. Para melhor valer, saiu o marido de Constança às Índias, dando a esposa Constança a possibilidade de enriquecer.

O teatrólogo temia profundamente “os perigos e ameaças” que estavam a fincar raízes naquela sociedade da sua época.

³¹ 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.

É certo que são sentidos pelo dramaturgo os perigos e ameaças que espreitam este império, mesmo em seu interior: em primeiro lugar, os homens corruptos pelos vícios e pela cobiça de riqueza que vêm na sua participação na Expansão Portuguesa apenas uma fonte de lucro [...] e um meio de ascensão social [...]. Há assim, segundo Gil Vicente que **sopesar valores e ideias, tornando-se especialmente gravoso desperdiçar riqueza em luxo e ostentação, em lugar de aplicar os rendimentos em cometimentos de propagação da fé** [...] num claro objectivo de traçar um ideal de conduta. (CRUZ, 1993, p. 340, grifo nosso).

Esses foram os resultados da expansão na capital portuguesa. A Lisboa do século XVI esbanjava “luxo e devoção” (MARTINS, 1882, p. 22). Contudo, como abordado, a essa época predominava o primeiro em detrimento do último.

Depois que conseguem afidalgar-se passam a ter na corte real, o local propriamente da aderência aos vícios. Era exatamente o Paço que atraía moças como Inês (farsa homônima) e Isabel (*Quem tem farelos?*) a relacionar-se com escudeiros famélicos. Ora, “de facto, é no Paço, o dizer de Gil Vicente, que se reúnem os mais ambiciosos” (CRUZ, 1990, p.136).

Porém, Gil Vicente não era contra a Expansão Marítima. Como um fiel súdito do Monarca, “é a sua acção e a sua política que importa celebrar e glorificar” (TEYSSIER, 1982, p. 139). Contudo, embora defendesse o avanço da empresa régia como forma de expansão da fé, evidentemente discordava da dissolução dos costumes que passou a imperar no reino português a partir da Expansão Marítima (CRUZ, 1990, p. 264-265).

Logo, Gil Vicente critica tais personagens porque estava vendo em sua sociedade aflorar o que Maria Leonor da Cruz (1990, p. 72) já havia apontado: “a dissolução dos costumes e do quadro tradicional da família”. No caso das peças analisadas um dos principais elementos dessa dissolução, são as filhas desobedientes à educação da mãe (Isabel e Inês), que utilizam de serviços sujos – com uso dos serviços de uma alcoviteira – para conseguir casar (Inês Pereira); que veem no casamento não o espaço do estabelecimento da ordem social das coisas (Cassandra), mas em contrapartida, a possibilidade de livrar-se dos afazeres domésticos e ainda de descentralizarem as normas conjugais (Constança).

Aliado a esta dissolução dos costumes, a sátira a tais tipos femininos ocorre porque são personagens que, via de regra, fogem ao padrão ideal de mulher, pautado na Virgem Maria. Ora, são vícios os mais diversos que constituem o comportamento das personagens. Segundo nossa ótica isso é um reflexo de novos padrões de comportamentos avessos ao que o devoto Gil Vicente defendia, pelo fato de ir de encontro as normas estabelecidas pela ideologia oficial cristã, no que tange aos deveres do feminino.

Ficou claro que as obras em questão giram particularmente em torno do casamento. Aliás, como abordado outrora, foi em torno do casamento que os pecados femininos se

manifestaram. Portanto, faz-se necessário, identificarmos alguns elementos inerentes ao casamento no século XVI, por ter sido um momento específico da história ocidental do matrimônio. Além disso, as personagens nos dão cada qual ao seu modo, chaves de entendimento do significado que o matrimônio passou a ocupar na sociedade europeia de Quinhentos, no que tange a relação entre os sexos.

2. 4 O imaginário feminino sobre casamento: “Libertação ou fardo?”

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, tentativas incessantes de controle; este torna-se eminente, uma vez que “[...] convém respeitar estritamente as regras e os ritos de uma conjugação 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, podendo-se falar em verdadeiro ‘mundo às avessas’ em princípios de Quinhentos. É por isso que trazemos à luz, a seguir, algumas considerações acerca do significado do matrimônio no período estudado, paralelamente com a análise do tema nos autos supracitados.

Com o questionamento “Libertação ou fardo?” Julia Maria Sousa da Silva já havia se perguntado 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 esta autora chegou à conclusão.

Diferente de Júlia Maria da Silva que reuniu grande parte dos autos vicentinos restringimos nossa discussão e análise somente as quatro peças já mencionadas, a saber, o *Auto da Índia*, *da Sibila Cassandra*, *Quem tem farelos?* e *Inês Pereira*. São suficientes para a

compreensão daquilo que Gil Vicente defendia em relação ao comportamento ideal – uma vez que de toda galeria que trata sobre o tema são as personagens mais concretas e reais – que deveria predominar na relação entre os sexos quando do matrimônio.

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 mantinha com os homens, e o casamento foi o principal veículo de definição da hierarquia de gênero. Aliás, Cassandra (ASC) 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.

Como apontado por Silva (1995, p. 146) Cassandra não evita apenas os deveres domésticos, mas também os conjugais. 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**” (CTOG, I, v. 141;147-150, p. 55, grifo nosso).

Ora, Cassandra 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 a 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 as 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).

Enquanto para Cassandra o casamento seria um fardo, um verdadeiro purgatório, para Constança (*ADI*) ele assumia outro papel: o de espaço para satisfazer os prazeres carnavais, da promiscuidade sexual. Ora, Constança é representada enquanto uma esposa adúltera.

Aliás, quanto ao adultério no *Auto da Índia*, discordamos dos argumentos de Flávio García, que comparando este auto com a novela de Boccaccio – a de Peronella – afirma que em ambas as obras, o adultério é representado pelos referidos autores, enquanto mera punição do feminino aos tolos maridos. Argumenta que Gil Vicente teria como objetivo nessa farsa meramente “[...] expor ao ridículo aqueles que partiam para o ultramar na busca de enriquecer, sem estarem vinculados ao projeto estatal português [...]”, justificando, desta feita, o adultério de Constança, que se divertia enquanto o marido estava distante.

Em oposição a este argumento concordamos com Jorge Osório (2005, p. 128), para quem é errôneo ver no *Auto da Índia* uma crítica meramente de ordem social – como apontou García –, em que “[...] essa farsa visaria directamente a condenação da aventura marítima, sobretudo oriental, porque era causadora de comportamentos condenáveis, como o adultério”.

Sem dúvida, Gil Vicente evidencia que o grande vilão do casamento àquela época era o adultério, não é à toa existir toda uma preocupação com estas questões na sociedade portuguesa, por parte não só da instituição religiosa como também do Estado, como veremos adiante, já que o adultério ganha cena preeminente nessa peça.

A Igreja e o Estado esforçaram-se por controlá-lo e aos olhos dos grupos sociais aparecia como assunto a ser tratado segundo o jogo dos interesses materiais. Só que amiúde homens e mulheres se escapavam por entre as malhas racionais. Poderia ser o refúgio num amor platónico, mas era muitas vezes o adultério (LEAL, 1986, p. 771).

Ora, como destaca Sara Grieco (1994, p. 113) quando se fala em adultério, um dado precisa ficar claro: “a história do adultério é a história de um modelo de comportamento duplo, segundo o qual eram tolerados ao homem as suas ligações extra-conjugais, enquanto as das mulheres o não eram”. Ou seja, simplificando essa “moral sexual dual”: liberdade sexual aos homens e modéstia às mulheres (ROSSIAUD, 2002, p. 483).

Por causa dessa dificuldade de controle de práticas sexuais dentro e fora da relação conjugal e pela evidência desses dados, que determinada literatura didática continuou se

preocupando em impor regras à relação conjugal. Com o renascer do puritanismo no século XVI, a sexualidade proibida, o adultério, foi cada vez mais reprimida.

Enquanto a Idade Média havia testemunhado a formulação de uma ética sexual baseada na recusa do prazer e na obrigação da procriação, só no século XVI foi lançada uma campanha coerente contra todas as formas de nudez e de sexualidade extraconjugal. Entre 1500 e 1700, novas atitudes em relação ao corpo e novas regras de comportamento deram origem a uma promoção da castidade e do pudor em todas as áreas da vida cotidiana (GRIECO, 1994, p. 92).

Ficou evidente que Constança fez o que bem queria do seu relacionamento, comprometendo todos os valores que deveriam ser obedecidos pela “perfeita casada”, como a fidelidade. Ora, esta virtude estava na ordem da vez e, mesmo que segundo o discurso o dever fosse recíproco, Silvana Vecchio (1993, p. 155) informa que “[...] na realidade, a obrigação da fidelidade é apenas reservada às mulheres”, cabendo com bases em textos de inspiração aristotélica a extrema fidelidade conjugal feminina. Predominava então um tripé enquanto regra a legitimar a honra da mulher, e automaticamente do marido: pudicícia, castidade e fidelidade (VECCHIO, 1993, p. 154).

Nesse sentido, se para o homem o adultério era grave, pois afetava a virtude inerente ao seu sexo – o que mesmo assim o fazia ainda mais virtuoso do que a mulher, pois a sua honra não era atingida – “[...] as consequências do adultério feminino são certamente mais graves, compreendem uma gama de culpas que vão da luxúria à traição, do sacrilégio ao furto [...]” (VECCHIO, 1993, p. 154).

Porém, diferentemente de ter se revelado casta quando da ausência de seu marido, Constança não se absteve das relações sexuais.

Gil Vicente parece denunciar o adultério enquanto um pecado cada vez mais feminino, confirmando e compartilhando daquilo que os clérigos haviam construído sobre este sexo. Ora, isto é colocado em cheque em um momento de vigência das *Ordenações Manuelinas*, legislação criada por D. Manuel I (1495-1521) e que predominou para além desse reinado.

Nessas ordenações as mulheres portuguesas – objeto de nossa pesquisa – receberam atenção especial conforme destaca Giovanna dos Santos. Esta autora busca compreender as relações de gênero presentes no livro V das *Ordenações Manuelinas* – por haver mais referências nesse livro às relações de gênero – e o que essa legislação diz sobre as mulheres, no que diz respeito à sexualidade (SANTOS, 2011, p. 1).

É necessário destacar que anteriormente as *Ordenações Manuelinas* houve as Afonsinas. Porém, estas últimas não tiveram tanta eficácia quanto as que D. Manuel buscou

efetivar em fins do século XV, até a segunda década do século XVI. E por ter tido segundo Giovanna Santos (2011, p. 4) um caráter mais eficaz – pelo aparecimento da imprensa – iremos fazer referência a ela.

Segundo a autora questões relativas à sexualidade causavam àquela época muita preocupação, não só por parte da Igreja como também por parte da Monarquia.

[...] dos cento e treze títulos do livro, vinte e três se referem à sexualidade. [...] permitindo assim vislumbrar a importância que a normatização da sexualidade e a padronização das masculinidades e feminilidades tinham não só na legislação jurídica, mas também nas práticas sociais (SANTOS, 2011, p. 5).

Ainda de acordo com Santos (2011, p. 6) várias práticas que não estavam dentro das socialmente aceitas foram condenadas:

Entre as práticas sexuais que são consideradas crime no período e presentes nas Ordenações é possível encontrar: o adultério (seja com mulher casada de feito ou de direito), o incesto, a barreguice (seja de homens casados, solteiros ou clérigos), a sodomia, o bestialismo, o estupro de mulheres (casadas, viúvas honestas, virgens e religiosas), o envolvimento entre cristãos, mouros e judeus, o assassinato das adúlteras, o costume de certos homens de se vestirem de mulheres e vice-versa e a alcovitaria.

Ora, fica claro que o adultério, considerado um pecado pelo direito canônico, tornou-se no século XVI um crime para o direito régio, uma vez que se inseria numa lógica europeia de condenação de práticas sexuais, que não condiziam com o que era estabelecido. Isto é mais um indicativo das discussões no campo teológico e régio, que deveriam estar ocorrendo àquela época, para tornar o casamento um sacramento sério, visando justamente evitar práticas condenáveis. É evidente que Gil Vicente não viveu para ver o Concílio de Trento (1545-1563) decretar o casamento enquanto sacramento obrigatório.

Enquanto a historiografia nos mostra que geralmente era o homem o “responsável pelo malefício” (SANTOS, 2011, p. 6), no que tange as práticas sexuais condenáveis, a dizer o abuso sexual, Gil Vicente nos evidencia outra realidade, do ponto de vista dele, no que diz respeito ao adultério: nas peças analisadas são as mulheres as infiéis.

É quando do adultério que as diferenças sexuais entre feminino e masculino e ainda de estrato social se faziam presentes. Afinal, o elemento camada social era definidor daqueles que iriam ou não ser punidos, o que era um privilégio dos homens. Pois se o homem de camada inferior cometesse adultério com uma mulher casada – como é o caso de Lemos e Castelhana com Constança e ainda de Ermitão com Inês Pereira – tanto o adúltero quanto a mulher deveriam morrer. Porém, no caso inverso em que “o adúltero for Fidalgo, Cavaleiro ou Escudeiro, nenhuma pena será aplicada até o conhecimento do rei” (SANTOS, 2011, p. 9).

No entanto, o que é mais interessante é que as mulheres adúlteras eram condenadas à morte, independente da camada social da qual faziam parte. Assim explica Giovanna Santos (2011, p. 9):

As mulheres adúlteras também deveriam ser mortas – independente de pertencerem à outros estratos sociais –, exceto quando os maridos as perdoassem através da assinatura de uma carta de perdão, que colocaria fim à acusação, o que poderia ocorrer a qualquer momento da acusação. [...] Digno de nota é a possibilidade levantada pela legislação de que o marido consinta com o adultério da mulher e defina as penas de ambos (mulher e adúltero): açoite e degredo para a Ilha de São Tomé e Príncipe, independente do perdão do marido. Ao levantar esta possibilidade, é evidente a preocupação da legislação em normatizar a sexualidade inclusive dentro do próprio casamento.

Sendo assim fica cada vez mais evidente que Gil Vicente condenava aquilo que em sua sociedade ele presenciava como sendo pecado e desvio da norma religiosa e monárquica. Mas, parece o teatrólogo evidenciar que pecados como adultério e seu sinônimo, luxúria, por mais condenáveis que fossem estavam modelando os comportamentos feminino e masculino no século XVI.

Nesse aspecto, concordamos com Jorge Osório (2005, p. 129) para quem “[...] a devota rainha e o seu séquito não deviam ver nesta farsa uma simples crítica à política indiana”, mas principalmente a condenação “[...] 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 riqueza”.

Contudo, em certos aspectos Jorge Osório negligencia a condenação do pecado feminino por parte de Gil Vicente, tocando com mais ênfase na ambição do marido em ir em busca de riqueza, considerando que embora o teatrólogo faça referência ao adultério, este seria fruto de motivos poucos justificáveis como é o caso das viagens enquanto cobiça (OSÓRIO, 2005, p. 130), sem sequer se remeter ao que o pensamento misógino vicentino pensava sobre o feminino. Aliás, para ele não necessariamente o teatrólogo tinha como objetivo um foco moralizante, nem mesmo tocar em questões de comportamentos femininos condenáveis.

Resultados ainda mais contrastantes com o que constatamos foram destacados pela autora Julia Maria da Silva (1995, p. 230), que ao analisar tal farsa chegou à conclusão de que o poeta de corte estaria condenando os maridos que deixam suas mulheres sozinhas à mercê do pecado, justificando desta feita o adultério cometido por Constança.

Refutamos tal interpretação, tendo em vista que Gil Vicente enquanto religioso e homem, protegido pela devota rainha Dona Leonor, jamais defenderia o pecado feminino, até porque como destaca contraditoriamente o próprio Osório (2005, p. 130) o teatrólogo, à luz da

literatura didática sobre o feminino, compartilhava da misoginia cada vez mais presente em seu século “[...] 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 [...]”.

O teatrólogo “cuja essência se fundamenta em toda tradição cultural e ideológica alicerçada em valores cristãos” (CRUZ, 1990, p. 13) tinha como interesse principal nesta obra, que leva o nome *Auto da Índia*, criticar aqueles que estavam preocupados na busca por riquezas “[...] em detrimento da valorização de ideias morais e espirituais” (CRUZ, 1990, p. 136). O teatrólogo critica e jamais justifica a infidelidade de Constança, considerada àquela época além de pecado um crime, que devia ser combatido.

Ora, a existência do adultério parecia ser tão preeminente àquela época que Gil Vicente refaz a partir de Inês (*FIP*) uma outra Constança adúltera. Porém, o poeta de corte quando cria uma Inês Pereira ainda mais luxuriosa, parece indicar que adultério se tornou de fato um problema de ordem social, para a legitimação de uma relação entre os sexos, que deveria ser puramente destinada para fins de reprodução. Na prática, o casamento era encarado não só enquanto espaço permissível do prazer, como o desejo sexual era buscado fora da célula conjugal. Inês Pereira faz exatamente isto a procurar o Ermitão, seu antigo namorado.

Mas há que se dizer que para Inês (*FIP*) assim como para Isabel (*QTF?*) o maior significado do casamento era particularmente o de libertação dos afazeres domésticos, mediante a ascensão social. É este o principal fim e propósito que o casamento adquire nessas farsas.

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 [...]”.

Contudo, há que se dizer que mesmo que às mulheres casadoiras não fosse estabelecido pré-requisitos na escolha do marido, já que era ela o objeto de interesse, era preferível “[...] procurar no marido, não a riqueza, mas os bons costumes e a sageza” (VECCHIO, 1993, p. 158). Porém, mesmo que Inês tenha dito que ainda que “pobre” e pelado preferia um homem discreto (*CTOG*, II, v. 400-403, p. 572), o interesse dela era encontrar alguém que em outra camada social pudesse lhe garantir uma vida de senhora, uma vez que com um homem discreto pobre não teria criados a fazer os serviços domésticos para ela.

Inês evidenciou ser exigente na escolha do futuro marido, no caso Brás da Mata. Ora, a possibilidade de se escolher com quem casar foi uma tentativa da Igreja, visando o respeito pela liberdade dos nubentes, na qual as mulheres, principalmente, deviam consentir o casamento (KLASPISCH- ZUBER, 1989, p. 198). Porém, não se deve ver neste fato a aprovação por parte

de Gil Vicente das atitudes comportamentais de Inês, uma vez que os critérios de escolha dessa moça não eram tidos enquanto prudentes, como fora visto.

O interessante nesse aspecto da escolha é que enfatiza justamente o lugar que o amor deveria ocupar nas relações entre os sexos. Ora, era impensável principalmente entre nobres o casamento por amor, uma vez que havia interesses políticos e econômicos nas relações que se estabeleciam entre os nubentes dessa camada (GRIECO, 1994, p. 116); as estratégias matrimoniais não davam lugar ao afeto mútuo. Porém, desde a Reforma Gregoriana as autoridades religiosas estabeleceram que “[...] a união deveria ser construída a partir do afeto recíproco, e não apenas de interesses políticos ou patrimoniais” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 128). Contudo, na realidade, até o século XVII predomina ainda principalmente na camada aristocrática casamentos por interesses; somente nos estratos inferiores “[...] o afecto mútuo, a compatibilidade sexual e o casamento eram mais facilmente conciliáveis graças as práticas do namoro, que permitiam aos casais conhecerem-se mais intimamente antes dos sponsais” (GRIECO, 1994, p. 116).

Os implicativos do consenso dos cônjuges, porém, não significou para a mulher que na relação entre os sexos, ela tivesse liberdade de decisão no âmbito matrimonial principalmente esposas de camadas mais elevadas. Porém, o que Gil Vicente estava a indicar com a liberdade que Inês Pereira teve de escolher seu parceiro é o que a historiografia aponta: “apenas nas camadas sociais mais baixas, na cidade ou no campo, se encontravam maiores liberdades, decisões autónomas e um recuo na tutela exercida pelos pais” (OPITZ, 1993, p. 362).

Segundo Sara Grieco (1994, p. 99) uma das características típicas da Europa Moderna no que respeita ao comportamento sexual foi “[...] a sobreposição da noção de amor romântico à constante biológica da pulsão sexual”. Porém, mesmo que o amor tenha adquirido bastante contorno nas relações matrimoniais na sociedade quinhentista – fruto do amor cortês da época do Trovadorismo –, na realidade, pelo menos no que tange a sociedade portuguesa este parece não ter sido um elemento de interesse principalmente por parte de moças pobres nas uniões matrimoniais; pelo menos não é o que Gil Vicente evidencia nem Inês da *Farsa de Inês Pereira* e muito menos em Isabel de *Quem tem farelos?*, movidas sobretudo pela ambição social.

Na relação entre esposa e marido a maior demonstração de amor deveria se manifestar por parte do sexo feminino, constituindo-se enquanto a primeira obrigação da mulher casada (VECCHIO, 1993, p. 149). Ora, às mulheres vistas enquanto ser inferiores deveriam dentro dessa ótica demonstrar de forma mais explícita seu amor pelo marido (VECCHIO, 1993, p. 150), devendo amá-lo acima de tudo, mas do que a si mesmo, uma vez que era a relação com o esposo que definia o seu comportamento (VECCHIO, 1993, p. 149).

O amor era tão importante no casamento por parte da esposa, que definia a própria honra da família, e este amor feminino deveria ficar evidente a todos. Segundo Ivone Leal (1986, p. 770) existiam três principais deveres das mulheres quinhentistas casadas: “[...] amar o marido e viver em paz com ele; conhecer as regras de conduta que lhes permitem conservar e aumentar o amor; dar ao marido, e a toda a gente em geral, provas desse amor” [...].”

Queremos dizer que se há a crítica de Gil Vicente ao casamento como mobilidade social, essa ocorre com ainda mais sátira 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 da sociedade estamental.

Mesmo que no geral as mulheres não casassem “[...] com um homem de posição inferior à sua” (HUFTON, 1994, p. 45) o que se defendia era a obediência a sua camada social. Ora, isso quer dizer que todos deviam procurar alguém de igual condição à sua, o que valia na teoria para homens e mulheres. Quando Gil Vicente estruturou a farsa *Quem tem farelos?* já havia colocado em questão os vícios da ambição social por parte de moças casadoiras. Quando na *Farsa de Inês Pereira* Gil Vicente coloca dois pretendentes à Inês Pereira, um camponês rico versus um escudeiro pobre – realidade possivelmente comum a moças jovens com idade de casar – evidencia as consequências de determinadas decisões tomadas por mulheres levadas pela ambição de subir na hierarquia.

É a partir de moças como Inês e Isabel que Gil Vicente traz à luz, mesmo sem concordar com seus comportamentos, os tipos femininos possivelmente cada vez mais comuns em uma sociedade motivada pela mobilidade social. O casamento parecia ser como representa o teatrólogo a única solução encontrada por moças pobres para alcançar a tão desejada vida de dona, de senhora da situação. Porém, o que Gil Vicente tem prazer de representar era que nem sempre a realidade matrimonial entrava em consonância com o que se desejava. O casamento continuava sendo o lugar propriamente dito da hierarquia masculina, do mando do homem. Já dizia Duby (1997, p. 280) que “o casamento, garantia da ordem social subordina a mulher o 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 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).

No entanto, isto que não quer dizer que a mulher não tenha encontrado formas de se livrar dessa opressão. A traição aos maridos por parte de moças como Constança e Inês, na verdade, é muita mais uma fuga aos padrões estabelecidos do que propriamente um desvio comportamental como visto por Gil Vicente.

Ora, o teatrólogo era um homem que em meio à corte e fazendo uso de determinados padrões de comportamentos para o feminino, busca 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, Constança, Isabel e por fim Inês desejavam ocupar. Estas mulheres, que de alguma forma foram moças, esposas e viúvas, reduzidas em apenas quatro, possivelmente representavam um número bem maior que esse. Ora, se assim não fosse Gil Vicente não perderia seu tempo fazendo a corte rir daquilo que era estranho as práticas social.

CAPÍTULO 3

A IMAGEM DA RAINHA D. LEONOR NAS REPRESENTAÇÕES VICENTINAS

3. Esposa, mãe, irmã e viúva: a imagem da rainha D. Leonor reproduzida na historiografia

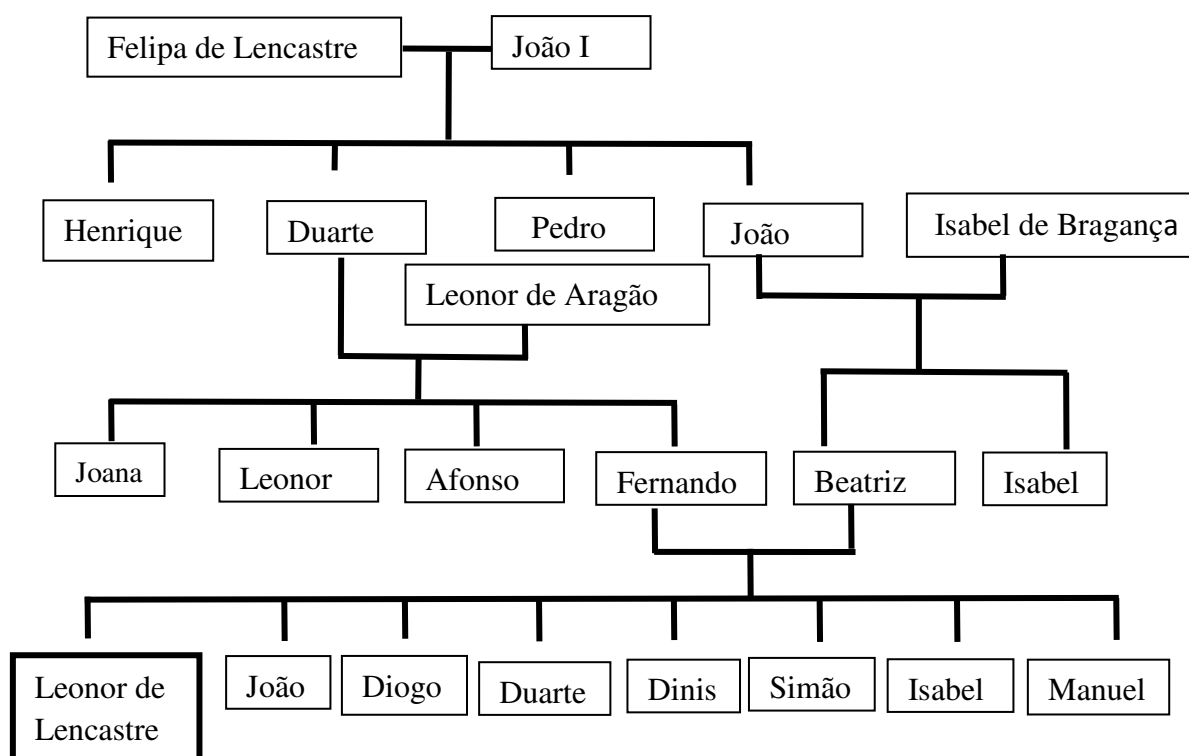
A rainha D. Leonor, não era filha de rei, mas fora bisneta do fundador da Dinastia de Avis, D. João I (1357-1433), e neta por parte de pai do rei D. Duarte (1400-1442). A princesa da Casa de Avis era filha dos primos D. Fernando e Dona Beatriz. O pai dela era o filho de D. Duarte enquanto a mãe era filha do infante D. João, ambos filhos de D. João I (AMEAL, 1942, p. 25; OLIVEIRA, 2010, p. 524).



Figura 1- “Rainha Dona Leonor” por José Malhoa (1926). Museu de José Malhoa (Caldas da Rainha) Lisboa. Óleo sobre tela. Fonte: <http://rainhaleonordelencastre.wordpress.com/2008/11/20/fachada-do-museu-jose-malhoa/&grqid=Q5ShBCaS=1&hl=pt-BR>. Acesso em: 30 maio 2018.

Leonor de Lencastre, como ficou conhecida pelo sobrenome da sua bisavó materna, Filipa de Lencastre, nasceu em 1458 em Beja, e morreu 1525, no seu Paço de Santo Elói, com 67 anos. Era a filha mais velha de sete irmãos e pertenceu a uma das famílias mais ricas de Portugal de meados do século XV, e continuou ao final da sua vida com um grande patrimônio (OLIVEIRA, 2010, p. 524). De forma simplificada eis a genealogia da rainha.

Quadro 1: Genealogia da rainha D. Leonor de Lencastre



Fonte: a autora (2018)

Da sua infância quase nada sabemos, mas segundo Ameal (1943, p. 26) seus primeiros dias “[...] decorrem serenos e uniformes, sob a terá vigilância da mãe, no exercício de práticas devotas”. Teria sido a mãe dela a fundadora do primeiro Convento das Clarissas, de que mais a frente falaremos. Sua mãe como devota que era, teria ensinado a filha os bons costumes. Afinal, “uma filha era o que mãe fazia dela” (HUFTON, 1994, p. 63); uma mãe virtuosa só poderia ter filhos virtuosos.

Desde os oito anos foi prometida a D. João – seu primo, futuro D. João II – filho de Afonso V, irmão de seu pai, o infante D. Fernando. Seu casamento foi concertado por interesses políticos e econômicos de manutenção da linhagem, como eram os casamentos entre nobres (ABRANTES, 2015, p. 235; MACEDO, 2002, p. 20). Desta feita, o casamento exogâmico, que

a Reforma Gregoriana determinou no século XII, para predominar enquanto regra nas relações matrimoniais – visando o maior fluxo de riqueza nas mãos de outros grupos – não prevaleceu no que tange ao casamento nobiliárquico, predominando ainda os interesses das casas reais em manter o poder nas mãos de poucas famílias. Ora, tanto que somente após o casamento dessa rainha, que se findou as relações conjugais endogâmicas, ou seja, por laços sanguíneos, que predominaram durante toda a Idade Média (OLIVERIA, 2010, p. 525).

Sendo assim a rainha D. Leonor, como muitas mulheres de seu estrato social, não pôde se dar ao luxo de escolher o seu marido, como fez Inês Pereira da farsa homônima, tendo que contentar-se com o que escolheram para ela. Casou-se em 1471, em Setúbal, com apenas 13 anos de idade³² e seu marido, com 16 anos. Logo, seu casamento não foi amor, “[...] uma vez que não quási casamentos reais de amor, entre pessoas nesse tempo. O amor às vezes chega depois, já na vigência do matrimônio” (AMEAL, 1943, p. 32).

Aliás, depois de sua sogra e tia D. Isabel, a rainha D. Leonor foi a última rainha consorte nascida em Portugal, tendo em vista que depois desta as outras rainhas que reinaram nessa nação vieram de outros reinos (OLIVEIRA, 2010, p. 525). A nacionalidade portuguesa dessa rainha leva João Ameal (1943, p. 80) enfatizar que “Dona Leonor, é, de facto, a primeira em que o ser rainha e o ser portuguesa se aliam ao respeito geral e a um conjunto de dons que lhe asseguram, de pleno direito, a mais justa popularidade”.

Os autores que discutem o relacionamento entre a rainha D. Leonor e seu marido, não deixam de enfatizar a difícil relação conjugal vivida pelo casal. A dificuldade de Leonor em gerar filhos fora uma grande barreira entre os dois. Somente em 1475, com 17 anos de idade, depois de 4 anos de casada, a princesa deu à luz a Afonso. Suas virtudes se reverberaram na maternidade, desempenhando o afeto que deveriam ter as mães para com seus filhos. Afinal, enquanto um dever da boa esposa, a literatura pastoral lembra que “[...] o amor maternal, mais do que um dever, é um facto; que as mães amem os filhos é um dado evidente aos olhos de todos e justificado pela relação imediatamente física que elas têm com eles [...]” (VECCHIO, 1993, p. 164).

Porém, Leonor ainda mais virtuosa que era, contrariando a prática comum dentro da camada nobiliárquica, não entregou o filho a uma ama, sendo ela própria quem amamentou o filho (OLIVEIRA, 2010, p. 527), uma vez que “[...] as crianças alimentadas ao seio materno

³² Era comum as mulheres casarem muito jovens, principalmente nobres, uma vez que sua função estava diretamente ligada a procriação. Não era atoa as mulheres nobres terem geralmente muitos filhos. Eram desde crianças destinadas em negócios familiares. Geralmente aos 14 anos estavam em idade ideal para casar (OLIVEIRA, 2009, p. 12-13).

assimilavam algumas das imunidades da mãe” (HUFTON, 1994, p. 56), um indicativo da preocupação que tinha que o filho sobrevivesse, tendo em vista que “[...] a mortalidade infantil constituía um medo recorrente para as mães de todos os níveis sociais” (HUFTON, 1994, p. 57). Aliás, dentro da literatura moral cristã, identificada pelo seu caráter biológico, foi naturalizado que o sexo feminino tivesse que passar pela procriação, gestação, parto e aleitamento (VECCHIO, 1993, p. 164).

D. Leonor, porém, não pôde vivenciar a infância do seu filho, por causa das questões políticas em voga naquele tempo. Àquela altura as disputas entre Portugal e Castela estavam acirradas e para resolver o problema a infanta D. Beatriz, mãe da princesa, teve que estabelecer a paz entre os reinos, uma vez que essa nobre além de ter uma filha princesa em Portugal, D. Leonor, tinha ainda como rainha uma sobrinha-neta em Castela, a saber, Isabel a “católica”, casada com Fernando o “católico”, ambos filhos de D. João II de Castela, pelos laços paternos. Tal acordo de paz foi concretizado com o Tratado de Alcáçovas. Neste tratado foi estabelecido que Isabel a católica, filha dos reis católicos de Castela, deveria casar-se com o primo Afonso; enquanto este casamento não se estabelecesse ficariam sob o regime das terçarias, ou seja, sobre os cuidados de uma terceira pessoa, a saber, a avó Beatriz (OLIVEIRA, 2010, p. 528).

Distante do filho e do marido, a princesa ficou solitária. D. João II, ficando responsável por estabelecer a ordem entre os reinos ibéricos, ficou muito tempo distante da esposa, tempo suficiente para que Ana Mendonça, ‘sereia que vem perturbar a paz do lar’, aparecesse em seu caminho. Enquanto rainha-esposa D. Leonor teve que lidar com a traição do marido, algo aliás mais comum do que poderia se imaginar dentro da camada aristocrática.

D. João II relacionou-se com Ana Mendonça, “[...] uma das donzelas da Excelente Senhora, jovem muito fermosa e boa linhagem [...]” (OLIVEIRA, 2010, p. 529). Esta decepção, porém, não foi a única pelas quais a rainha teve que passar. Após seis anos sem engravidar, Jorge de Lencastre, o filho bastardo do rei nascera. Difícil foi para a rainha lidar com a existência de um bastardo e com a infertilidade a tomar conta da sua vida conjugal. Segundo Ana Oliveira (2010, p. 530) “[...] a existência deste filho do rei, por certo lhe traria grande desgosto até porque a suposta infertilidade feminina era motivo suficiente para o repúdio marital”.

Ana Oliveira fala das dificuldades que ela sentiu para engravidar, uma vez que se para as mulheres de estratos inferiores a gravidez era um dado certo, para as nobres, na condição de rainha, isto era mais do que uma obrigação, sendo um dever que se não cumprido afetava sua manutenção no posto real, uma vez que para os clérigos a esterilidade era “vvida como condenação e como potencial elemento de ruptura do casal” (VECCHIO, 1993, p. 64). Era

somente para procriar filhos, de preferência de sexo masculino (L'HERMITE-LECLERCQ, 1993, p. 258) que mulheres como D. Leonor serviam. Embora a angústia de não engravidar tenha dado uma trégua, foi momentânea. A rainha engravidou novamente, mas aquela vida se foi, sem ter nem mesmo nascido (OLIVEIRA, 2010, p. 531).

Embora tenha perdido seu filho, e tivesse mesmo todos os motivos para irar-se contra seu marido, ao ser traída, não rejeitou o pedido dele quanto ao consentimento do bastardo na corte, pelo fato de sua protetora, a irmã do rei, D. Joana, ter falecido em 1490. A rainha comportou-se como esposa bondosa e virtuosa, uma vez que não só permitiu a entrada na corte de Jorge, como deu condições a este bastardo de adquirir a educação na corte, que a própria rainha enquanto mãe não pôde dar a seu filho Afonso quando criança, pela distância que as Terçarias lhes impuseram. Sobre as virtudes evidenciadas pela rainha, respeitantes a esta ocasião, fazemos alusão as considerações de Ana Oliveira (2010, p. 534, grifo da autora).

Segundo as crônicas, o pai terá solicitado a D. Leonor o seu consentimento para o trazer para a corte. E esta, que foi sempre exempro de perfectas bondades, e grandes virtudes, esquecida já de paixões e descontentamentos passados, não só terá concordado mas terá mesmo solicitado que ele fosse educado na sua Casa. A pequena criança de cerca de nove anos chegou a Évora a 15 de Junho e cumprimentou a rainha beijando-lhe as mãos. Leonor, *com mostranças de tanta honra, e amor como nella avia, recebe-o, tendo ficado a seu cargo todas as coisas que a sua vida, ensino, e criaçam compriam*".

As tentativas de a rainha engravidar novamente não foram poucas. Ela como evidência de sua devoção e obediência aos deveres que a ela eram exigidos, juntamente com seu esposo, utilizou de várias táticas possíveis à época para conseguir gerar filhos – necessário a manutenção da linhagem –, tais como as promessas, romarias, invocações aos santos que devotavam (OLIVEIRA, 2010, p. 532).

Como de frustrações e tristezas viveu a rainha D. Leonor, além das decepções sentidas no seu casamento, teve que lidar com as decisões fatais do rei para com a sua família. Ora, como fora mencionado anteriormente, D. João II ficou conhecido pela sua rigidez quanto a concessão de privilégios à nobreza, retirando-os; o que afetou diretamente os nobres que giravam em torno da Casa de Bragança, da qual a rainha pertencia (OLIVEIRA, 2010, p. 530). Por conta dessa atitude deveras arriscada do rei, muitas foram as tentativas de lhe assassinar (MALEVAL, 2015, p. 88). A primeira vítima das tentativas frustradas foi o cunhado da rainha, o duque de Bragança, D. Fernando. O rei descobriu a suposta traição e mandou o prender e posteriormente foi condenado e degolado. Por pouco D. Diogo, irmão da rainha, teria tido a mesma sorte, mas o rei o poupou. Porém, sua hora estava próxima.

A mágoa da rainha para com seu marido e rei só ia aumentando. De esposa traída, a cunhada que sentia a dor da irmã em perder o marido, D. Leonor vivenciou ainda a morte do irmão, o duque de Viseu, D. Diogo, que por mais uma vez supostamente teria atentado contra a vida do rei. Porém, desta vez sem misericórdia este lhe apunhalou. A rainha-irmã assim como a rainha-cunhada foi abalada pelas atitudes do rei. Mas ela ainda sofreria outros dois golpes.

O príncipe, causou-se com Isabel, filha dos reis católicos, o que quase concretizou o desejo majoritário do rei, que foi do seu pai, Afonso V, de ver no casamento do filho Afonso o sonho da União Ibérica. Porém, isso não foi possível. Depois de apenas alguns meses de casado, a convite do pai, o príncipe Afonso saiu a cavalo – o que havia recusado – e a tragédia voltou a reinar. O príncipe caiu e morreu. E a rainha-mãe definitivamente perdera a maternidade de vez. A dor dela foi imensa que desejou morrer, perdeu o filho quando este era jovem maduro, futuro rei. Ora, “a perda de um filho era uma experiência dolorosa, e quanto mais velha a criança, maior a perda” (HUFTON, 1994, p. 57).

Narra Rui de Pina que D. Leonor, ao tomar conhecimento do acidente do filho, na condição de mãe *ferida de mortal door, com grande desacordo, e sem ho resguardo* exigível a uma personagem régia, logo correu para o lugar onde o infante jazia, nas margens do Tejo, montada, sem qualquer aparato, numa mula que encontrara pelo caminho e acompanhada pela jovem nora. Com *doces e amorosas palavras*, esperando que *a misericórdia de Deos retornasse a vista a seus olhos, ou a fala a sua lingua com esperança de vila, ali ficaram toda a noite junto dele, num muy triste silencio, em que nom ouve sono, nem fome, nem outras fallas, senam de continos sospiros mortaes* (OLIVEIRA, 2010, p. 536, grifo da autora).

Embora não assimilável, outra foi a dor sentida pela rainha, bem difícil de superar; estamos falando da tentativa do rei em fazer do bastardo, após a morte do filho, o herdeiro ao trono. Se outrora a rainha tinha sido complacente com o marido, tivesse subordinado as suas vontades, aos assassinatos contra sua família, não poderia aceitar maior humilhação. Acumulou-se tudo; “[...] nada disto agradava a D. Leonor, e, embora *el rei com fundamento honesto e virtuoso o fizeste, a rainha foi tão dura e tão contrária, que nunca em vida del rei o quis recolher nem ver*” (OLIVEIRA, 2010, p. 538-539). Ora, percebe-se nesta citação que o discurso cronístico como é de praxe valoriza a imagem do rei em detrimento da rainha.

Na verdade, a partir daquele momento não foi somente o filho bastardo que a rainha não quis ver e acolher, mas também o próprio rei; a vida conjugal do casal régio se afetou após todos esses conflitos, mortes e traições. Ana Oliveira (2010, p. 538-539) fala até mesmo de uma mágoa transformada em discórdia. Desta feita, se antes o casamento estava insustentável, após a atitude do rei em fazer do filho vivo, herdeiro, ficou ainda mais difícil. Muito embora, tenham ambos sofrido e, juntos tenham passados vários dias rezando e cumprindo promessas, “viviam,

no entanto, afastados, reunindo-se unicamente em cerimónias protocolares ou religiosas” (OLIVEIRA, 2010, p. 539).

Embora tenha desistido de fazer o filho herdeiro, continuou predominando a desunião conjugal. Porém, mesmo nessa situação a rainha continuou a ser descrita enquanto virtuosa.

“[...] Foi uma luta tremenda, destas que se passam dentro das quatro paredes de uma casa, e na qual a rainha D. Leonor sempre nobremente sustentou a causa do direito; e é de justiça não se negar louvor a uma mulher fraca e doente, que pugna pela razão e resiste aos maus tratos de um homem furo e áspero, que incarnava em si o princípio do absolutismo. O que não seriam essas diárias lutas caseiras? Que preces fervorosas, nesses tempos de fé viva, não dirigiria D. Leonor a Deus, suplicando-lhe o fim do seu martírio? ” (BRAAMCAMP FREIRE apud OLIVEIRA, 2010, p. 543).

D. João II, somente após a doença lhe abater decidiu agradecer a esposa em seu testamento fazendo de D. Manuel o herdeiro do trono. Foi possivelmente um pedido de desculpas à rainha, pois “com *grande arrependimento do passado cessou de desacordos, em que andava com a Rainha [...] pedia perdão à mulher e a sogra pelos desvarios cometidos*” (OLIVEIRA, 2010, p. 541, grifo da autora); mesmo tal atitude do rei não foi suficiente para ter o perdão da rainha; “independentemente do *grande amor* que a crónica atribui da rainha ao rei, possivelmente, os laços de sangue se terão sobreposto ao laço conjugal” (OLIVEIRA, 2010, p. 541); ela ficou distante, recusou vê-lo quando pediu, e ele ao final morreu sozinho.

As atitudes da rainha em oposição a alguns atos do esposo-rei, não devem ser vistas, no entanto, enquanto desobediência ao marido. Grande parte dos autores não a descrevem enquanto viciosa, por que os cronistas não fizeram assim. Segundo Ana Oliveira (2010, p. 545), mesmo sendo contrária ao rei, foi submissa, humilde, caridosa e, nunca deixou de fazer promessas, de ir aos mosteiros orar, mesmo nos momentos mais difíceis; aliás, foram nesses únicos momentos que a união entre o casal régio reinou.

Ivo Carneiro de Sousa (apud OLIVEIRA, 2010, p. 544) é quem melhor sintetizou nessas últimas discussões sobre a rainha, aquilo que ela teria sido durante os 67 anos que viveu:

‘A vida, o exemplo, as obras, os investimentos de D. Leonor têm directamente pouco a ver com essa história de feitos, aventura, heróis, oceânicos e destinos ultramarinos. É uma vida inteiramente votada a valores profundamente religiosos, elevadamente plasmados pela espiritualidade, mas virados também para a interioridade, para o privado, se quisermos, para a construção de uma vida pessoal exemplar, largamente normativa e projetando-se de forma edificante no Portugal do seu tempo [...]’.

Na verdade, os traços mais importantes e significativos da vida de D. Leonor damos a conhecer quando esta tornou-se viúva, uma vez que até então a sua existência estava subordinada aos passos do rei.

O seu lado rainha-viúva, damos a conhecer a seguir. É particularmente no reinado do irmão, D. Manuel, que a rainha D. Leonor evidencia seu comportamento virtuoso e digno de apreciação.

3.1 A rainha Dona Leonor: seu papel político, social e religioso em Portugal

A rainha D. Leonor foi privilegiada, pois vivenciou os quatro principais reinados de fins do século XV e princípios do XVI, importantíssimos no desenrolar da história de Portugal. Assumiu diferentes papéis durante os reinados de D. Afonso V, D. João II, D. Manuel I e D. João III. Segundo Helena Toipa (1994, p. 167, grifos da autora) esta rainha “assistiu o reinado de quatro reis e com eles esteve intimamente relacionada: foi sobrinha e nora do primeiro (D. Afonso V), prima e esposa do segundo (D. João II), irmã do terceiro (D. Manuel, o Venturoso), tia e madrinha do quarto (D. João III) ”.

Esta rainha ainda testemunhou os conflitos marcantes que entre os reinos de Portugal, Castela e Aragão ocorreram:

Conheceu as expedições ao Norte de África e a guerra com Castela; aprovou as tentativas de unificação da Península; assistiu às lutas internas entre o rei, seu marido, e alguma nobreza; viu os esforços dispendidos nas Descobertas e viveu o seu apogeu, naquele que muitos historiadores e poetas designam por ‘século de ouro’ (TOIPA, 1994, p. 167).

Porém, mesmo que sua imagem no cenário político tenha sido ofuscada, tendo em vista outros acontecimentos terem ganhado mais projeção, por pelo menos três vezes foi incumbido a ela a responsabilidade de reger o reino português. A primeira vez supostamente – já que não é consenso – teria sido em 1471 ainda durante o reinado do seu sogro e tio, D. Afonso V, quando este juntamente com seu filho e príncipe teria se deslocado ao Norte da África para a conquista de Arzila e Tânger. Porém, juntamente com a princesa, teria regido o trono o duque de Bragança, D. Fernando; a segunda vez teria sido em 1476, quando da Batalha de Toro, travada por Portugal e Castela, na qual o rei D. Afonso V e seu filho necessitou ausentar-se; a terceira e última vez, foi enquanto rainha, em 1498, quando seu irmão, D. Manuel, casando com Isabel de Castela deslocaram-se para Toledo, para serem coroados reis de Castela, Aragão e Leão (TOIPA, 1994, p. 168).

Grande papel político também desempenhou quando da batalha na sucessão ao trono. Como fora visto anteriormente, D. Leonor tivera apenas um único filho, D. Afonso, e este morreu muito prematuramente aos 16 anos. Porém, seu marido teve um filho bastardo com D. Ana Mendonça, Jorge de Lencastre. Quando da morte do filho surgem os conflitos de sucessão,

uma vez que D. João II não receou em fazer de seu único filho vivo o príncipe herdeiro, e evidentemente que esta decisão desagradou a sua esposa, que fez de tudo para que seu irmão, D. Manuel I, ascendesse ao trono em vez do bastardo. Nesse momento, segundo João Ameal (1943, p. 159), embora virtuosa, “[...] o seu natural zêlo de irmã exarceba-se, sob o império de tantas amarguras e tragédias”

Aliás, a atitude da rainha não foi somente indicativo de indignação de esposa traída, mas também a defesa de interesses de linhagem e conseqüentemente de manutenção de poder, uma vez que a rainha “era apoiada por Castela que não via com bons olhos D. Jorge como herdeiro. Para os reis católicos, D. Manuel, além de primo co-irmão de D. Isabel, parecia-lhes um candidato mais propício aos seus interesses [...]” (OLIVEIRA, 2010, p. 539).

É bem verdade que ainda teve grande influência no reinado do seu irmão, e damos a conhecê-la pelas próprias evidências deixadas pelo cronista Damião de Góis, que segundo Isabel dos Guimarães Sá (2010, p. 25, grifo nosso) diz ter sido a rainha D. Leonor “[...] nada mais, nada menos do que a pessoa que (teria) feito o irmão rei de Portugal”.

Sendo assim o que teria sido de D. Manuel, sem o papel exercido por sua irmã? Ele devia a ela a sucessão ao trono, e é por isso, que ele não “[...] esqueceu que *em tantas alterações de tempos, somente a rainha sua irmã nunca se mudou de seu primeiro propósito e sempre sosteve a sua honra, vida e esperança*” (OLIVEIRA, 2010, p. 546, grifo da autora). Levando em consideração a irmandade que os unia, D. Manuel não deixou de solicitar a opinião da irmã, “demonstrando o ascendente que ainda detinha na corte” (OLIVEIRA, 2010, p. 548). Ela teve ainda a honra de ser madrinha do sobrinho, D. João III, futuro rei de Portugal.

Aliás, é necessário destacar que sobre esta rainha existem inúmeras percepções, ora positivas, ora negativas. Aliás, este lado negativo, estava diretamente vinculado a oposição ao seu marido no que respeita às questões políticas. Ela, por sua vez, contrariando a posição política do marido, fez de tudo para que os interesses da nobreza da qual fazia parte não fossem atingidos. Alguns chegaram a apontar que D. Leonor teria “[...] até mesmo participado de um possível envenenamento do seu esposo” (MALEVAL, 2015, p. 87). Mas contra essa suposta hipótese João Ameal (1943, p. 215) questiona: “como conceber, por um momento que seja, tal monstruosidade da parte de Dona Leonor, cuja vida inteira protesta contra ela e a desmente com actos virtuosos?”.

Porém, para além destas apreciações negativas foi o seu lado positivo que mais ganhou destaque na historiografia que sobre ela se deteve. Seu papel mais significativo foi sem dúvida no campo social-religioso, em que mostrou sua verdadeira devoção, lembrado na historiografia que sobre ela se interessou. Nesse aspecto, ficou conhecida enquanto Rainha das

Misericórdias, graças ao seu envolvimento social com a instituição da Misericórdia, principalmente quando regente no lugar de seu irmão D. Manuel I (TOIPA, 1994, p. 168).

Aliás, foi graças ao seu mérito a fundação da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, em 1498 (SILVA, 2010, p. 211; AMEAL, 194, p. 238), com a ajuda de seu confessor frei Miguel Contreiras (MALEVAL, 2015, p. 88), em “[...] prol dos desprotegidos, dos pobres e dos doentes, a que deu início quando da sua regência em 1498 [...]” (TOIPA, 1994, p. 169).

Aliás, segundo Priscila Aquino Silva (2010, p. 211) elementos virtuosos como misericórdia, devoção e piedade sempre foram atributos dos monarcas, mas por serem campos menos formais, era particularmente território em que as rainhas exerciam seu poder. Nesse sentido, este foi o espaço particular da ação misericordiosa da rainha Dona Leonor.

Há que se destacar a grandiosidade, magnificência e especificidade das Misericórdias da rainha D. Leonor. Segundo Ana Oliveira (2010, p. 551) diferentemente das que existiam em Florença, que totalizavam apenas sete Misericórdias, as fundadas pela rainha constituíram o dobro, a saber, 14 Misericórdias, “[...] acrescentando-lhe as sete espirituais o que lhe deu uma abrangência assistencial de cariz universal e globalizante, dado que atendia ao homem todo – corpo e alma – e a todos os homens, sem qualquer discriminação”; algo nunca vivenciado em toda a Europa.

Contudo, há quem discorde que a rainha tenha fundado às demais Misericórdias existentes no reino português. Segundo Isabel dos Guimarães Sá (2009, p. 15), com bases em argumentos levantados por outros autores, quem teria dado continuidade a fundação das Misericórdias seria o irmão da rainha, D. Manuel. E a única que comprovadamente teria fundado seria a Misericórdia de Lisboa. Tais argumentos seriam frutos da difusão da expansão das Confrarias para todo o reino por parte do monarca D. Manuel, uma vez que teria incentivado que todo o reino tivesse suas próprias Misericórdias. Além disso, tais iniciativas inseriam-se em um projeto maior, constituindo-se enquanto um dos elementos de “[...] criação do Estado monárquico durante o reinado deste [...]” (SÁ, 2009, p. 16).

A própria Ana Oliveira, aliás, não deixa de levantar tais argumentos defendendo que somente após a fundação das Misericórdias por D. Leonor, que D. Manuel teria apoiado a iniciativa, “[...] escrevendo a muitas localidades do reino exortando-as a criar as suas próprias Misericórdias”; onde a assistência passa a integrar-se, assim como no reinado de D. João II, enquanto prerrogativa do Estado, “[...] com uma perspectiva muito além da simples motivação religiosa” (OLIVEIRA, 2010, p. 551).

Aliás, Isabel Guimarães Sá (2009, p. 25), embora enfatizando que as demais Misericórdias foram fundadas por D. Manuel, destaca que mesmo que o protagonismo da rainha

tenha se apagado pela figura do rei seu irmão, a fundação da Misericórdia de Lisboa possivelmente não era do seu conhecimento, mas que ele quando voltou ao reino, teria aprovado a ideia de sua irmã.

A prova de que a ideia lhe agradou temo-la na forma como encorajou, a partir da sua autoridade como rei, a criação das misericórdias por todo o reino de Portugal e suas conquistas. Conhecemos um pouco melhor essa faceta das origens das misericórdias, mas a fachada pode ter relegado para os bastidores a importante acção de D. Leonor.

Há que se admitir que independentemente das controvérsias isto não diminui o projeto religioso da rainha, uma vez que tendo sido ela a responsável pela fundação da primeira Misericórdia, possivelmente influenciou seu irmão no avanço do projeto político-religioso das Misericórdias para o restante do reino; reconhecendo, desta feita, que a sua “[...] espiritualidade de matriz franciscana observante, estava na base dos princípios de actuação das misericórdias” (SÁ, 2009, p. 16).

Na verdade, após a sua viuvez sua vida foi totalmente dedicada às práticas de caridade, direcionando a sua herança para esse fim.

A riqueza dos reis portugueses [...] a herança da mãe, D. Beatriz, os rendimentos das que auferiu por arras de seu marido, e que recebeu do rei, seu irmão, foram utilizadas na prática da caridade, da devoção, no patrocínio de obras religiosas e na assistência social aos pobres. Para além dos produtos de luxo, como jóias e sedas, que o seu tesoureiro-mor obtinha directamente na Casa da Índia, e que eram destinados à sua capela e oratório, igualmente daí vinham drogas e especiarias que D. Leonor punha à disposição de hospitais e enfermarias (OLIVEIRA, 2010, p. 549).

Logo, afere-se que seu trabalho de caridade foi muito grandioso, revelando-se desta feita, o exemplo de mulher que Gil Vicente tanto defendeu e, por isso nela encontrou os elementos necessários da Virgem, como veremos a seguir.

Graças a conhecida religiosidade desta rainha houve uma mudança significativa no modelo assistencial até então predominante, uma vez que antes não havia iniciativas do Estado português para a assistência aos necessitados. Por iniciativa de sua esposa e rainha, D. João II passou a centralizar em torno do Estado “as acções de amparo aos pobres, doentes e marginais e à própria espiritualidade” (OLIVEIRA, 2010, p. 550).

Aliás, foi por causa da prática do assistencialismo iniciada pela rainha D. Leonor, que a simbólica imagem do Pelicano, enquanto marca do reinado de seu marido e rei, se estendeu também a ela (SILVA, 2008, p. 1). Quanto a isto João Ameal (1943, p. 116) informa que seria graças a esta rainha que D. João II teria tomado enquanto divisa a imagem do Pelicano. Esse símbolo é bastante explicativo da prática do assistencialismo, uma vez que o Pelicano

representava uma ave lendária que bicou o próprio peito para alimentar os seus filhos (SILVA, 2010, p. 207-208). Enfim, tanto a rainha quanto o rei passaram a associar a imagem heráldica do Pelicano à prática do assistencialismo. Dentro dessa lógica, tal metáfora concedeu ao reinado da rainha D. Leonor e D. João II vários sentidos: “[...] proteção, paternalismo, força, messianismo, justiça, salvação, solidão” (SILVA, 2010, p. 208).

A partir dessa política régia passou a haver a construção de obras de assistência como os hospitais, e o mais conhecido foi o Hospital de Jesus Cristo, que reunia 11 hospitais, o mais grandioso de Santarém. Aliás, antes da fundação deste, em 1485, foi responsável por fundar o Hospital de Santa Maria do Pópulo, em região que mais tarde ficou conhecida como Caldas da Rainha (TOIPA, 2010, p. 169; MALEVAL, 2015, p. 88). Além disso, segundo Helena Toipa (1994, p. 169) “em benefício desta obra, D. Leonor alcançou também privilégios de seu irmão D. Manuel, quando rei, e conseguiu, do Papa Alexandre VI, indulgências para os doentes que ali morressem e para todos aqueles que contribuíssem com donativos”.

As construções de hospitais não pararam por aí. Por apoio da rainha, durante o reinado de D. Manuel, e especificamente em 1492 iniciou-se as obras em torno do Hospital de Todos-os-Santos, “[...] que reuniu 43 hospitais, quase todos os hospitais de Lisboa, [...] o melhor hospital da Europa no seu tempo” (OLIVEIRA, 2010, p. 550).

Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval (2015, p. 88) a rainha D. Leonor ainda “[...] promoveu a edificação de igrejas e mosteiros, como os conventos da Madre de Deus e da Anunciada, a Igreja de Nossa Senhora da Merceana e as Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha [...]”.

Aliás, segundo Ivo Carneiro de Sousa (1994, p. 23) foi no mosteiro de Madre de Deus, em Xabregas, que em 1509 entraram as sete primeiras religiosas “[...] que viriam a inaugurar a mais importante comunidade de clarissas coletinas portuguesas”. Estas vinham do Convento de Jesus de Setúbal, e juntando-se com mais 13 freiras restauraram a Segunda Ordem das Clarissas, em Beja (TOIPA, 1994, p. 170). Nesse processo de reforma, grande foi a participação da rainha D. Leonor “[...] a dirigir a sua proteção, os seus mecenatos, mas também a sua influência e empenho religioso e espiritual para a renovação do mundo monástico da Ordem de S. Clara” (SOUSA, 1994, p. 23).

Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval (2015, p. 87) esta mulher como prova de sua religiosidade tornou-se membro, após a viuvez, da Terceira Ordem Franciscana das Clarissas, na qual “[...] tomava, por vezes, parte os exercícios espirituais da comunidade e fazia vida de freira professa nas temporadas que ali passava” (TOIPA, 1994, p. 170).

Outra perspectiva foi adotada por Ivo Carneiro de Sousa (1994, p. 25) quanto a esta questão. Em sua perspectiva a rainha quase tornou-se membro efetivo da Ordem, não o fazendo por definitivo por conta da suma “[...] necessidade de manter a sua casa, os seus rendimentos e patrimônios precisamente para proteger e financiar as suas grandes realizações religiosas como era, afinal, a fundação, estabilização e desenvolvimento da experiência coletinha da Madre de Deus”. Mesmo ponto de vista é adotado por Ana Rodrigues de Oliveira (2010, p. 551) que destaca que enquanto viúva fez voto à Ordem, e quis obedecer, mas não necessariamente chegou a ser uma franciscana descalça.

No entanto, o que se tornou inquestionável entre os autores é no que tange ao processo de colheita dos frutos virtuosos que a rainha plantou. Ora, ao mesmo tempo em que revelam a importância dela para o estabelecimento da Ordem franciscana, informam o quanto quicá a vida claustral influenciou na sua fervorosa espiritualidade (SOUSA, 1994, p. 25), trocando os trajes suntuosos pelo hábito das Clarissas, muito embora tenha preferido “[...] continuar na posse de seus inumeráveis bens, que muito usou em favor dos desvalidos e da igreja” (MALEVAL, 2015, p. 88).

Além das suas inúmeras proações de fé e devoção, foi responsável pela existência em diversos locais da instituição de mercearias, que eram “[...] instituições de assistência, mas sobretudo piedosas e caritativas, onde se acolhiam os chamados a merceeiros, assim designados graças à mercê com que eram contemplados [...]” (TOIPA, 1994, p. 170).

Nessa perspectiva, a rainha Dona Leonor é representada enquanto uma mulher que soube desempenhar virtuosamente seu papel de viúva. Segundo João Ameal (1943, p. 227) quando perdeu o marido esta mulher “dá tôda a sua medida, ergue-se a uma proeminência que a situa entre as maiores Rainhas de Portugal”. Das viúvas era esperado continência sexual, e para que continuassem recatadas e pudicas, o desejável principalmente quando nobre era que se isolasse em um convento (DUBY, 1997, p. 147). Muito embora, tenha continuado vivendo a vida secular, quando viúva “[...] envolve-se num vestuário negro, de talhe monástico. Renuncia a todas as galas. [...] vai entrar numa autêntica benemerência e tudo quanto lhe pertence vai reverter em proveito da comunidade portuguesa (AMEAL, 1943, p. 228).

Há que se destacar ainda sua imensa contribuição intelectual e cultural, sendo considerada a grande mecenas da época renascentista, desempenhando um papel tão importante quanto os reis que com ela conviveram. Sobre seu mecenato e apego às letras Maleval (2015, p. 88) comenta as muitas obras, com profundo cariz religioso, que ela pediu que fossem imprimidas:

[...] protegeu a imprensa nascente e fomentou a publicação de obras, sobretudo religiosas, como a tradução da *Vita Christi* (1495), *O Livro de Marco Polo*, (1502), *Os Actos dos Apóstolos* (1505), *O Espelho de Cristina* (1518) e, o [...] o *Boosco Deleitoso* (1515), tratado de edificação espiritual [...] também patrocinaria a obra *Contra o Juízo dos Astrólogos*, de Frei António de Beja (1523) [...]

Aliás, segundo Isabel dos Guimarães Sá (2015, p. 173) foi comum rainhas como Dona Leonor exercerem a função de mediadoras na tradução de livros religiosos que estavam em latim, mandando que fossem traduzidas para o português, possibilitando o acesso à leitura daqueles que não tinha conhecimento dessa língua, e entre eles se enquadravam até mesmos os nobres de alta estirpe. Nessa perspectiva, “as rainhas constituíram poderosas agentes de transferência culturais, neste caso relativas à esfera devocional” (SÁ, 2015, p. 173), chegando a cumprir uma função evangelizadora.

Na verdade, o próprio fato dessa rainha ter mandado imprimir o *Livro das Três virtudes* de Cristina de Pisano, indica muito de sua virtuosidade, uma vez que este livro sendo dedicado às nobres “[...] constituía um verdadeiro manual de princesas, à semelhança dos seus congéneres masculinos. Ou seja, Pizan propõe escolhas devocionais que constituem verdadeiros programas de vida” (SÁ, 2015, p. 175).

Mas é necessário destacar que a imagem das rainhas enquanto promotoras da cultura literária extrapolava os limites religiosos. No caso da rainha Dona Leonor, ela desempenhou um papel político muito claro, ao inserir suas práticas de devoção ao projeto político monárquico tanto do rei seu marido, D. João II, quanto do seu irmão, D. Manuel I. Nesse sentido, são bastante válidas as considerações de Isabel dos Guimarães Sá (2015, p. 80).

Segundo Toipa (1994, p. 172-173) ainda por iniciativa dela outras mais, além das mencionadas, foram imprimidas pelo suposto protegido da rainha, Valentim de Morávia, “[...] escudeiro de sua casa, impressor, historiador e geógrafo, chamado a Portugal por D. João II” (TOIPA, 1994, p. 171). Entre elas estavam o *Livro de Nicolao Veneto*, *Carta de um genovês mercador*, *Manuscrito ‘Valentim Fernandes’*, *Epistolae et Orationes quaedam Cataldi Siculi* (TOIPA, 1994, p. 172-173).

O seu imenso apreço pelas letras é comprovado ainda pela grandiosidade de sua biblioteca, que teria sido segundo Ana Rodrigues de Oliveira (2010, p. 552) constituído àquela época “[...] a maior colecção privada de relíquias e obras de arte sacra que a tornaram, não só a principal mecenas do reino mas a personalidade mais rica logo a seguir ao seu irmão rei”.

Nessa perspectiva, tal rainha não só ajudou no desenvolvimento da imprensa em Portugal, como protegeu os impressores, patrocinando “[...] a expensas próprias, a impressão de alguns livros, principalmente de caráter religioso” (TOIPA, 1994, p. 171);

No entanto, se existe dúvida quanto a proteção dada a seu impressor Valentim Fernandes Moravia e a Cataldo Sículo, quanto a Gil Vicente – autor que tem suas peças debatidas nesse trabalho –, essa é incontestável. Uma de suas maiores demonstrações de mecenato foi, sem dúvida, o patrocínio ao teatro vicentino, fundado em Portugal por Gil Vicente, como visto outrora.

É sobre a relação estabelecida entre a rainha e súdito/poeta cortês, que iremos a seguir aludir.

Como vimos, a imagem simbólica do pelicano estava diretamente vinculada à política de D. João II, se amplia também a da sua esposa e rainha, D. Leonor. O assistencialismo – iniciado pela rainha – foi o principal vínculo entre o casal régio. Esse protagonismo alguns historiadores não deixam de apontar já que muitas vezes a imagem do rei se sobrepõem a da rainha. Ele recebeu os méritos que ela deveria ter recebido.

3. 2 A “Rainha Velha” e Gil Vicente: entre a proteção e a gratidão

À época que Gil Vicente começou sua carreira teatral, a rainha D. Leonor já estava com 44 anos. Era já viúva. Foi este teatrólogo que deu a esta mulher a alcunha de “Rainha Velha”, como ficou conhecida após a morte do marido D. João II (TOIPA, 1994, p. 167; MALEVAL, 2015, p. 90). Aliás, Joaquim Ferreira (1939, p. 209) foi quem desconstruiu a suposta tese de que a “Rainha Velha” de quem Gil Vicente referia-se era D. Beatriz, sendo que na verdade tratava-se de sua filha D. Leonor. Ora, enquanto infanta não poderia D. Beatriz ter recebido a alcunha de “Rainha Velha”.

Nessa perspectiva, o que seria de Gil Vicente sem a proteção da “Rainha Velha” D. Leonor? Não há dúvida de que foi graças a esta mulher que Gil Vicente tornou-se o fundador do teatro português (BRAGA, [s/d], p. 33; TEYSSIER, 1982, p. 82). Tendo em vista que “o autor dos autos esteve por muito tempo [...] ao serviço da ‘Rainha Velha’ Dona Leonor” (TEYSSIER, 1982, p. 10). Sua generosidade e admiração a essa nobre mulher foi tanta que inúmeras de suas peças foram a ela dedicadas, ao mesmo tempo em que foram por ela patrocinadas, evidência de seu mecenato teatral, por quase duas décadas.

Segundo Teófilo Braga ([s/d], p. 41) em todo aquele contexto de tragédias e mortes, Gil Vicente não teria tido ânimo para criar peças. Somente o achou quando do nascimento de D. João III, aquele que viria a ser o futuro rei de Portugal. Em 1502, no palácio de Alcáçova, recitou Gil Vicente a sua primeira obra, o *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*, nos aposentos da rainha D. Maria, segunda mulher do rei D. Manuel. Nelas estavam presentes além

do referido rei, as suas duas irmãs, a “Rainha Velha” D. Leonor e Isabel de Bragança, juntamente com a mãe deles, D. Beatriz.

Pelo fato da “Rainha Velha” D. Leonor ter apreciado a representação do *Monólogo* de caráter religioso, pediu que Gil Vicente novamente a rerepresentasse nas matinas do Natal, como homenagem ao nascimento do redentor (FERREIRA, 1939, p. 13-14; TOIPA, 1994, p. 174). Começava-se a história do teatro português, por iniciativa da velha rainha. Por isso, Gil Vicente dedica a ela a continuidade daquele auto, escrevendo o *Auto Pastoril Castelhana* (150?) e posteriormente o *Auto dos Reis Magos* (15?). Outros autos de caráter moralizante foram para ela escritos e em sua presença representados: *Auto de São Martinho* (1504), *Sermão de Abrantes* (1506), *Auto da Índia* (1509), *Auto da Sibila Cassandra* (1513) (TEYSSIER, 1982, p. 10). Estes dois últimos foram outrora analisados. A ela também foi escrita o *Auto da Barca do Inferno* (1517), o *Auto da Alma* (1518), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto dos Quatro Tempos* (15?) (TEYSSIER, 1982, p. 10-11). Enfim, grande parte das obras de “devoção” foram à “Rainha Velha” ora dedicadas ora representadas em sua presença, sob sua proteção (TEYSSIER, 1982, p. 11; TOIPA, 1994, p. 175).

A relação estabelecida entre Gil Vicente e a rainha D. Leonor não era simplesmente de monarca e súdito, não foi atoa o destaque que a historiografia deu e continua realçando quando se trata da relação que se estabeleceu entre eles, uma vez que ambos compartilhavam de ideais comuns. A rainha D. Leonor viu em Gil Vicente um homem muito habilidoso e profundo devoto à fé cristã e que teria a oportunidade de levar os valores cristãos àqueles que não o conheciam, assim como ela de alguma forma estava contribuindo com suas obras de caridade. Ele viu nela, todas as virtudes que como devoto enxergava e defendia no modelo feminino ideal. E um dado relevante precisa ser destacado: D. Leonor era uma personagem que pertencia ao mundo cortês, possibilitando que outras pudessem ver nela um modelo possível. Por isso, Gil Vicente enquanto pôde dedicou em sua homenagem predominantemente obras religiosas; e mesmo que a essa rainha tenha destinado peças de caráter profano – que à primeira vista pareciam uma afronta aos reis e nobres presentes – tais obras constituíam-se enquanto parte do projeto pedagógico do autor de crítica social e moral.

Ora, lembremo-nos que a única peça dentre as mencionadas que se distancia das moralidades, seria o *Auto da Índia*; mas poderíamos refletir o porquê Gil Vicente dedica tal farsa “à mui católica rainha D. Lianor” e a representa em sua presença se, segundo Jorge Osório (2005, p. 130) essa peça possuía uma linguagem não identificável pela assistência no âmbito moral, já que de uma farsa se tratava.

Nessa perspectiva, acreditamos que Gil Vicente trazia o tema do adultério, conhecido pela assistência régia, justamente porque devoto que era, tal qual a rainha, buscava evidenciar a ela e aos demais, que não só não aceitava tal comportamento, como o tinha enquanto um pecado por demais grave; e ao que parece estes casos eram correntes àquela época, em plena vigência das *Ordenações Manuelinas*, que condenavam enquanto crime práticas de concupiscência. Porém, este problema de ordem moral se aliava ao desejo de ascensão social por parte de homens que saíam em viagens às Índias. Logo, acreditamos que a crítica é de ordem moral e social, e não somente moral, como defendeu Osório, como visto outrora.

Aliás, há que notar que a relação de gratidão pelas várias homenagens de peças a ela dedicadas, indicam muito da religiosidade de Gil Vicente, justamente pelo tipo majoritário de obras que dedicou a ela, a saber, as conhecidas obras de devoção. Além disso, a influência da religiosidade da rainha na forma de pensar do teatrólogo se reverbera nas suas peças, uma vez que segundo Maria do Amparo Maleval (2015, p. 91, grifo da autora) “[...] ligado à Rainha D. Leonor, em seus autos ‘de devoção’ apresenta uma concepção agostiniano-franciscana a existência em sua precariedade e enquanto *peregrinatio* rumo ao eterno”.

Porém, não só na questão da espiritualidade, ideais de salvação – algo, aliás, que não nos detemos nesse trabalho – que o teatrólogo se aproxima de Santo agostinho, mas, principalmente na forma de pensar o feminino e representá-lo. Sabe-se que foi Santo Agostinho que marcou o pensamento misógino medieval (KLASPISCH-ZUBER, 2002, p. 140-141). Foi com base na ideologia por ele defendida que clérigos e a literatura didática como um todo se espelhou para legitimar a inferioridade feminina. Logo, dizer que Gil Vicente adotava como ideologia a agostiniana é o mesmo que afirmar o compartilhamento por parte dele, da misoginia clerical. Vimos outrora, como esse pensamento misógino estava presente na imagem que Gil Vicente compôs do feminino nas peças analisadas. Nestas obras, mesmo a imagem positiva da rainha D. Leonor sustenta-se enquanto legitimação daquilo que as mulheres como um todo deviam fazer para ao menos enquadrar-se na economia da salvação; e para isso, no plano terreno deveriam se adequar ao modelo ideal, pautado na imagem da Virgem.

Gil Vicente por influência da religiosidade leonina teria incluído em algumas de suas obras os ideais franciscanos, que aliás, estavam diretamente ligados aos ideais agostinianos neoplatônicos, em voga àquela época.

Antes de mais nada, um parêntesis. Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval tanto Gil Vicente como a mecenas estão imbuídos da espiritualidade proveniente da obra o *Boosco Deleitoso*. Esta obra, aliás foi uma das muitas mandadas publicar pela rainha. Mas especificamente esta encomendou em 1515 ao alemão Hermão de Campos, que a publicasse

por ser uma “obra de devoção escrita para bem formar as almas, de maneira a que elas possam alcançar o Paraíso ou o Bosque Deleitoso” (TOIPA, 1994, p. 173). Esta obra, aliás, foi oferecida em sua dedicatória à devota rainha (SPINA, 1974, p. 74).

A respeito da obra Segismundo Spina (1974, p. 74) comenta:

“[...] apresenta, nos 15 primeiros capítulos, a peregrinação espiritual de um pecador solitário, arrependido, que atravessa tôdas as etapas espinhosas – desde o arrependimento à ascese – para alcançar a perfeição interior e finalmente, acudido pela graça, ingressar no reino da Glória celestial.

Logo, esta obra como aponta Maleval é próxima do *Auto da Alma*, que trata da peregrinação espiritual, evidência verídica da religiosidade do autor e da rainha, pois foi a ela dedicada, como veremos a seguir.

Nessa perspectiva, evidenciamos que a aproximação entre o súdito e a rainha se dava na religiosidade compartilhada por ambos. É evidente que este elemento se reverbera na representação da imagem da rainha por parte do autor dos autos, como veremos a seguir.

Escolhemos a rainha D. Leonor, pois além de uma rainha portuguesa que reinou em Portugal, representava o Portugal religioso, os comportamentos tradicionais.

3.3 Da Virgem Maria à rainha Dona Leonor: o modelo ideal nas representações vicentinas

Em estudo não muito recente Júlia Maria Sousa Alves da Silva (1995) tratou da relação entre a imagem da Virgem Maria e de figuras femininas pertencentes à realeza nas peças de Gil Vicente, não se limitando apenas à rainha D. Leonor, mas a outras rainhas e infantas que naquela época viveram. Esse estudo contribui em alguns aspectos para nossa análise da imagem da rainha em Gil Vicente. Porém, como a rainha D. Leonor teve grande papel no teatro vicentino, e tem uma história de vida em que as virtudes se fazem presentes – pelo menos foi o que o discurso cronístico nos permitiu conhecer –, trataremos unicamente de sua imagem em algumas peças.

Outro dado precisa ser esclarecido. Em momento algum Gil Vicente coloca em cena uma personagem com o nome da rainha D. Leonor ou qualquer outra rainha. O que existem são personagens alegóricos, sinônimos de virtude que representam a rainha, a partir de seus comportamentos, uma vez que aparece a referência “rainha” nessas peças.

Nessa perspectiva, analisaremos a seguir em algumas obras em que momento aparece a figura da Virgem e da rainha; não faremos uma análise profunda dessas peças, uma vez que não tratam especificamente do feminino; logo, nos limitaremos a uma análise sucinta de tais obras,

buscando identificar em que elas nos permitem identificar o imaginário de Gil Vicente sobre a rainha e em que sentido representa o modelo ideal da Virgem.

Optamos pelas referências aos autos *da Fé; da Alma e Mistérios da Virgem* – conhecido também como *Mofina Mendes*. Um dado relevante: todas as obras aqui referidas são moralidades, e foram representadas ora na presença da rainha, sendo dedicada a ela, ou durante a sua vida; a exceção é o *Auto de Mofina Mendes*, que por ter data incerta não sabemos se foi representada em vida da rainha. Todas as personagens são alegóricas, o que define de forma geral as obras de devoção (TEYSSIER, 1982). São autos que trazem um caráter exemplar, por isso constituírem-se enquanto moralidades (SARAIVA, 1965, p. 95).

Sem dúvida, é em *Mistérios da Virgem* que encontramos os elementos que aproximam a imagem da Virgem à figura régia. Também conhecido enquanto *Auto de Mofina Mendes*, por ter como personagem central Mofina Mendes, a infelicidade mesma, esta obra constitui-se enquanto auto de natividade, por ter sido representada pela primeira vez no Natal de 1515³³ (BERARDINELLI, 2012, p. 38; TEYSSIER, 1982, p. 61).

Este auto de forte “inspiração religiosa” (TEYSSIER, 1982, p. 61), representado ao rei D. João III, traz em cena quatro damas, chamadas Prudência, Pobreza, Humildade e Fé, que representam as principais virtudes de uma verdadeira donzela. Estas damas acompanham a personagem Virgem, sendo elas enquanto “criadas” (CTOG, I, v. 133, p. 115), as representações das próprias virtudes da Virgem personificadas. A associação da imagem da Virgem à figura da rainha é perceptível na própria disdascália, em que diz o seguinte: “Em este passo entra Nossa Senhora **vestida como rainha** com as ditas donzelas [...]” (CTOG, I, p. 115, grifo nosso).

Ora, o teatrólogo ao dizer que a Virgem entra vestida como rainha, quer assim dizer que a rainha – e aqui pensamos em Dona Leonor –, possuía todas as virtudes virginianas, representadas pelas “criadas” da Virgem.

Este auto é por excelência uma aversão completa aos vícios presentes na personagem Cassandra do ASC, representado dois anos antes. Enquanto essa moça é representada enquanto presunçosa, faltando-lhe humildade, a Virgem conserva esta virtude ao desconfiar que seria ela a virgem que daria luz ao menino Jesus: “oh, se eu fosse tam ditosa / que com estes olhos visse / **senhora tam preciosa / tesouro da vida nossa** / e por escrava a servisse. Que onde tanto bem s’encerra / vendo-a cá antre nós / nela se verão os céus / e as **virtudes da terra** / e as moradas de Deos” (CTOG, I, v. 205-214, p. 117, grifos nossos).

³³ Este auto teria sido representado supostamente duas vezes. Além do ano de 1515 teria sido representado uma segunda vez em 1534; é esta a data que aparece no prólogo da *Compilação* (BERARDINELLI, 2012, p. 38; TEYSSIER, 1982, p. 61).

Ora, fica claro que a Virgem é representada por Gil Vicente enquanto espelho das virtudes, um exemplo para todos aqueles que devem seu modelo seguir, mesmo sendo Maria um modelo celestial inacessível. A personagem Prudência deixa isso evidente ao exortar a Virgem enquanto exemplo a ser seguido: “Deviam ter piedade/ da senhora peregrina, / romeira da Crisandade, / que está nesta escuridade, sendo **Princesa divina**, / **pera exemplo dos senhores**/ pera lição dos tiranos, / pera espelho dos mundanos / pera lei aos pecadores / e memória dos enganos” (*CTOG*, I, v. 585- 594, p. 130, grifo nosso).

Quando Gil Vicente confere o título de princesa à Virgem permite a aproximação dessa imagem de pureza e virtude à figura da rainha Dona Leonor, que foi considerada na Terra “princesa perfeitíssima” (AMEAL, 1943; OLIVEIRA, 2010, p. 153).

Enquanto a Prudência diz ser Maria “de todas as perfeições chea”, “fermosa filha del rei”, “sine macula” (*CTOG*, I, v. 169; 185; 187, p. 116); a personagem Humildade a caracteriza enquanto “das flores mais linda flor / dos campos o mais fermoso” (*CTOG*, I, v. 178-179, p. 116); por sua vez, a Fé diz ser a Virgem “alva sobre quantas foram / santas sobre quantas são”, evidenciando a sua pureza. As virtudes terrenas da Virgem aparecem ainda quando a “princesa dos céus” é por excelência considerada a “Senhora rainha” na Terra (*CTOG*, I, v. 254; 258, p. 119).

É com base bíblica que Gil Vicente constrói a imagem da Virgem e conseqüentemente da rainha, uma vez que profetas como Salomão e Isaías, são quem revelam as virtudes da Virgem, a mãe do filho de Deus; além de trazer à luz a revelação do anjo Gabriel e das profetisas Eruteia e Cimeria.

Gil Vicente ao encenar as personagens Prudência, Pobreza, Humildade e Fé, enquanto “criadas” da Virgem indica que se esperava da moça virtuosa, que andasse em boa companhia, com moças tão virtuosos quanto possível fosse, uma vez que as companhias indicavam o tipo de comportamento das moças. Ora, tivemos oportunidade de evidenciar o quanto a Inês da *FIP*, distanciava-se do modelo virtuoso, exatamente por andar com tipos viciosos, como é o caso da alcoviteira Leonor Vaz.

Aliás, a prudência, que define o caráter comportamental das moças virtuosas, defendida por Gil Vicente enquanto uma das principais armas da mulher virtuosa diante dos galanteadores, faltou a personagens Inês (*FIP*) e Isabel (*QTF?*), que imprudentes que foram diante dos pretendentes deixaram a busca por *status* social encher seus olhos.

No *Auto da Fé* (1510) Gil Vicente já havia começado a desenhar a Virgem com atributos reais e humanos. É a personagem alegórica Fé que indica tais virtudes: “virgem gloriosa”, “flor

preciosa”, “[...] de pobreza guarnecida / de raios esclarecida / de joelhos humilhada” (CTOG, I, v. 220; 223; 240-243, p. 83).

Aliás, é a Fé que exorta a pobreza espiritual e material que todos deveriam tomar enquanto virtude comportamental, em meio a uma sociedade marcada cada vez mais por “mundanas mudanças”, a saber, anseios por mobilidade e ambição social, o grande mal do século, apontado por Gil Vicente.

Por mostrar que a **pobreza / actual e spiritual** / é o toque principal / da **celestial riqueza**. / Porque é porta da **humildade** / caminho da paciência/horto da santa **prudência** / esteo da santidade. / É abrigo dos cuidados/ e de **mundanas mudanças** / forra de vãs esperanças/ dos homes desesperados/ da fortuna vencedora/ [...]. Portanto a **virgem real** / per geração generosa / **foi a mais pobre e humildosa / de todo género humanal** (CTOG, I, v. 269-280; 284-287, grifos nossos).

O teatrólogo alerta que a mobilidade social é uma ilusão e que maior riqueza é tomar a pobreza enquanto virtude e esta, por sua vez, condicionaria a existência de outras virtudes, atrás evocadas, a saber, a humildade e a prudência; além da fé representada pela personagem alegórica Fé.

Se lembrarmos do que falamos outrora da religiosidade da rainha, podemos facilmente remeter a figura da Virgem pobre à imagem da rainha bondosa, humilde e sobretudo caridosa, virtudes identificadas na rainha Dona Leonor.

Por último, o *Auto da Alma*, mesmo que com raras referências a figura da rainha nos possibilitou identificar seus traços virtuosos desenhados por Gil Vicente. Representada em 1 de abril de 1518³⁴ em uma quinta-feira Santa, o *Auto da Alma*, traz à luz um tema de agrado da rainha, que era propriamente o da Paixão de Cristo. Estes temas religiosos, de nascimento e ressurreição de Cristo, Natal e Páscoa marcam a primeira época das obras de devoção de Gil Vicente (TEYSSIER, 1982, p. 102). Nada mais conveniente do que dedicar a rainha devota obras com o mesmo caráter comportamental assumido por ela.

Sem nos aprofundarmos no mérito da obra, o *Auto da Alma* “[...] é um exemplar bem caracterizado da ‘moralidade do peregrino’” (SARAIVA, 1965, p. 95), uma vez que a Alma, personagem alegórica, em sua “peregrinatio” em busca da salvação, representante mesmo da história do homem na Terra, ver-se perdida entre as tentações do Diabo e os conselhos do anjo Custódio (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 199). Nesse sentido, aparece o papel da igreja, com

³⁴ Grande parte dos autores que dessa peça se detém acreditam que tenha sido representada em 1518 (BERARDINELLI, 2012; TEYSSIER, 1982) e não em 1508 como aparece na *Compilação* de 1562.

seus doutores “[...] dado ser ela a material ‘santa estalajadeira’ que possibilitará o (re) fortalecimento da peregrina” (MALEVAL, 2015, p. 93).

É concedida à Virgem Maria o atributo régio quando o personagem Agostinho, um dos doutores da Igreja, a descreve enquanto “rainha delicada” (*CTOG*, I, v. 677, p. 208). Ao mesmo tempo a “Rainha Velha” recebe o atributo da Virgem Maria, ao refletir a “[...] a filha, madre, esposa, / horta nobre/frol dos céus / [...] mansa pomba, gloriosa [...]” (*CTOG*, I, v. 624-625; 637, p. 207). Mas, também a rainha recebe os atributos da Virgem pela sua “fermosa face bela/ ó resplendor divinal” (*CTOG*, I, v. 662-663, p. 208).

Corroborar-se com as considerações de Julia Maria Alves da Silva (1995, p. 34), para quem os atributos da Virgem Maria, no que respeita à beleza física, refletem, sobretudo, os valores morais.

Analisando o retrato moral e físico da imagem da Virgem, parece lícito considerar que os adjetivos ‘bela’, ‘hermosa’, ‘pulchra’, ‘especiosa’, ‘pobre’, ‘humildosa’, ‘de celestial riqueza’, ‘sine macula’, ‘dina’, ‘gloriosa’, de sancta vida’, ‘esclarecida’, ‘honrada’, ‘ornada’; os títulos ‘Senhora’, ‘Rainha’, ‘imperatriz’, ‘Virgem consagrada, Sagrada do Rosairo’, ‘sancta donzella’; [...] e os substantivos ‘rosa (do rosal)’, ‘flor’, lírios’, ‘oliva’, ‘pombal’, mas do que denotar o aspecto físico, intentam significar, por conotação e simbolismo, os aspectos morais.

Ora, reiteramos que Gil Vicente defende que a beleza interna (as virtudes), reflete a beleza externa, o que vale tanto para o caso da Virgem quanto para o da rainha. O que aliás, todas as mulheres deveriam ter como padrão. Todavia, não foi esse tipo de beleza moral valorizado por personagens como Constança (*ADI*) e Isabel (*QTF?*), as quais mesmo sendo formosas, não foram virtuosas, por tomarem a beleza unicamente enquanto arma de sedução, como fora mencionado em capítulo anterior.

Percebe-se claramente, mesmo que em raras referências à rainha e a Virgem, que Gil Vicente não dissocia essas duas imagens (SILVA, 1995, p. 66). A rainha tem as mesmas virtudes da Virgem e vice-versa, como veremos no quadro a seguir (Quadro 2):

Quadro 2: Virtudes da “rainha terrena” e da “rainha divina”

Atributos reais da Virgem Maria	Atributos divinos da “Rainha Velha” D. Leonor
“Rainha delicada”; “vestida como rainha”; “Virgem real”; “fermosa filha del rei”; “princesa divina”; “Senhora Rainha”; “princesa dos céus”, etc.	“pobre”; “humilde”; “fervorosa”; “prudente”; “sine macula”; “mansa pomba gloriosa”, “frol dos céus”; “de todas as perfeições chea”; “pera exemplo dos senhores”; “pera espelho dos mundanos”; “das flores mais linda flor”; “alva”; “santa”; “fermosa”; “virgem gloriosa”; “flor preciosa”; “esclarecida”, etc.

Fonte: a autora (2018)

Identifica-se claramente que Gil Vicente para concretizar seu projeto pedagógico precisou associar o modelo mariano ideal ao modelo terreno, encarnado segundo sua ótica pela rainha D. Leonor. Est torna-se na Terra o “espelho para os mundanos”, e principalmente as mundanas, que deixam-se envolver pelos vícios, tais quais as personagens analisadas em capítulo anterior. A rainha Dona Leonor assume as qualidades da Virgem, enquanto esta é representada enquanto uma rainha, mesmo que celeste. Ambas essas imagens são colocadas enquanto modelos a se imitar. Logo, falar da rainha é o mesmo que falar da Virgem (SILVA, 1995, p. 226). Sendo assim Gil Vicente exorta a partir da construção da imagem virginiana da rainha que o modelo da Virgem “[...] constitui o modelo que cada mulher deve procurar imitar, segundo uma proposta que nega acima de tudo o corpo feminino e suas funções” (FRUGONI, 1993, p. 462).

Essa relação entre o grau de pureza da virgem e as virtudes inerentes a figura da rainha, não era de forma alguma estranha ao período medieval, uma vez que às virgens eram equiparadas às rainhas, no que respeita aos graus de hierarquia ocupados por elas. Dito de outra forma, a superioridade das virgens na hierarquia moral tinha a mesma equivalência da ocupada pelas rainhas na hierarquia social. Nessa perspectiva, ambas estas figuras eram inatingíveis. No entanto, “[...] as virgens e as rainhas representam porém as figuras femininas que encarnam de um modo mais completo e mais perfeito os valores morais que todas as mulheres devem tentar conseguir, nos limites e nas formas que as suas condições consentem” (CASAGRANDE, 1993, p. 113).

Um dado ainda precisa ficar claro. Gil Vicente representa a rainha-viúva, uma vez que era já viúva D. Leonor quando passou a representar suas peças. Contudo, as virtudes que a ela são associadas representam um padrão de comportamento que deviam as mulheres seguir em todos os estágios da vida. Sendo assim a rainha é representada pelo teatrólogo enquanto um modelo possível e real inserido no projeto pedagógico que defende. Gil Vicente provavelmente, assim como todo o povo português, devia saber dos conflitos conjugais que giravam em torno do casamento da rainha D. Leonor com o rei D. João II. Mas, sabendo que a religiosidade fervorosa da “perfeitíssima” esteve presente em todos os momentos de sua vida, evidenciou justamente o quanto era possível seguir o modelo ideal.

Se foi o arquétipo da mulher-Eva que Gil Vicente representou nos autos *da Índia*, *Sibila Cassandra*, *Quem tem farelos?* e *Inês Pereira*, nas peças alegóricas de que outrora falamos, o que predomina são as virtudes ideais, um retrato perfeito da mulher-Virgem Maria. A diferença entre o realismo das farsas e a alegoria das moralidades, é que na primeira encontramos as

práticas sociais indesejáveis, mas verossímeis; no segundo tipo de peças, no entanto, predomina as representações, o ideal, o que aliás, não passam de representações. Vejamos no quadro a seguir as diferenças entre as representações de personagens realistas e as personagens alegóricas (Quadro 3):

Quadro 3: Vícios e Virtudes: Mulher-Eva X Mulher-Virgem

MULHER-EVA		MULHER-VIRGEM	
Personagens realistas	Vícios	Personagens alegóricos	Virtudes
Inês Pereira (<i>FIP</i>); Cassandra (<i>ASC</i>); Constança (<i>ADI</i>); Isabel (<i>QTF?</i>)	Ambição (busca de mobilidade social); preguiça (negação aos afazeres domésticos); orgulho; aversão ao casamento; luxúria (adultério); ira	Prudência Fé Humildade Pobreza Virgem	Prudência; humildade; fé (devoção); pobreza (caridade); pureza

Fonte: a autora

Enquanto a mulher-Virgem tem virtudes que a direcionam para os céus, a mulher-Eva se direciona para a perdição terrena e espiritual, muito embora, no caso das personagens realistas personificadas em Inês (*FIP*), Cassandra (*ASC*), Constança (*ADI*) e Isabel (*QTF?*) Gil Vicente foca nas consequências de tais comportamentos negativos na sociedade, no que respeita aos papéis a serem desempenhados por elas, não tratando necessariamente da questão espiritual.

Vimos que a sátira vicentina ocorre com mais força perante as personagens femininas que possuem comportamentos considerados pecaminosos segundo sua ótica misógina. Estas personagens viciosas ganham cena na sociedade portuguesa de Quinhentos e seus comportamentos passam a se modelar fora do que era normalmente exigido.

Contudo, esta realidade de vícios não foi constatada por Júlia Maria da Silva, para quem Gil Vicente era um defensor declarado do feminino, que buscava reabilitar a imagem da mulher ao expor um número maior de personagens virtuosas. A autora chega a afirmar que o teatrólogo entendia que “[...] se algum mal existe na mulher, esse mal é, em geral, causado pelo homem, de todos os níveis etários e condições sociais” (SILVA, 1995, p. 232). Para justificar essa posição ela vai longe, e diz que Gil Vicente cria Inês Pereira enquanto mulher-Amazona para criticar a posição de homens violentos como Brás da Mata, seu primeiro marido (SILVA, 1995, p. 232).

Isso possivelmente era incabível no imaginário vicentino. Ora, teria tido Gil Vicente um pensamento feminista em uma corte, na qual o rei e a rainha representavam por excelência o modelo ideal cristão? Este devoto homem se voltou ao que a Igreja defendia enquanto ideal de

mulher, logo ele que tanto defendeu o modelo mariano? Não, efetivamente não consideramos pelas evidências que as peças nos forneceram, que o teatrólogo teria esse pensamento revolucionário, como acreditou tal autora.

Vimos em capítulo anterior o que nos disse Paul Teyssier a respeito dessa questão. Desta feita, diferentemente dos argumentos levantados pela autora Júlia Maria Sousa Alves da Silva no que concerne ao feminino em Gil Vicente, consideramos que longe de valorizar a mulher enquanto ser melhor do que o homem; de defender uma suposta emancipação das mulheres com a imagem da Virgem, Gil Vicente defendia a permanência dos padrões comportamentais, das regras, e não da desconstrução delas. Se reabilitar a figura da Virgem foi significativo de valorização feminina então podemos dizer que os teólogos, clérigos e outros religiosos que supervalorizaram a figura da Virgem quando do culto mariano no século XII, não eram misóginos. Isto é uma falácia. Falar da Virgem não é defender a mulher, até porque como mencionado em capítulo anterior a Virgem era um modelo a ser seguido por todos, homens e mulheres, mas é claro que Gil Vicente exortava que o sexo inferiorizado tomasse Maria como modelo.

Podemos aferir na equiparação do modelo da rainha ao da Virgem que esta tal qual aquela devem ser identificadas enquanto modelos inacessíveis de mulher, reverberando-se menos no campo do real e das práticas sociais, do que das representações ideais de comportamento. Nesse sentido, constatamos que embora a rainha seja uma figura real, ela continua sendo tal qual a Virgem um modelo inatingível, por ser rainha celeste, uma vez que a rainha terrena “[...] pelos seus excelsos atributos morais e físicos, ergue-se da terra ao céu” (SILVA, 1995, p. 225).

O que não podemos equiparar são as personagens Inês, Cassandra, Constança e Isabel, evidentemente não nobres à imagem perfeita construída da rainha. Porém, muito embora pareça ser exagerado fazer a comparação, pregadores e moralistas mesmo tendo como interlocutores nobres, damas, rainhas e princesas, entendiam que o modelo de virtude que pregavam servia e deveria ser adotado por todas as mulheres – sendo universal – independentemente da estratificação social a que estivessem inseridas. Mesmo aquelas desprovidas de *status* deveriam buscar de acordo com sua condição social ser virtuosa. Contrariando aqueles que pensam ser o modelo educativo presente na literatura didática destinado somente às nobres de corte e aristocráticas Carla Casagrande (1993, p. 109-110, grifo nosso) enfatiza que:

Pelo contrário, as nobres estão tão mais presentes quanto mais os valores e modelos que se lhes propõem são universais, válidos e eficazes para todas as mulheres. Rainhas, pregadores e damas têm aos olhos dos pregadores a

possibilidade de se tornarem **exemplo concreto e modelo vivo para todas as mulheres**, porque a posição social de superioridade social que Deus lhes concedeu obriga-as, como escreve Humberto de Romans, a um respeito mais rigoroso das normas morais.

Reiterando essa função social desempenhada pela rainha frente às outras mulheres, Isabel Guimarães Sá (2015, p. 178) comenta que as rainhas “[...] procuravam ser o exemplo a ser por todas as mulheres, independentemente da sua condição social [...]”

Como os pregadores e moralistas Gil Vicente não deixava de ver na rainha o modelo ideal, aquela mais próxima das virtudes e que poderia ser um exemplo real às demais mulheres, compartilhando assim da literatura didática e misógina sobre o feminino na qual as mulheres de camada mais baixa eram vistas como naturalmente sem valor. Pois, segundo Casagrande (1993, p. 110) “[...] à medida que se desce na escala social destemperam-se os valores, diluem-se as normas, afrouxa a disciplina [...]”, devendo-se olhar para a rainha enquanto aquela que saberia mais perfeitamente, por ter sido educada, ser o exemplo pleno de mulher ideal.

Ora, mas um fator não pode ser esquecido: Gil Vicente tal qual os cronistas que descreveram as virtudes da rainha, estavam inseridos diretamente no mundo cortês, sendo patrocinados pelos reis e rainhas. Logo, não é surpreendente o poeta de corte ter visto na rainha D. Leonor a imagem ideal de mulher. Ela pode de fato ter sido virtuosa, mas isto não podemos confirmar. O que vale dizer é que o teatrólogo tinha ainda mais motivos para dedicar a rainha muitas de suas peças e a ela conferir os atributos da Virgem. Entendemos que a rainha além de ter se tornado o exemplo de mulher-Virgem, ela representava aquilo que Gil Vicente mais defendia: a permanência da ordem social, dos valores cristãos, do Portugal Medieval. Ela representa os privilégios da nobreza tradicional, que o marido queria romper, que deu ensejo ao processo de centralização do poder, outrora mencionado. Não foi atoa ela ter se mostrado contrária as iniciativas do rei, seu marido, contra a nobreza da qual fazia parte. Ao contrário de D. João II, que representa os valores renascentistas, D. Leonor era em si mesma o sinônimo dos velhos valores tradicionais, por isso ser “Rainha Velha”. Ora, lembremos que esta rainha foi a segunda e última rainha consorte nascida em Portugal. Ela representava, portanto, não só a existência de um Portugal autêntico como dos valores que esta nação teria conseguido alcançar dentro da Cristandade, e que os vícios estavam a corromper.

Quando esta rainha morreu em 1525, Gil Vicente perdeu o seu principal referencial de mulher virtuosa. Não foi atoa alguns apontar a reviravolta em suas obras a partir do momento que deixou os serviços da rainha e passou para os dos reis (TEYSSIER, 1982, p. 103). Segundo Teyssier (1982, p. 102) “depois de 1520 tudo se inverte. É a corrente profana que predomina e a inspiração religiosa se esbate”. Ora, há que se dizer que esta inspiração era a “Rainha Velha”

que lhe dava. A partir de 1520 D. Leonor possivelmente por conta da idade, andava já afastada do palco das representações, que foram realizadas em grande medida na corte.

Isto parece ser bem explicativo para a compreensão dos motivos pelos quais Gil Vicente compôs e representou a *Farsa de Inês Pereira*, em que o autor parece voltar mais de perto novamente – ele já havia feito isso nas três outras obras que compõem o quarteto vicioso, analisadas em capítulo anterior – à realidade social de sua época concernente ao comportamento feminino. Não foi o modelo de Maria que encontrou em Inês Pereira. Esta personagem é uma completa aversão a tudo que defendia ao mesclar tudo de mais vicioso. Ela é a mulher-Eva. Em 1525, dois anos depois de Gil Vicente criar Inês, a rainha torna-se celestial. O poeta de corte não tinha mais a personagem feminina histórica viva que servisse enquanto modelo para contrastar a imagem viciosa de Inês Pereira; mesmo que tenha criado personagens femininas virtuosas como analisado pela autora Julia Maria Alves de Sousa (1995, p. 75-116), estas inseriam-se no plano do ideal, sendo personagens alegóricas.

Aquela que um dia lhe garantiu um lugar na corte, de poeta, de educador, moralizador; aquele que tinha uma devoção tão inspirada em sua rainha, viu esta desaparecer de vez. Tanto a Virgem quanto a rainha estavam agora definitivamente no plano do ideal, do celestial.

CONCLUSÃO

Gil Vicente era sem sombra de dúvida mais um homem escrevendo sobre mulheres; seu posicionamento misógino em relação ao sexo inferiorizado fica explícito. Ele compartilhava da literatura didática pastoral que sobre o sexo feminino se deteve incansavelmente no período medieval para impor e legitimar o que deveria ser seu papel natural de direito. As mulheres nunca foram tão explicadas sem sua permissão como no período medieval. Mas, para além das representações misóginas que sobre elas recaíram, algumas vezes puderam fazer o que os homens mais temiam, a saber, abrir a boca. Só que sabemos que tais momentos ficaram relegados ao plano das raras exceções.

Quando chegamos ao período da medievalidade tardia encontramos um homem misógino com muitos outros, a encontrar outras formas de dizer que as mulheres deviam continuar seguindo os padrões estabelecidos. Porém, é um homem de um tempo novo, sentido em toda Europa. Ele não viveu na mesma época de Santo Agostinho, de quem compartilhava a ideologia misógina em relação ao feminino; nem mesmo viveu na época de São Tomás de Aquino e de outros tantos pais da Igreja, clérigos e teólogos que legitimaram um ideal de feminino e em certo sentido conseguiram que na prática fossem concretizados. Gil Vicente, pelo contrário assistiu uma época conturbada, em que viu certos valores que defendia serem esquecidos; enquanto outros davam as caras com o alvorecer do Renascimento.

Gil Vicente, foi acima de tudo um homem profundamente ligado à religiosidade cristã. Isto ficou claro em suas peças de cariz religioso chamadas moralidades. Ele foi um crítico da dissolução dos costumes que a floraram na sociedade em que vivia. Ele criticou diversos tipos sociais e entre eles estavam as mulheres. Porém, vimos que a sátira vicentina abrangia especificamente moças e esposas da camada não nobre, estes tipos que segundo ele estavam mais propícios aos pecados. Ora, foi enquanto pecadoras e viciosas que Gil Vicente representou tipos femininos como Inês (*FIP*), Cassandra (*ASC*), Constança (*ADI*) e Isabel (*QTF?*).

Os pecados mais sórdidos que a literatura didática apontou Gil Vicente aponta nos tipos femininos que apresenta: enquanto moças são representadas enquanto ambiciosas, preguiçosas que fazem de tudo para ter no casamento uma válvula de escape da situação em que o estrato social lhes destinava. Enquanto esposas, eram luxuriosas, adúlteras. Havia ainda aquelas que nem casar queriam para não ter que lidar com as obrigações da relação conjugal e com os afazeres domésticos.

Porém, embora os desejos de ambição social tão frequentes no meio português afetassem a todos indistintamente, o peso recai sobre o feminino. O castigo reserva-se às

mulheres, que são obrigadas a aceitar a sua condição ao não terem seus desejos de ascensão social alcançados. Eis aí os dois principais problemas apresentados por Gil Vicente no comportamento feminino do século XVI: o adultério e ambição social.

No caso do adultério a própria legislação manuelina tratou de condená-lo, nas quais as mulheres eram as quem mais sentiam o peso do crime. Exatamente enquanto crime é que o adultério passou a ser encarado em Portugal de Quinhentos. Imaginamos que para ele deixar de ser pecado e torna-se crime com certeza a frequência desses atos deviam ser cada vez maiores.

Contudo, há que se dizer que o problema que mais preocupava Gil Vicente era a busca por mobilidade social. Sabemos este problema no século XVI e em Portugal era um dado claro. Todos, sem distinção sexual, almejavam sair da condição de subalternidade para conviver mais perto do rei, por isso a aderência ter sido tão condenada por Gil Vicente. Nesse sentido, o teatrólogo apresenta que a principal forma de conseguir subir na hierarquia continuou sendo o casamento. Porém, se nobres casavam por interesses, para solidificação do poder, tipos pertencentes a estratos inferiores deveriam continuar casando com seus iguais. Para Gil Vicente todos deviam ser satisfeitos com a condição social.

No entanto, a partir do momento que as mulheres passaram a entrar nesse jogo, Gil Vicente viu um problema. Isto afetava a ordem das coisas. Camponesas deviam casar com camponeses, nobres com nobres, pois segundo o teatrólogo assim se faziam as coisas. Porém, devoto ao monarca e aos princípios cristãos apontou um mundo às avessas que contrariava a criação divina das coisas.

Nessa perspectiva, se as representações femininas medievais exerciam influência na composição do comportamento ideal a ser seguido pelas mulheres portuguesas de Quinhentos, em que pesa o cumprimento dos papéis sociais na hierarquia de gênero, em contrapartida identifica-se – nas peças vicentinas referidas – outro elemento fundamental inerente à compreensão do comportamento feminino na época de Gil Vicente: a satisfação com a condição social.

Mediante as questões supracitadas evidenciamos que o teatrólogo confere a satisfação social o mesmo peso e relevância que as outras virtudes; devendo ser assim mais uma virtude a ser incorporada pelas mulheres para que alcancem o modelo ideal. Porém, para além das representações, no que concerne às práticas sociais, o autor evidencia exatamente a inversão no cotidiano do que se propunha a ensinar, a dizer a crescente busca por mobilidade social, sendo este um vício que àquela época somava-se aos demais, relegando-se cada vez mais o modelo mariano, no espaço social, ao campo da representação.

A insistência incansável de Gil Vicente em fazer do teatro o palco de críticas contundentes àquilo que parecia ser para ele e para a ideologia que compartilhava uma afronta aos valores cristãos, é indicativo de que a construção de novos modelos femininos destoantes do ideologicamente definido, teria se tornado na sociedade portuguesa de Quinhentos um dado que não mais se constituía enquanto exceção.

Através da *Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente*, e mais especificamente de obras como a *Farsa de Inês Pereira*, o *Auto da Sibila Cassandra*, o *Auto da Índia* e *Quem tem farelos?* percebemos o quanto mulheres de estratos sociais inferiores, a saber, não nobres estavam tomando novos modelos comportamentais, muito embora, a todas às mulheres continuasse sendo relegado enquanto modelo comportamental ideal o representado pela Virgem Maria.

Ora, as mulheres do medievo tardio não conheceram a promoção social que o Renascimento teria promovido em vários campos. Percebemos que as estruturas ideológicas, no que tange ao espaço que as inferiorizadas deveriam circular, permaneceram os mesmos. Isso é mais um indicativo de que no século XVI ainda podemos falar de uma Idade Média tardia. Fica claro também que falar de mudanças não quer dizer que o aparelho ideológico cristão antes predominante tenha deixado de existir. A ideologia cristã não só se fazia presente no reino português, como ainda foi mais alargada no contexto europeu com a Reforma Protestante. Os puritanos não relegaram as mulheres um espaço de atuação melhor do em outros períodos medievais. As representações durante toda a Idade Média e ainda mais no Renascimento continuaram sendo misóginas.

Foi sem dúvida Inês Pereira da farsa que leva seu nome, que articulou todos os elementos do novo modelo comportamental que estava a pairar na sociedade portuguesa do século XVI. Porém, Gil Vicente não toma os elementos que criou em Inês – que por serem tão realistas tirou da sociedade que vivia – enquanto reveladores de padrões comportamentais aceitáveis. Para ele tudo que foge do modelo mariano, é contramodelo. Nesse sentido, o desejo de Inês de ser independente; de almejar uma posição melhor na sociedade a partir do casamento; de ser insubmissa deixando de cumprir os papéis relegados a ela; e ainda a visão das tarefas domésticas enquanto um fardo, é visto por Gil Vicente enquanto um contraponto ao ideal de mulher que enxergava na rainha D. Leonor.

Porém, deixando o discurso vicentino de lado, entendemos que o comportamento de Inês Pereira bem como o das demais personagens analisadas constitui-se enquanto novas formas de pensar a educação que recebiam frente ao que foi imposto enquanto papel a serem seguidos

por este sexo. Vemos o casamento enquanto a única maneira que mulheres hierarquicamente inferiorizadas encontraram para conseguir uma vida melhor.

Contudo, isso não quer dizer que Gil Vicente apontava para a emancipação feminina. Isto jamais existiu naquele momento. E ele jamais defendeu a independência feminina, como apontado no trabalho de Júlia Maria Alves Sousa da Silva. A ideologia cristã ainda predominava fortemente para reafirmar o lugar que a mulheres deveriam ocupar na sociedade. A literatura humanística continua relegando a mulher um lugar de inferioridade diante do homem, tendo que desempenhar o papel de boa esposa, boa mãe, boa dona de casa. As discussões em torno da família tornam-se preocupantes naquele contexto em que ganhava notoriedade a dissolução dos quadros da família. Gil Vicente aponta esse dado ao expor filhas como Inês Pereira e Isabel que se contrariavam ao papel que deveriam exercer enquanto tal, a saber a obediência a mãe, a seus conselhos, no que tange ao comportamento a ser desempenhado diante dos galanteadores: prudência no rir, no falar, no andar, no agir.

Ao expor personagens que desempenham o papel de mãe, como ocorre nas farsas *Inês Pereira* e *Quem tem farelos?* Gil Vicente está preocupado em evidenciar que as gerações de mulheres que estavam se formando nos estratos inferiores não estavam conseguindo quando mães educar as filhas dentro do que era devido. Ora, Inês não aceita os conselhos da mãe quanto ao casamento porque segundo ela sua mãe teve a oportunidade de escolher com quem casar. Neste caso, Gil Vicente acaba evidenciando através da imagem da mãe que o papel conferido às mães durante o Renascimento é indicativo de que era preciso que as mães educassem corretamente suas filhas, pois é o sexo feminino que forma todas as outras gerações, e que de alguma forma a mulher-mãe influencia na educação dos filhos, seja do sexo feminino ou masculino.

Entendemos que Inês, Cassandra, Constança, e Isabel representam acima de tudo o olhar que as mulheres passaram a ter delas próprias, a contraposição as normas predominantes. Elas fugiam ao que estava escrito enquanto regra, mas ao mesmo tempo elas se enquadravam exatamente naquilo que a literatura pastoral legitimou enquanto mulher- Eva. Foi a mulher-Eva que predominou nas representações dos tipos humanos femininos criados por Gil Vicente.

Em contraposição a mulher-Eva o poeta cria a mulher-Virgem. Porém, Gil Vicente considerava possível que na terra houvesse modelos ideais e para ele aquelas que melhor desempenhavam esse papel eram as rainhas, e especificamente a rainha D. Leonor. É evidente que seria ela, pois foi quem o protegeu e financiou seu projeto pedagógico. Porém, além da gratidão que o poeta sentia por esta rainha, realmente foi representada na historiografia enquanto mulher virtuosa, que influenciou os reinados do marido, D. João II, com a prática da

assistência e que continuou no reinado do irmão D. Manuel. Ela foi exemplo de mãe, esposa e principalmente viúva, que ao final da vida dedicou-se ainda mais às práticas devoção.

Nas peças alegóricas o *Auto da Alma*, *Mofina Mendes* e da *Fé*, a rainha recebe os mesmos atributos da Virgem Maria e vice-versa. Enquanto a Virgem tem a grandeza de uma rainha, esta recebe a mesma magnitude das virtudes daquela, sendo para Gil Vicente o modelo real exemplar na Terra. Logo, a rainha seria para o teatrólogo a prova de que seria possível seguir o modelo mariano.

Contudo, entendemos que tanto a imagem da rainha D. Leonor quanto da Virgem constituía-se enquanto modelo inacessível para as mulheres, uma vez que os atributos divinos da Virgem distanciavam a rainha das mulheres reais. A rainha foi representada enquanto perfeita, como se extrapolasse os elementos humanos. Nesse sentido, identifica-se ainda a não aplicabilidade do modelo da Virgem, justamente porque as obras em que ela aparece estavam no campo do alegórico, do fantástico, do ideal, enquanto as personagens viciosas estavam diretamente no campo do real. Logo, elas se aproximavam mais da realidade vivida por Gil Vicente no século XVI.

A impressão de quase todas as peças de Gil Vicente que compõem a *Compilação* de 1562 são indícios para nós de que se continuou por meio delas a propagação da mensagem vicentina como possivelmente o poeta desejava e os filhos deviam conhecer e concordar. A edição da *Compilação* foi vendida para nobres, mas não somente eles tiveram acesso, os folhetos populares são evidências disso. É por meio principalmente das folhas volantes que constatamos que as obras de Gil Vicente não se limitaram apenas às representações. A mensagem vicentina avançou e possivelmente muitos, embora não tenham visto de perto as encenações – que sem dúvida davam mais consistência à mensagem –, tiveram a oportunidade de serem reeducados, ao passo em que as peças funcionavam enquanto materiais pedagógicos.

De maneira geral, Gil Vicente com suas peças de caráter moralizante e satírico, nos possibilitou afirmar a pertinência de se estudar a longa Idade Média; nos permitindo identificar como o imaginário feminino foi construído e como a sociedade a cada época o ressignificou, mesmo em momentos de perceptíveis rupturas, como foi o caso da Europa e especificamente de Portugal no século XVI. O imaginário feminino não só permaneceu com a mesma estrutura como também adquiriu outras nuances ainda mais misóginas. Atualmente não é diferente, por isso a relevância de se compreender o período medieval, responsável pela construção de inúmeras formas de pensar o mundo e as coisas que nele habitam, e que ao longo da História foram apenas adquirindo outras nomenclaturas.

REFERÊNCIAS

Fontes

CAMÕES, José (direção científica). **As obras de Gil Vicente**. Vol. I, II e V. Lisboa: INCM, 2002.

Bíblia. Português. **Bíblia de Jerusalém**. 10ª ed. São Paulo: Paulus, 2015.

Obras gerais

BAKHTIN, Mikhail Mikailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. – São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARATA, Maria do Rosário Themudo. Portugal e a Europa na Época Moderna. In: MATTOSO, José [et all]; TENGARRINHA, José (org.) **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000, p. 105-127.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa II: Renascença**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

BOLTON, Brenda. **A Reforma na Idade Média: século XII**. Lisboa: Edições 70, 1983.

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.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Ed. Estampa, 1994. Vol. I e II.

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.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Portugal: Edições 70, 1985.

_____. TRUONG, Nicolas (org.). (1924). **Uma História do corpo na Idade Média**. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. **Poder e sociedade no reino de Portugal no século XVI: As Trovas de Bandarra**. Curitiba, 2004, 361p.

MARTINS, J. P. Oliveira. **História de Portugal**. (Bibliotheca das Sciencias Sociais) 3ª ed. Emendada. – Lisboa: Bertrand, 1882. Vol. 1 e 2.

- MELLO, José Roberto. **O cotidiano no imaginário medieval**. – São Paulo: Contexto, 1992.
- MICCOLI, Giovanni. Os Monges. In: LE GOFF, Jacques (dir.) **O homem medieval**. 1ª ed. Lisboa: Presença, 1989, 1ª ed. Lisboa: Presença, 1989, pp. 33-78.
- RIBEIRO, Josena Nascimento Lima. **Messianismo e poder no Reinado de D. João I, de Portugal**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão. São Luís, 2014.
- RODRIGUES, Manuel Augusto. Do Humanismo à contra-reforma em Portugal. **Revista de História das ideias**, v. 3, Coimbra: Instituto de teoria das ideias 1981, pp. 125-176.
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Editora Porto, 11ª ed. 1979, 1212p.
- SICHEL, Edith. **O Renascimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1972.
- SILVA, Priscila Aquino. Assistencialismo e imaginário régio à época joanina (Portugal – século XV). In: NOGUEIRA, Carlos (org.). **O Portugal Medieval: Monarquia e sociedade**. – São Paulo: Alameda, 2010, pp. 207-212.
- SPINA, Segismundo. **Era Medieval: Presença da literatura portuguesa-1**. 5ª ed. – São Paulo: Difusão europeia do livro.
- ZIERER, Adriana. D. João I, iniciador da Dinastia de Avis entre a identidade portuguesa e a alteridade. **Dimensões**. Revista de História da Ufes, v. 33, 2014, pp. 36-60.

Obras específicas

- ABRANTES, Elizabeth Sousa. “Damas bem dotadas”: Educação e identidade feminina na Baixa Idade Média. In: ABRANTES, Elizabeth S; BOMFIM, Ana Lúvia V., ZIERER, Adriana M. S (org.); **História Antiga e Medieval: Sonhos, Mitos e Heróis**. – São Luís: EDUEMA, 2015, p. 233-242.
- AMEAL, João. **Dona Leonor: “princesa perfeitíssima”**. Porto: Tavares Martins, 1943.
- ARTIOLI, Tatiane. **Alegoria e visão teológica da história em três autos vicentinos**. Dissertação (mestrado em Teoria Literária do Instituto de Estudos de Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- BERARDINELLI, Cleonice (org.) **Gil Vicente: autos: organização, apresentação e ensaios**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- BRITO, Maria Cristina Souza. O discurso Popular feminino na Farsa de Inês Pereira. In: MALEVAL, Maria do Amparo T. (org.). III Encontro Internacional de Estudos da ABREM. Atas. Rio de Janeiro: Ágon da Ilha, 2001, p. 291-299.
- CRUZ, Maria Leonor García 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.
- _____. Parte II: Cultura. Lisboa: Ediclube. In: MEDINA, João (dir.). **História de Portugal: dos tempos pré-históricos aos nossos dias**. Vol. 4, 1993, p. 333-340.

DUBY, Georges. **Damas do século XII**: Eva e os Padres. Vol. 3. Tradução Maria Lúcia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GARCÍA, Flávio. **Copilaçam de estudos vicentinos** — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

_____. Mulher e adultério em Boccaccio e Gil Vicente. **Caderno Seminal**. Rio de Janeiro: DIALOGARTS, ano 8, n. ° 10, 2001, pp. 127-138.

KLASPISCH- ZUBER, Christiane. A mulher e a família. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989, pp. 193-208.

LEAL, Ivone. A mulher e o amor no século XVI: afectividade, sexualidade, casamento –uma abordagem do tema. **Análise Social**: Revista de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, vol. XXII (3.º -4º), 1986 (nº 92-93), p. 769-778.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 5ª ed. - revista e ampliada. São Paulo: Contexto, 2002. - (Repensando a História).

MALEVAL, Maria do Amparo T. Teatro. In: MONGELLI, Lênia Márcia; MALEVAL, Maria do Amparo T; VIEIRA, Yara Frateschi. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1992, v.1, cap. VI, p. 167-190.

_____. Rainha D. Leonor e Gil Vicente diante do Boosco Deleitoso. **Série Estudos Medievais Intertextualidades**. Nº 4, Salvador, 2015, pp. 87-102.

MOTTIN, Mayara Ferneda. **Fama e exemplaridade: análise do discurso boccacciano sobre a feminilidade em de *Mulieribus Claris* (1361-1362)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

OLIVEIRA, Ana Rodrigues. A mulher. In: MATTOSO, José (org.). **História da vida privada em Portugal**: A idade Média. Portugal: Círculo dos leitores, 2016.

_____. **Rainhas de Portugal**: Leonor de Lencastre (1458-1525) a princesa perfeitíssima. Lisboa: A espera dos Livros, 2010.

OLIVEIRA, Susana Paula Magalhães. **A mulher do renascimento inglês segundo a escolástica e a tradição medieval**. 2009. 176f. Dissertação (mestrado em estudos ingleses) – Universidade Aberta, Lisboa, 2009.

OSÓRIO, Jorge A. Solteiras e casadas em Gil Vicente. **Península**. Revista de Estudos ibéricos, n. ° 2, 2005, pp. 113-16.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Gil Vicente” (excerto). In: **História e antologia da literatura portuguesa século XVI**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 1984, p. 11-12.

POLÓNIA, Amélia. Reflexões sobre alguns aspectos da vida quotidiana no século XVI, 1992. **Revista de História**, Portugal, v. 13, pp.75-95, 1995. Disponível em: <http://ler.letra.up.pt/uploads/ficheiros/6357.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2017.

RECKERT, Stephen. “Tipos de língua e bilinguismo” (excerto). In: **História e antologia da literatura portuguesa século XVI**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 1984, p. 13-15.

SÁ, Isabel dos Guimarães. A fundação das Misericórdias e a rainha Dona Leonor (1458-1525): uma reavaliação. In: “**As Misericórdias Quinhentistas**”. JORNADAS DE ESTUDOS SOBRE AS MISERICÓRDIAS, 2, Penafiel, Portugal, 2009, pp. 15-33.

_____. **Rainhas e cultura escrita em Portugal (séculos XV-XVI)**. Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. 2015, pp. 168-180. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1882/45008>. Acesso em: 27 mai. 2018.

SANTOS, Giovanna Aparecida Schittni dos. Relações de gênero no livro V das Ordenações Manuelinas (Portugal - Século XVI). In: XXVI Simpósio Nacional de História –ANPUH **Anais...** São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308180091_ARQUIVO_comunicacao_giovanna_anpuh2011.pdf. Acesso em: 30 jul. 2017.

SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval**. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1965.

_____. **Para a História da Cultura em Portugal**. Parte II. Vol. 2. Lisboa: Gradiva, 1996.

SERRANI, Ugo. “Alguns aspectos de Gil Vicente (excerto)”. In: **História e antologia da literatura portuguesa século XVI**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 1984.

SIECZKOWSKI, Luís Flávio. Representações do feminino e Boccaccio e Chaucer: o adultério na Idade Média. **Caderno Seminal**. Rio de Janeiro: DIALOGARTS, ano 8, n. ° 10, 2001, pp. 7-22.

SILVA, Priscila Aquino. Imagens do Poder: análise do Pelicano, a empresa régia de D. Leonor e D. João II (Portugal – Século XV). In: XIII Encontro de História Anpuh – Rio. **Anais...** Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais1212777402_ARQUIVO_PaperANPUHImagensdopoder.pdf . Acesso em: 10 maio. 2018.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. Teatro português medieval: Cenário histórico. **Revista Philologus**, Ano 16, Nº 46. Rio de Janeiro: CiFEFil, jan/abr. 2010.

SILVEIRA, Rosário de Maria Carvalho. A mulher n’ a 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.

SILVA, Valdison Ribeiro da. A visão contemporânea da mulher quinhentista retratada nas obras de Gil Vicente. In: XVII Semana de Humanidades. **Anais...** Rio Grande do Norte, 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT27/27.1.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2016.

SOUSA, Ivo Carneiro de. A rainha D. Leonor e a experiência espiritual das clarissas coletinhas do mosteiro da Madre de Deus de Lisboa (1509-1525). **Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso**, 01, 1994, Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, pp. 23-52.

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

TOIPA, Helena Costa. Cataldo Sículo e o mecenato da Dona Leonor. **Máthesis**, Viseu, Universidade Católica portuguesa, p. 167-197, 1994. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/23994>. Acesso em: 18 de jan. 2018.

Obras teóricas

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: LEACH, Edmund et Alli. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BARROS, José D’ Assunção. **O campo da História: especialidades e abordagens**. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

_____. História e Literatura – Novas relações para os novos tempos. **Revista Contemporâneos: artes e humanidades**, n. 6, Maio-Outubro, 2010.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2ª edição. Portugal: Memória e Sociedade, 2002.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos avançados**, n. ° 11, (5), 1991, p. 173-191.

FERREIRA, Antonio. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (org.). **O historiador e suas fontes**. – 1. ed., São Paulo: Contexto, 2011.

LACERDA, Denise Perez. Confluências entre Literatura e História. In: _____ **Do Imaginário o Real: A História (Re) Recontada em A Casa das Sete Mulheres**. Porto Alegre: RGS, 2006, Cap. 1, pp. 13-31. Disponível em: http://bdt.d.furg.br/tde_busca/arquivo.php. Acesso em: 30 jul. 2017.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário Medieval**. Editorial Estampa, 1994.

_____. **Uma longa Idade Média**. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

_____. **A história pode ser dividida em pedaços?** 1 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GRECCO, Gabriela de Lima. História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, São Paulo, v. 6. n.º11, jul. 2014, p. 39-53. Disponível em: <https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/201>. Acesso em: 29 jun. 2018.

MARTINS, Giovana Maria Carvalho. Uso de Literatura como fonte histórica e a relação entre Literatura e História. **Anais...** VII Congresso Internacional de História XXXV Encuentro de Geohistória regional, XX Semana de História, 2015, p. 3889- 3901. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1318.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2017.

MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de; ALVES, Gabriela Santos. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o diálogo entre a História e a Literatura. **Revista Cantareira**, Rio de Janeiro, v. 3, pp. 1-16, 2013. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/05/e04a02.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural** -2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. Em busca de uma outra História: imaginado o Imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, V. 15, nº 29, pp. 9-27, 1995. Disponível em: <http://www.anph.org/arquivo/download>. Acesso em: 30 jul. 2017.

_____. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31 - 45, set. 2003. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30220>. Acesso em: 30 jul. 2017.

SCOTT, Joan Wallach. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". Revisão de Tomaz Tadeu da Silva. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul. / dez. 1995, pp. 71-99. Disponível em: <http://www.direito.mppr.mp.br/arquivos/File/categoriautilanalisehistorica.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2015.

FRANCO. Stella Maris Scatena. Gênero em debate: problemas metodológicos e perspectivas historiográficas. In: VILLAÇA, Mariana; PRADO, Maria Ligia Coelho (org.). **História das Américas: fontes e abordagens historiográficas**. – São Paulo: Humanitas: CAPES, 2015. p. 36-51.

Obras de referência

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.

_____. VECCHIO, Silvana. 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. 337-350.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) **História das Mulheres no Ocidente: Idade Média**. 476ª ed. v. 2, 1993, pp. 30-63.

FRUGONI, Chiara. A mulher nas imagens, a mulher imaginada. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) **História das Mulheres no Ocidente: Idade Média**. 476ª ed. v. 2, 1993, pp. 462-509.

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.

L'HERMITE-LECLERC, Paulette. A ordem feudal (séculos XI-XII). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) **História das Mulheres no Ocidente: Idade Média**. 476ª ed. v. 2, 1993, pp.273-329.

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.

_____. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) **História das Mulheres no Ocidente: Idade Média.** 476^a ed. v. 2, 1993.

NAHOUM-GRAPE, Véronique. A mulher bela. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (org.). **A história das mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna.** 507^a ed. v. 3, 1994, pp. 122-139.

OPITZ, Claudia. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) **História das Mulheres no Ocidente: Idade Média.** 476^a ed. v. 2, 1993pp.354-435.

ROSSIAUD, Jacques. Sexualidade. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (org.). **A história das mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna.** 507^a ed. v. 3, 1994, pp. 477-493.

SONNET, Martine. Uma filha para educar. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (org.). **A história das mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna.** 507^a ed. v. 3, 1994, pp.142-179.

TOMASSET, Claude. Da natureza feminina. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.) **História das Mulheres no Ocidente: Idade Média.** 476^a 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.** 476^a ed. v. 2, 1993, pp, 143-83.