



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Andreza Barboza Nora

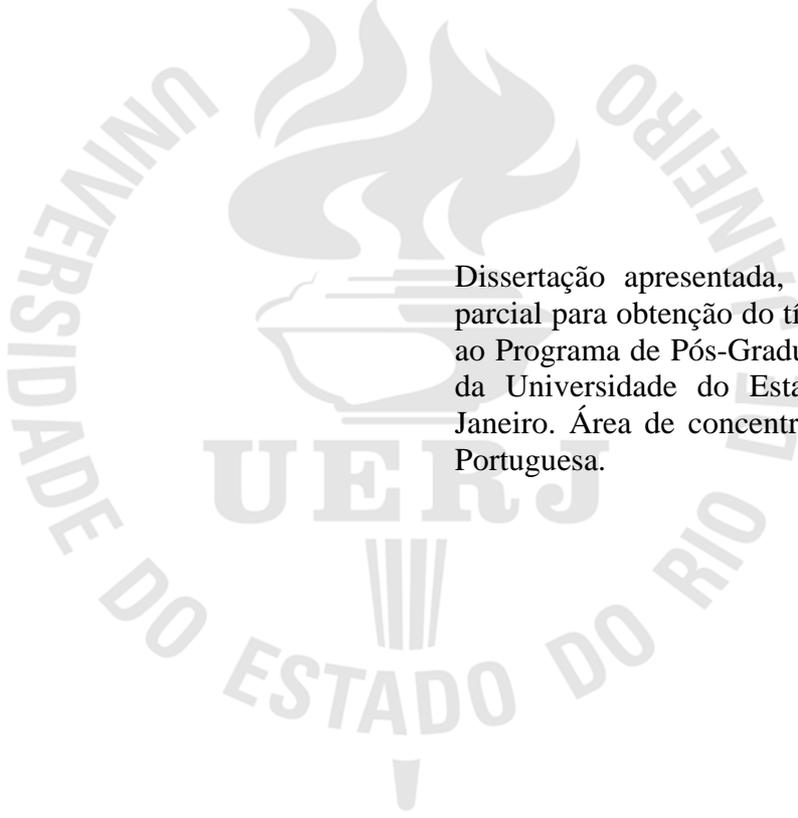
“Quanto em caso de amores”: a relação (extra)conjugal em três autos de
Gil Vicente

Rio de Janeiro

2008

Leonila Maria Murinelly Lima

“Quantos en caso de amores”: a relação (extra)conjugal em três autos de Gil Vicente



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador : Prof. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

V632

Nora, Andreza Barboza.

Quanto en caso de amores: a relação (extra) conjugal em três autos de Gil Vicente / Andreza Barboza Nora. – 2008.

117 f.

Orientadora: Maria de Amparo Tavares Maleval.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Vicente, Gil, ca.1470-ca.1536. Auto da Índia – Teses. 2. Vicente, Gil, ca.1470-ca.1536. Tragicomédia de Duardos – Teses. 3. Vicente, Gil, ca.1470-ca.1536. Farsa de Inês Pereira – Teses. 4. Amor cortês – Teses. 5. Adultério – Teses. I. Maleval, Maria de Amparo Tavares. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-2

ANDREZA BARBOZA NORA

**“Quanto en caso de amores”:
a relação (extra)conjugal em três autos de Gil Vicente**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 24 de março de 2008

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria do Amparo Tavares Maleval (**Orientadora**)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Souza Brito
Escola de Teatro da UNIRIO

Prof^ª. Dr^ª. Nadiá Paulo Ferreira
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro
2008

A todos que em mim fizeram brotar a semente do otimismo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha irmã por depositarem grande confiança em meu potencial como aluna e profissional, por acreditarem que fui, sou e serei capaz de alcançar meus ideais nessa longa jornada e nem por isso menos saborosa que é a vida.

Às grandes amigas Marcelle e Simone por compartilharem comigo, há longos anos, os medos, anseios, alegrias, fracassos e vitórias pessoais e profissionais.

Ao “Zezinho” por me fazer acreditar, quando eu mesma desacredito, que “quem acredita sempre alcança”. Obrigada também pelas críticas construtivas a cada página do presente trabalho.

Aos amigos que comecei a conquistar há alguns anos, durante a graduação, e que hoje são também amigos do Mestrado e amigos para toda uma vida: Luciana, Jonathan e Ivi.

Ao Rafa por formatar meu trabalho, por resolver as “panes” do meu computador, por procurar os livros empoeirados da biblioteca da UFRJ, por realizar as traduções do inglês. “Muitíssimo” obrigada!

Aos colegas e familiares que, embora nem sempre tenham consciência da dificuldade de se percorrer os trilhos acadêmicos, auxiliaram-me com palavras de apoio ou com o devido silêncio.

Mais que agradecer, quero parabenizar todos os grandes Mestres do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sobretudo à minha orientadora, exemplo de luta e profissionalismo, Maria do Amparo Tavares Maleval.

Às professoras Maria Cristina Souza Brito e Nadiá Paulo Ferreira por me concederem a gentileza de participarem da minha banca examinadora.

Ao CNPq pelo financiamento da minha pesquisa por dois anos.

Amor – Desferid la vela grande:
decid todos – buen viagen!
(Gil Vicente, *Nau d'Amores*)

RESUMO

NORA, Andreza Barboza. “*Quanto en caso de amores*”: a relação (extra)conjugal em três autos de Gil Vicente. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Don Duardos, como comprovam as palavras preambulares da *Copilaçam* de 1586, surge como uma obra de viragem no tocante à produção teatral de Gil Vicente. Seria um serviço oferecido ao novo rei, D. João III, um serviço qualitativamente diferente do até então exercido. A diferença reside, segundo Vicente, no tratamento da temática amorosa, uma vez que sob o reinado de D. Manuel – “quanto en caso de amores” – apenas teria trabalhado com personagens das camadas baixas da sociedade, enquanto no novo serviço colocaria em cena figuras do estrato nobre. A presente dissertação empreende uma análise de três canônicos autos vicentinos, que tematizam a relação (extra)conjugal: *Auto da Índia* (1509) – representado sob os auspícios da rainha D. Leonor de Lencastre –, *Tragicomedia de Don Duardos* (1522) e *Farsa de Inês Pereira* (1523) – tecidos durante o reinado de D. João III. Buscou-se comparar as protagonistas das referidas farsas e o modo como se desenvolvem suas relações extramatrimoniais, com o objetivo de evidenciar-lhes os pontos de convergência e divergência. Procurou-se, no *Don Duardos*, revelar a existência de uma escala de perfeição na qual se inserem as três diferentes relações amorosas apresentadas na peça. Sempre que pertinente, foram ressaltadas as alusões, por aproximação ou oposição, aos preceitos do amor cortês ditados pelo *Tratado* de André Capelão. Foi possível observar que somente os personagens não-nobres dão vazão aos anseios sexuais e mantêm relações adúlteras e que o fato de Gil Vicente se mostrar condescendente para com essas figuras ameniza o comportamento infiel das mesmas. Notou-se também que o autor condena de modo impiedoso a falsa galanteria praticada essencialmente por escudeiros ambiciosos e falsos cortesãos e que é a figura do cavaleiro, como se pôde perceber no *Don Duardos*, um modelo não somente na guerra, mas também no amor.

Palavras-chave: Autos de Gil Vicente; relação (extra)conjugal; amor.

RESUMEN

Don Duardos, como comprueban las palabras en el preámbulo de la *Copilaçam* de 1586, surge como una obra de cambio en lo referente a la producción teatral de Gil Vicente. Sería un servicio ofrecido al nuevo rey, D. Joao III, un servicio cualitativamente diferente de lo practicado hasta entonces. La diferencia reside según Vicente, en el tratamiento de la temática amorosa, una vez que bajo el reinado de D. Manuel – “quanto en caso de amores” – solo habría trabajado con personajes de las capas bajas de la sociedad, mientras que en el nuevo trabajo coloca en escena figuras del estrato noble. La presente disertación emprende un análisis de tres canonicos autos vicentinos, que tienen como tema la relación (extra)conyugal: *Auto de la India* (1509) – representado bajo los auspicios de la reina D. Leonor de Lencastre – , *Don Duardos* (1522) y *Farsa de Inés Pereira* (1523) – tejidos durante el reinado de D. Joao III. Se procuró comparar las protagonistas de dichas farsas y el modo como se desarrollan sus relaciones extramatrimoniales, con el objetivo de poner de manifiesto los puntos de convergencia y de divergencia. Se buscó, en *Don Duardos*, revelar la existencia de una escala de perfección en la que se integran las tres diferentes relaciones amorosas presentadas en la obra, por aproximación o por oposición, a los preceptos del amor cortés dictados por el *Tratado* de André Capelao. Fue posible observar que solamente los personajes no-nobles dan rienda suelta a las ansias sexuales y mantienen relaciones adúlteras y que el hecho de que Gil Vicente se muestre condescendiente con esas figuras, minimiza el comportamiento infiel de las mismas. Notamos también que el autor condena sin piedad la falsa galantería practicada esencialmente por escuderos ambiciosos y falsos cortesanos y que es la figura del caballero, como puede percibirse en *Don Duardos*, un modelo no tan solo en la guerra, sino también en el amor.

Palabras clave: Autos de Gil Vicente; relación (extra)conyugal; amor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 GIL VICENTE: DA CORTE AO CÂNONE.....	24
1.1 Haveria afinal três Gil Vicente?	24
1.2 Formação intelectual e fontes literárias do poeta Gil Vicente.....	27
1.2.1 Formação intelectual.....	28
1.2.2 Bases literárias.....	31
1.2.3 Representações pré-vicentinas.....	33
1.3 O mundo de Gil Vicente.....	37
2 AUTO DA ÍNDIA E FARSA DE INÊS PEREIRA: DOIS EXEMPLOS DE INFIDELIDADE CONJUGAL	44
2.1 Dentro ou fora do lar elas querem é “folgar”	45
2.2 Os personagens masculinos e a denúncia social.....	58
2.3 A condescendência de Gil Vicente para com as mulheres adúlteras.....	67
3 APOLOGIA E SÁTIRA AO AMOR CORTÊS NA TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS	71
3.1 “ <i>El precio está en la persona</i> ”: a busca de D. Duardos por um amor sincero	72
3.2 A afirmação do amor de D. Duardos pela oposição: o episódio sobre Camilote	91
3.3 O triunfo do amor	100
4 CONCLUSÃO.....	107
5 REFERÊNCIAS	115
5.1 Obras de Gil Vicente	115
5.2 Outras obras e estudos de referência	115
5.3 Bibliografia complementar	118

INTRODUÇÃO

De origem religiosa, o termo “Cânone” teve seu significado ampliado: converteu-se na escolha por textos que, entre si, disputam a permanência, a sobreposição aos limites do tempo. Gil Vicente está no Cânone¹ e alocado no espaço destinado aos clássicos, o que fez nascer, ao longo dos séculos, inúmeras questões para o seu público leitor e também para os que se dedicam à investigação de seu teatro.

Percorrido todo um longo caminho na senda de ler e reler Vicente, o título de clássico jamais nos fez cair no deslumbramento. Pelo contrário, em um terreno intensamente trilhado, de diferentes perspectivas se aventuram, ano após ano, novos estudiosos e diversas pesquisas aparecem: umas não ultrapassam questões excessivamente discutidas pelos críticos; outras ajudam a fixar novos traços caracterizadores do teatro do Mestre.

Embora decorridos mais de quinhentos anos da representação da *Visitação*² (1502), a *Copilaçam* (reunião das obras do autor iniciada pelo próprio e terminada por meio do trabalho de seus filhos Luís e Paula Vicente) ainda apresenta suficiente brilho para suscitar o interesse de pesquisadores, críticos e profissionais das artes literárias e cênicas. A excelência da produção dramaturgica de Gil Vicente, considerado o primeiro autor português a extrapolar os limites da nacionalidade, chegou aos dias de hoje com indelévels sinais do tempo.

Gil Vicente está enconstado a duas épocas culturais conflitantes: a Idade Média e o Humanismo, portanto, estudar Vicente é entrar numa época conturbada e de grandes tensões sociais e em uma corte pela qual passaram dois reis com matrizes de identidade nem sempre pacíficas. Estudar a *Copilaçam* é entrar em um espaço onde se observa a combinação de múltiplas influências no campo estrutural, temático e lingüístico. Certamente aí reside boa parte da dificuldade de se fixar, seguramente, uma classificação para sua vasta produção teatral.

Esboço de uma *poética* vicentina

A publicação da primeira versão da *Copilaçam*, em 1562, além de presentear o público leitor com belos textos teatrais, estabeleceu desafios que ainda hoje não tiveram definitiva

¹ Este conceito de “Cânone” é desenvolvido por Harold Bloom na legitimação do seu Cânone Ocidental, afirmando que “nada é mais essencial ao Cânone Ocidental que os seus princípios de seletividade, que são elitistas unicamente na medida em que se fundam em rigorosos critérios artísticos” (BLOOM, 1997: 33).

² *Auto da Visitação*, também conhecida sob o nome de *Monólogo do Vaqueiro*, é a obra inaugural do teatro vicentino. Foi representado por ocasião do nascimento do filho de D. Manuel e D. Maria, o futuro D. João III.

solução, embora já tenha feito surgir longas páginas críticas. O debate sobre os gêneros é somente um dos difíceis problemas que a produção vicentina estabelece aos pesquisadores. Dificilmente encontramos uma obra analítica do teatro de Gil Vicente que deixe de realizar ao menos um esboço de classificação, seja esta de caráter histórico, estrutural, evolutivo, funcional, temático.

No texto da peça *Comédia sobre a Divisa da cidade de Coimbra* (1527) Gil Vicente, assim como o fazem posteriormente seus estudiosos, demonstra preocupação com relação aos moldes nos quais passava a se enquadrar seu teatro. A questão surge por meio das palavras do personagem responsável por anunciar o argumento do auto: “*Ja sabeis senhores / que toda a comédia começa em dolores; / e inda que toque cousas lastimeiras / sabei que as farsas todas chocarreiras / não são muito finas sem outros primores*” (VICENTE, 1971: 133).

Entretanto, é no texto-dedicatória que figura na *Tragicomedia de Don Duardos* (1522), o qual estava ausente na edição de 1562 da *Copilaçam* e apenas presente na edição publicada em 1586, que Gil Vicente parece apontar linhas gerais para o que se costuma considerar uma possível *poética* de suas obras. A passagem, por diferentes motivações, é comumente revisitada. Aqui também é imprescindível transcrevê-la:

Como quiera (excellente Príncipe y Rey muy poderoso) que las Comedias, farças, y moralidades que he compuesto en servicio dela Reina vuestra tia (quanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las quales no avia cõveniente rethorica, que pudiesse satisfazer al delicado spirito de V. A. conosci que me cumplia meter mas velas a mi pobre fusta. Y assi con desseo de ganar su contentamiento halle lo que en extremo desseava, que fue Don Duardos y Flerida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce rethorica y escogido estilo, quãto se puede alcançar en la humana inteligencia: lo que yo aqui hiziera si pudiera tanto como la mitad del desseo, que de servir a V. A. tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia, que cuenta como Don Duardos buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatio con Primaleon, uno de los mas esforçados caballeros que avia en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la qual Primaleon tenía enojada. Y comienza luego Don Duardos a hablar, pidiendo campo al Emperador contra Primaleon su hijo (FREIRE, 1944: 535).

O autor torna patente, no trecho acima, trabalhar com uma classificação que contemplava as “comédias, farsas e moralidades”. De acordo com Gil Vicente, até aquele determinado momento, seus autos³ limitavam-se a esses três gêneros teatrais. Afirma também

³ O termo *auto* deriva do latim *actus* e tem como significado ação, feito, procedimento, cerimônia, solenidade. Nas artes literárias, *auto* é forma nacional da literatura dramática portuguesa que versa sobre assuntos hieráticos. Desse mesmo radical latino que deu origem à palavra *auto*, nasceram outras duas ligadas ao teatro: ator (*actor*) e ato (*acto*). Os autos eram escritos em verso octossílabo da redondilha popular, com estrofe geralmente em quintilhas. *Actus*, portanto, correspondia a ato (*acto*) e era composto apenas de um ato. Com o passar do tempo,

que até então prevaleceram, na composição daqueles, “figuras baixas” e uma retórica não muito elevada e que a partir da obra onde figura tal prólogo entrariam em cena somente “altas figuras”, com “dulce retórica y escogido estilo”, mais apropriadas ao gosto do novo rei, de “delicado espírito”.

Não transcrevemos o texto-dedicatória de *Don Duardos*, dirigido a D. João III, somente para comprovar que o dramaturgo português se preocupou com a questão da forma de seu teatro ou simplesmente a fim de colocar em discussão a taxonomia do mesmo. Somos conscientes de que o problema é de difícil solução e que a divisão proposta pelo autor – comédias, farsas e moralidades – é considerada “insuficiente (...) uma vez que muitas são as obras que extrapolam tais limites” (MALEVAL, 1992: 172).

A citação do referido preâmbulo em nossa pesquisa justifica-se principalmente pelo fato de nele Gil Vicente claramente admitir trabalhar com a matéria amorosa (“quanto en caso de amores”) e mais, dar diferente tratamento à mesma nas duas épocas nas quais sua produção está inserida: o reinado de D. Manuel – onde a atividade dramática do autor era desenvolvida sob os auspícios da rainha Dona Leonor de Lencastre – e o de D. João III.

Paul Teyssier, em *Gil Vicente: o autor e a obra* (1982), já observara que

apercebem-se dois períodos bem diferenciados na obra de Gil Vicente. No primeiro período, que culmina entre 1517 e 1519 com suas grandes peças de ‘devação’ (*Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório*, *Barca da Glória*, *Auto da Alma*), Gil Vicente escreve sobretudo obras religiosas (TEYSSIER, 1982: 102).

Entretanto, após 1520, tudo se modifica:

é a corrente profana que predomina e a inspiração religiosa que se esbate. Gil Vicente parece voltar costas ao ascetismo e entregar-se a uma renovada juventude. Canta a vida, a beleza das coisas e dos seres. A renovação manifesta-se principalmente de duas maneiras: uma espécie de deslumbramento entusiasta perante as grandes forças e a celebração da onipotência do amor (TEYSSIER, 1982: 102).

É freqüente afirmar-se que no reinado de D. Manuel os trabalhos de Vicente mostravam a sua face mais devota, construindo os seus autos com matérias de natureza

alguns autos passaram a ser divididos em cenas, atos ou jornadas. Os temas também deixaram de ser exclusivamente religiosos. O termo *auto* aparece já no século XV (num documento régio datado de 1436 e nas trovas em que o poeta Duarte de Brito evoca, no *Cancioneiro Geral*, os momos de 1451) e prolonga-se até o século XVII, com eventuais reminiscências literárias até os dias de hoje (conforme *Auto do motor fora da borda*, de Sttau Monteiro e até mesmo o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna). Como sabemos, o primeiro auto vicentino foi representado em 1502, o que faz crer que Mestre Gil tenha buscado em seus antecessores essa denominação para boa parcela de sua produção literária (Cf. *Teatro a bordo de naus portuguesas*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História / Liceu Literário Português, 2000, p. 70).

religiosa. Parece-nos que há dois fatores que influenciaram diretamente esta tendência, justamente para que estes autos tivessem a presença mais constante da dimensão sacra.

Em primeiro lugar, o sucesso do acontecimento que foi a representação da *Visitação* só teve continuidade graças à sensibilidade estética por parte da viúva de D. João II. É natural, e a cronologia das obras produzidas o confirma, que no fundo é dada uma seqüência aos textos de *devaçam* durante a primeira fase vicentina. Jorge A. Osório acrescenta que “o ato devoto evidencia por si próprio, fortes preocupações doutrinárias e performativas e que ocupa lugar de destaque até o final do reinado manuelino” (OSÓRIO, 2002: 230).

Um segundo aspecto que nos parece crucial para uma produção dentro deste paradigma prende-se ao fato dos autos dessa primeira fase estarem mais declaradamente ao serviço do ideário régio que, como sabemos, deixa passar essa mensagem determinada na luta contra o mundo islâmico. Não nos deixam mentir *Exortação da Guerra* (1514), pelo seu intuito bem determinado de convencer a corte a empreender uma verdadeira *Militia Christi*, e também o auto denominado *Fama* (1520), pela valorização das conquistas lusas comparativamente às demais.

Por outro lado, a herança que D. João III tem de seu pai é demasiado pesada. Disto são reflexos muitos dos textos vicentinos escritos em seu reinado. A mudança de matriz estética ao longo do governo joanino é também consequência de uma corte que continua a viver, a partir de 1521, em longos e freqüentes períodos itinerantes, motivados na maior parte das vezes pela peste que se abatia sobre a capital. Prova disso são os locais de representação dos autos, como Coimbra, Alvito, Évora, Almeirin, acolhendo a corte, algumas vezes, durante meses ou mesmo anos.

Este nomadismo forçado criava certamente nas gentes palacianas maiores dificuldades em gerir o seu tempo e poderia o teatro e outras atividades complementares neste âmbito proporcionar momentos de lazer únicos para uma corte ociosa. Acrescente-se também que, apesar da rainha D. Leonor (viúva de D. João II) ter morrido em 1525, já há algum tempo havia perdido influência para a rainha D. Catarina, que passaria a figurar na primeira fila como ilustre espectadora e também nas rubricas de abertura dos autos.

João Nuno considera que

abandonada gradualmente a dependência que o ligava a D. Leonor, Gil Vicente trabalhará seguindo outras directivas de gosto real que até então se iam formando na esteira das riquezas trazidas pelas naus regressadas do Oriente. O domínio que possuía do castelhano havia-lhe permitido (...) o acesso a *topoi* da cultura profana que, frequentemente, se utilizava já nas festas do Renascimento (ALÇADA, 1992: 9).

Comparando atentamente o trabalho de produção de Gil Vicente nos referidos períodos, não restam dúvidas de que, de fato, passou por diversas transformações. Além das até então citadas, podemos também mencionar diferenças em termos quantitativos. No primeiro período – que se prolongou por dezoito anos – foram escritas cerca de vinte obras; já no segundo – que perdurou por quinze anos –, foram elaboradas vinte e nove peças. Isso significa dizer que foi sob a égide de D. João III que Vicente confeccionou mais da metade de seus autos⁴, ainda que em menor espaço temporal.

Os investigadores, como vimos, não estiveram indiferentes às mudanças qualitativas e quantitativas que verificaram no conjunto da obra vicentina. Todavia, é o próprio Mestre quem realiza, em nosso ponto de vista, as primeiras apreciações críticas em torno de seus textos. Quanto à questão da “poética” dos últimos, já aqui ratificamos a notória atenção dedicada pelo autor, ainda que as conclusões que dela derivaram possam ser consideradas incipientes. Pretendemos, agora, passar a uma questão de ordem temática com a qual Gil Vicente indiscutivelmente também se importou.

Uma evidente avaliação com respeito a determinada abordagem temática salta aos nossos olhos na carta-prólogo da *Tragicomedia de Don Duardos*, o que nos motivou transcrevê-la em nossa introdução. Relembramos que neste documento o autor declarou a D. João III ter colocado em cena, nas obras produzidas até aquele momento e que retratavam a matéria amorosa, apenas personagens qualificadas como “figuras baxas”, do que concluímos serem estas figuras as pertencentes ao baixo clero e nobreza e também ao povo. Ainda assegurou que Flérida e D. Duardos – personagens principais do auto precedido pelo prólogo – eram “altas figuras”, que, por oposição às anteriores, são legítimos representantes da alta nobreza.

Essas observações revestem-se de grande importância à medida que corroboram a versatilidade do autor hoje consagrada. O dramaturgo português reconheceu atribuir a um mesmo campo temático, o amoroso, diferente tratamento: um ao serviço de D. Leonor, outro ao serviço do herdeiro de D. Manuel. Isso nos permite afirmar que o teatro vicentino revela variações sobre um mesmo tema: é uno e, simultaneamente, múltiplo. É uno se consideramos a reincidência, seja de personagens-tipo ou de temas conceituais; é múltiplo pelas várias modulações e olhares que lança sobre ambos.

⁴ Para fixarmos da forma mais exata possível as datas de confecção dos autos, recorreremos ao confronto de três cronologias: Antonio José Saraiva (1970), Laurence Keates (1988), Paul Teyssier (1982). Todos estão de acordo que se dá em 1536 a representação do último auto vicentino, *Floresta de enganos*.

Ao refletirmos sobre essa constatação, buscamos os subsídios iniciais para desenvolver as linhas básicas em torno das quais se realiza nossa pesquisa. Partimos, primeiramente, da idéia de que uma parcela das obras de Gil Vicente versa sobre o amor. O próprio autor, como vimos, admite trabalhar com esta temática, a qual não passou despercebida ao olhar da crítica.

Temática, *corpus* de análise e objetivos

Como afirmado anteriormente, foram realizadas muitas tentativas de classificar a variada produção de Mestre Gil, a começar por ele próprio. Algumas dessas classificações – principalmente as empreendidas por António José Saraiva (1970) e Laurence Keates (1988) – serviram como base para diversos estudos em torno do teatro vicentino. Entretanto, de acordo com Stanislav Zimic, “ninguna de las clasificaciones propuestas hasta ahora satisface totalmente al lector”⁵ (ZIMIC, 1983: 45). O crítico considera que algumas obras resistem decididamente a qualquer definição tradicional oferecida, enquanto outras parecem admitir tantas definições que por fim a sua verdadeira natureza teatral fica, por este motivo, bastante imprecisa (Cf. ZIMIC, 1983).

Zimic acredita que

el acercamiento a la base del tema conceptual que informa cada una de las obras es el más apropiado, lógico y prometedor para aclarar este difícil problema. Claro está, la dificultad consiste, ante todo, en descubrir en cada caso cuál sea este tema y en distinguirlo de los demás, secundarios, que sirven de contraste o soporte en la obra⁶ (ZIMIC, 1983: 42).

As considerações de Stanislav Zimic que mais nos interessam, neste momento, são as referentes à “solução” que ele oferece para a problemática da taxonomia. Ainda que sejamos conscientes de que o crítico jamais pretendeu apresentar uma chave definitiva, julgamo-la apropriada por corroborar a visão de Gil Vicente, quando este admite, no prólogo de *Don Duardos*, tratar de “caso de amores”.

Segundo Zimic, “el teatro de Gil Vicente puede clasificarse en cuatro grupos fundamentales: obras de tema amoroso, obras de devoción, obras de crítica social y religiosa y obras de circunstancias”⁷ (ZIMIC, 1983: 46). Na categoria cujo tema conceitual é o amor,

⁵ “nenhuma das classificações propostas até o momento satisfizeram totalmente ao leitor”.

⁶ “A aproximação à base do tema conceitual de cada uma das obras é o mais apropriado, lógico e promissor para resolver este difícil problema. Logicamente, a dificuldade consiste, principalmente, em descobrir em cada caso qual é este tema e em distingui-lo dos demais, secundários, que servem de contraste ou suporte na obra”.

⁷ “o teatro de Gil Vicente pode classificar-se em quatro grupos fundamentais: obras de tema amoroso, obras de devoção, obras de crítica social e religiosa e obras de circunstâncias”. O crítico explica que todas as obras de Gil

inclui as seguintes obras: *Don Duardos*, *Amadis de Gaula*, *Comédia do viúvo*, *O velho da horta*, *Frágua de amor*, *Nau de amores*, *Comédia de Rubena*, *Farsa de Inês Pereira*, *Quem tem farelos?* e *Auto da Índia* (Cf. ZIMIC, 1983).

Mais relevante que a totalidade da classificação realizada por Stanislav Zimic, consideramos sua percepção com relação à recorrência da tópica amorosa na *Copilaçam*. O fato de esta ser recorrente no conjunto da produção do dramaturgo, por si só, já nos parece suficiente para ratificar que Vicente demonstra uma preocupação profunda pelo amor e pelos efeitos que ele causa na vida humana. Se este tópico foi importante para o Mestre, para nós, na posição investigava na qual nos colocamos, também o é.

Vicente não foi o pioneiro nem o derradeiro autor a conferir grande prestígio a tal temática. Basta atentarmos para a infinidade de obras literárias produzidas no Ocidente cristão, que se verificará a predominância do amor em suas mais variadas nuances: amor a Deus, amor à Igreja, amor à pátria, amor à família, amor ao próximo, aos bens terrenos e espirituais, amor à vida. Parecem não ter fim, na literatura escrita a que temos acesso, os subtemas originados a partir de tal sentimento.

Stanislav Zimic (1983), em sua sugestão de classificação, apenas denominou as obras como sendo de “temática amorosa”. Não definiu os limites desse campo conceitual. Todavia, pelo enredo desenvolvido em cada uma das peças que aglutinou sob este rótulo, subentende-se que se reportou àquele que talvez esteja entre os mais discutidos tópicos que circundam o amor: o relacionamento conjugal.

É a esse significativo recorte, o relacionamento conjugal, que vamos dedicar boa parte das páginas que constituirão a presente dissertação. Uma vez citado em linhas gerais o campo temático de onde irá emergir a pesquisa, torna-se necessário aclarar o *corpus* eleito e também as justificativas subjacentes à escolha.

Já vimos que, segundo a classificação de Stanislav Zimic, são dez os autos que se enquadram na temática a que nos propusemos focalizar. Desse conjunto, apenas três⁸ foram escritos ao longo do reinado de D. Manuel, enquanto os restantes, durante o reinado de D. João III. A opção por trabalhar com os textos que tematizem o amor restringe inicialmente nosso campo de estudo aos já referidos autos. Entretanto, por considerarmos que dez obras é um número muito expressivo e que talvez não fosse possível dedicar a atenção necessária a

Vicente foram escritas para a corte, para celebrar ocasiões especiais, mas as de circunstância às quais se refere dramatizam, como tema central, a mesma circunstância que as inspirou (como, por exemplo, *Cortes de Júpiter*). Observa também que algumas obras pertencem simultaneamente a duas categorias distintas (o *Auto da Índia* pode ser enquadrado na primeira e na terceira categorias).

⁸ *Auto da Índia* (1509), *Velho da horta* (1512), *Quem tem farelos?* (1515).

cada uma delas se optássemos por incluir todas em nosso *corpus*, sentimos a necessidade de reduzi-lo.

Sendo assim, elegemos três obras desse grupo de dez. No processo de seleção, o primeiro critério que utilizamos se refere àquilo que é considerado o Cânone de Gil Vicente. Ou seja, assim como é inegável que o dramaturgo esteja entre os maiores nomes da literatura portuguesa, também não é possível negar que há uma parcela das suas obras que é consensualmente canônica – considerada um verdadeiro primor – em oposição a outras menos excelentes. Logo, optamos por trabalhar com as chamadas obras-primas⁹, o que nos levou a eleger, a princípio, *Don Duardos* e *Farsa de Inês Pereira*.

Reiteramos que, na carta-prólogo de *Don Duardos*, Mestre Gil claramente reconhece ocupar-se da matéria amorosa, além de distinguir este auto dos confeccionados anteriormente: mais uma razão, portanto, para que o incluíssemos entre os nossos eleitos. A *Farsa de Inês Pereira*, como a *Tragicomedia de Don Duardos*, também foi escrita sob a égide de D. João III. Sabendo de antemão que o próprio dramaturgo admitiu oferecer tratamento distinto aos “casos de amores” na sua “primeira fase” teatral, julgamos necessário que o nosso *corpus* abrangesse ao menos uma peça constante do reinado manuelino.

Diante das três possibilidades que tínhamos ao nosso dispor, novamente lançamos mão do conceito de Cânone como critério de seleção. Das obras “amorosas” produzidas no período que se estende até 1520, indiscutivelmente é o *Auto da Índia* a que goza de maior destaque entre os investigadores da *Copilaçam*, daí termos optado por inseri-lo em nosso estudo. Estabelecido o *corpus* da pesquisa, passemos à definição específica da temática e dos objetivos.

Afirmamos antes que o teatro vicentino é forma unitária alimentada por muitas diferenças; porém, temos consciência de que toda assertiva carece de uma soma de argumentos a fim de que seja rotulada como válida. Quando elegemos a temática do relacionamento conjugal, permeava nosso pensamento a idéia de que um autor como Gil Vicente, como bem notou Paul Teyssier, “esforça-se, antes de tudo, por multiplicar os pontos de vista que podem ser adoptados sobre uma situação dada” (TEYSSIER, 1982: 110).

Isso significa dizer que, ao penetrarmos no terreno do relacionamento conjugal na obra vicentina, não esperávamos encontrar apenas um modo de retratá-lo, apenas um ponto de vista diante da temática, apenas uma espécie de relação entre homem e mulher. Não estávamos

⁹ Cf. MALEVAL, 1992: 183-184 e TEYSSIER, 1982: 108.

enganados em nossas pressuposições: Gil Vicente examina a relação conjugal, de fato, sob diversas perspectivas.

Em função dessa multiplicidade de perspectivas, ao título da pesquisa que agora se apresenta, acrescentamos, entre parênteses, a palavra *extra*. Ou seja: tematizar a relação conjugal implica também tematizar a relação extraconjugal, visto que o campo conceitual da última está inserido no da primeira. Ao fazermos referência à relação (*extra*) conjugal no título da dissertação, procuramos abarcar a relação entre homem e mulher unidos pelo casamento, as relações que se dão de forma adúlterina e as que são *extra* não no sentido de transgredir a regra da fidelidade conjugal, mas por se darem entre homens e mulheres solteiros, ou seja, fora do matrimônio.

O método comparativista se oferece como ponto de partida inevitável no estudo das obras eleitas, uma vez que se elabora por meio de espaços limiares, cotejando fronteiras entre os referidos textos vicentinos. Sabendo que tal método é apenas um meio de estudo e não um fim em si mesmo (Cf. CARVALHAL, 1986), sua utilização finda estabelecendo objetivos específicos a serem atingidos em nossa pesquisa.

Inicialmente, serão cotejados entre si a *Farsa de Inês Pereira* e o *Auto da Índia*, tendo em vista que em ambos os autos há a presença do relacionamento entre homens e mulheres ligados pelo casamento e de personagens femininas que mantêm relações extramatrimoniais. No capítulo então denominado “Dois exemplos de infidelidade conjugal: *Auto da Índia* e *Farsa de Inês Pereira*”, buscaremos tratar mais especificamente dos pontos de convergência e divergência existentes entre as principais personagens das referidas peças – respectivamente, Constança e Inês Pereira –, das relações amorosas que ambas mantêm, do comportamento assumido pelos personagens masculinos que neles figuram e também da condescendência de Gil Vicente para com as citadas mulheres.

No capítulo intitulado “Apologia e sátira ao amor cortês na *Tragicomedia de Don Duardos*”, nosso intuito é focalizar os três casais em torno dos quais se desenvolve o enredo: em primeiro lugar, o par formado por Don Duardos e Flérida, seguidos por Camilote e Maimonda e pelos camponeses Julián e Costanza. Pretendemos ressaltar os possíveis contrastes e afinidades que os liga e mostrar que há uma escala não somente no grau de relevância em que se apresenta cada um desses pares, como também uma escala de perfeição em que se inserem as relações conjugais dos mesmos.

Somente depois de analisadas as três peças, será possível refletir, em nossas considerações finais, sobre as diferenças entre as relações conjugais apresentadas nos textos em questão originadas em virtude de Gil Vicente ter colocado em cena “figuras altas” e

“figuras baixas”. Em outras palavras: apenas analisando separadamente os autos dos quais participam “altas personagens” e aqueles que dão voz aos “baixos personagens”, conheceremos as reais implicações que geram para o tratamento da temática do relacionamento conjugal.

Sobre o amor cortês

Porque falamos sobre a relação conjugal, acreditamos ser imprescindível desenvolver algumas considerações acerca do conceito de amor. Todavia, não pretendemos contar a história deste sentimento através da filosofia¹⁰. Queremos apenas discorrer, de forma breve, sobre o surgimento de um conceito específico de amor, o qual se deu por volta do século XII.

Há séculos o amor arrasta os homens, é cantado em verso e prosa. Mas é a partir do século XII, na Idade Média, que surgem mudanças significativas no tocante às concepções de casamento e amor. Foi nesse período que surgiu um tipo de conduta masculina refinada e educada em relação ao sexo feminino, uma maneira sensível de expressão conhecida posteriormente sob a denominação de *amor cortês*.

Georges Duby (1989) considerou o amor cortês como um objeto que, do campo literário, transitou para o histórico: “um jogo (...) educativo, (...) o correspondente exato do torneio” (DUBY, 1989: 60). Na sua concepção, o amor cortês foi uma justa amorosa, que – diferentemente das batalhas travadas que colocavam em oposição guerreiros – opunha parceiros em condições desiguais dadas as leis naturais da sexualidade (Cf. DUBY, 1989). Seria, seguindo esse pensamento, um meio de educar os cavaleiros, civilizá-los. A mulher servia apenas como “prêmio” ao vencedor da justa. Atrás do amor refinado, residiam, portanto, interesses de natureza política e econômica. Duby destacou, assim, o “caráter fictício desse amor” (MALEVAL, 1999: 63). Segundo o autor, o chamado amor cortês “ensinava a servir [e] o objeto do serviço era uma mulher” (DUBY, 1989: 64). A essa prática da vassalagem masculina ainda deveriam somar-se o da fidelidade e do esquecimento de si.

Conforme notou Georges Duby, “os jogos do amor delicado ensinavam, na verdade, a *amistat*, como diziam os trovadores, a amizade, a *amicitia* segundo Cícero, promovida (...) por esse retorno ao humanismo clássico que marcou o século XII” (DUBY, 1989: 65). O arquétipo da relação amorosa foi, desse modo, o da amizade. Daí surgir, ao lado do conceito de amor, ainda nesse mesmo século, o conceito de *casal*.

¹⁰ A perspectiva que ora adotamos acerca da temática do amor contempla a História cultural, daí não termos incluído estudos psicanalíticos sobre a questão, como por exemplo, o desenvolvido por Nadiá Paulo Ferreira sob o título *A teoria do amor na psicanálise* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004).

Entre um casal deveria haver cooperação, amizade, "uma harmoniosa associação para gerir o negócio comum" (DUBY, ARIÈS, 1990: 152), isto é, para gerir a casa, o espaço privado no qual os sentimentos ganhavam espaço. Assim começava, gradativamente, a nascer um sentimento entre os cônjuges. Começava a haver uma aproximação no seio do casal, tornava-se, inclusive, menos incomum ver pessoas tristes pela morte do seu companheiro.

De acordo com Denis de Rougemont, "o amor cortês nasceu de uma reação contra a anarquia brutal dos costumes feudais" (ROUGEMONT, 2003: 48). No século XII, o casamento tinha se transformado para os senhores em uma simples forma de enriquecimento e de incorporação de terras oferecidas como dote ou por meio de herança. Entretanto, se o "negócio" fracassasse, a mulher era repudiada. O pretexto para o repúdio era baseado no incesto: se fosse alegado – ainda que sem muitas provas – um parentesco até o quarto grau (Cf. ROUGEMONT, 2003), o casamento era anulado. A esses excessos, que geraram muitos conflitos, "o amor cortês opõe uma *fidelidade* independente do casamento legal e fundada exclusivamente no amor" (ROUGEMONT, 2003: 48).

O amor denominado cortês também foi tema de uma famosa obra, o *Tratado do amor cortês*¹¹, escrita, pelo que foi possível aos pesquisadores apurar, por André Capelão (*Andreas Capellanus*) em torno do ano de 1180. O *Tratado* é um título indispensável para a história do amor, já que codificou em forma de doutrina a arte cortês de amar. O livro constitui, ainda, uma espécie de breviário do bem viver aristocrático que define os papéis do homem e da mulher da corte da Idade Média.

Eis as regras amatórias apresentadas por Capelão em seu *Tratado*:

I. Foge da avareza como do flagelo funesto e abraça o que for contrário. II. Mantém-te casto para aquela que amas. III. Não tentes destruir o amor de uma mulher que esteja perfeitamente unida a outro. IV. Não busques o amor de nenhuma mulher que o sentimento natural de vergonha te impeça de desposar. V. Lembra-te de evitar absolutamente a mentira. VI. Evita contar a vários confidentes os segredos do teu amor. VII. Obedecendo em tudo às ordens das senhoras, esforça-te sempre por pertencer à cavalaria do Amor. VIII. Dando e recebendo os prazeres do amor, cuida de sempre respeitar o pudor. IX. Não sejas maldizente. X. Não traias os segredos dos amantes. XI. Em qualquer circunstância, mostra-te polido e cortês. XII. Ao te entregares aos prazeres do amor, não excedas o desejo de tua amante (CAPELÃO, 2000: 98).

Era em razão de um alvo-finalidade, a virtude, que as regras do amor cortês funcionavam como um modo de sugerir uma moral para a prática amorosa. Conduzir-se

¹¹ A primeira edição conhecida do *Tratado do amor cortês* "foi publicada no século XV, sem data e sem nome do autor, mas com uma referência editorial ao Papa Inocêncio IV" (MALEVAL, 1999: 64).

segundo os preceitos da generosidade, da humildade, da honra e do comedimento era o princípio do ideal cavaleiresco – princípio distintivo e singularizador. O trabalho ascético implica uma mística que propõe punição e recompensa dependendo do modo como cada um se comporta frente às regras do amor.

Independente de Georges Duby (1989) considerar que o amor cortês oculte interesses políticos e econômicos e que sua “literatura de evasão” descaracterize a realidade, desempenhando aí o imaginário importante papel, as histórias que dessa “invenção” se originaram não poderiam se afastar muito da verdade.

O nascimento do amor chamado cortês representou, de fato, uma revolução nas relações conjugais. Essa transformação foi tão profunda na história do Ocidente que muitos dos termos que expressam ainda hoje o nosso amor romântico e o ambiente sedutor que definem o envolvimento entre duas pessoas de sexos opostos surgiram com o ideal cortês do amor na primeira metade do século XII.

Howard Bloch, importante pesquisador e crítico impiedoso do amor cortês, reconheceu as transformações que se processaram com o advento do mesmo. Segundo Bloch,

a noção de fascinação romântica que governa o que dizemos sobre o amor, o que dizemos àqueles que amamos, o que esperamos que eles nos digam (...), como agimos e esperamos que eles ajam, como negociamos nossa relação com o social – em resumo, a higiene que governa nossa imaginação erótica até a escolha de quem amamos ou as posições físicas que usamos para exprimir isso – não existia na tradição judaica, germânica, árabe ou hispânica, na Grécia ou na Roma clássica, ou no início da Idade Média. O amor romântico tal como o conhecemos não surgiu até aquilo que algumas vezes se chama a renascença do século XII (BLOCH, 1995: 16).

Ainda hoje, portanto, persistem não somente no imaginário, mas também em nossas práticas conjugais, substratos do fenômeno do amor cortês. Se no século XXI são sentidos os efeitos dessa nova forma de amar que emergiu no século XII, não podemos imaginar que foi outro o modelo sobre o qual versou Gil Vicente, no século XVI, senão o codificado por André Capelão.

O amor cortês nos seria indiferente caso dele não se tivesse servido Mestre Gil. Conforme veremos em muitas páginas do presente estudo e como bem salientou Maria do Amparo Tavares Maleval, alguns autos vicentinos¹² “cantam o amor cortês, muito embora não deixem de ridicularizá-lo” (MALEVAL, 1992: 183). Teremos então a oportunidade de observar, nas obras que aqui optamos por cotejar, passagens que se remetem, seja por

¹² Sobretudo nas chamadas “comédias de tema novelesco” (SARAIVA, 1970: 90).

oposição ou por aproximação, a alguns preceitos do ideal cortês ditados por Capelão em seu *Tratado*.

Antes de nos aproximarmos da temática central proposta – que será desenvolvida ao longo do segundo e terceiro capítulos – julgamos pertinente dedicar a nossa primeira seção àquele que, depois da corte portuguesa, conquistou também seu merecido espaço no Cânone ocidental: nosso Mestre Gil Vicente. Pretendemos, por meio desse capítulo, oferecer subsídios que possibilitem uma leitura fluida do presente estudo a todos que se proponham a investigar o teatro vicentino. Com a inserção de dados biográficos, bibliográficos e referentes ao contexto histórico em que se insere o dramaturgo português, acreditamos tornar nossa pesquisa mais completa.

1 GIL VICENTE: DA CORTE AO CÂNONE

1.1 Haveria afinal três Gil Vicente?

Há alguns anos, quando iniciei meus estudos vicentinos, ainda no Curso de Graduação em Letras, jamais ousei enveredar pelos caminhos da biografia de Mestre Gil, por considerar tarefa para os “maiores”. Hoje, não “maior”, porém tendo aprofundadas minhas pesquisas, tendo acesso a um número significativamente superior de obras críticas (não apenas no sentido quantitativo, mas também qualitativo) sobre o dramaturgo português, lendo-as de forma mais investigativa que curiosa, com um olhar mais “científico” que apaixonado, acredito estar melhor respaldada para reabrir este baú.

De antemão quero deixar claro que este item de minha pesquisa não ambiciona, de maneira alguma, responder à indagação que tomamos emprestada de António José Saraiva e que aqui nos serviu de título. Não temos a pretensão de solucionar uma querela que perdura por mais de cento e cinquenta anos, envolvendo grandes estudiosos, e que ainda não encontrou um veredicto. Almejamos, nesse momento, apresentar um painel referente ao que já foi afirmado, questionado e apurado com relação à biografia vicentina por parte de alguns renomados críticos do autor.

Com divertidas e oportunas palavras, António José Saraiva, há cerca de trinta anos, discursando sobre a dificuldade de se fixar a biografia de determinados expoentes da história literária portuguesa, afirmou que esta “oferece aos curiosos e aos charadistas um verdadeiro banquete de passatempos” (SARAIVA, 1972: 295). Quando pensamos na questão biográfica de Gil Vicente, que ainda hoje parece não ter sido encerrada, facilmente compreendemos e damos crédito a tais palavras.

Na sua obra intitulada *Para a História da Cultura em Portugal*, mais especificamente no capítulo “Quem era Gil Vicente?”, Saraiva, depois de expor brevemente em que consiste a “nuvem negra” que paira sobre a vida do dramaturgo, lança ao leitor a seguinte questão: “haveria afinal três Gil Vicente”? (SARAIVA, 1972: 297). Na verdade o autor joga com as várias hipóteses que emergem das obras e estudos que se propuseram investigar a pessoa de Gil Vicente na Corte: a que considera única pessoa o autor dramático e o lavrante da Custódia de Belém¹³; a que considera Gil Vicente poeta apenas homônimo do ourives de D. Leonor,

¹³ Hostiário de imenso valor para a ourivesaria portuguesa, concebido no início do século XVI em comemoração ao descobrimento do caminho marítimo para a Índia.

portanto admitindo dois indivíduos diferentes; e uma terceira que reconhece em Gil Vicente o Mestre de Retórica de D. Manuel.

Ainda hoje se fazem cálculos por aproximação, por não existirem referentes seguros acerca desta questão, apesar da investigação de Teófilo Braga (1898), Oscar de Pratt (1931) Brito Rebello (1902) e Braamcamp Freire (1944), que merece uma nota particular por considerarmos a sua obra um marco fundamental no tocante à clarificação e à relação de datas, fatos e pessoas. Nesta seqüência, Carolina Michäelis de Vasconcelos, com suas *Notas Vicentinas*, que, num plano de apuro filológico do texto de Vicente, merece um lugar de grande destaque. Pesquisadores de Gil Vicente, mas não especialistas em sua biografia, também fazem de parte de nossa fortuna crítica: Antônio José Saraiva (1972), Laurence Keates (1988) e Paul Teyssier (1982). Vejamos agora quais são as dúvidas, certezas e questionamentos que circundam as hipóteses às quais nos referimos anteriormente.

Sabe-se que o Gil Vicente ourives “terminou a custódia em 1506, utilizando no seu trabalho o ouro das páreas entregues pelo rei de Quíloa e trazidas por Vasco da Gama em 1503, no regresso da sua segunda viagem à Índia” (TEYSSIER, 1982: 7). Vários são os escritos, datados entre 1509 e 1517, nos quais Gil Vicente é identificado como o ourives de D. Leonor (irmã de D. Manuel e viúva de D. João II). Entre eles, figura um alvará de 1509 em que é citado ao ser nomeado “vedor” das obras em ouro e prata feitas para o Convento de Tomar e ainda há os testamentos da viúva e de seu irmão.

Utilizados como provas irrefutáveis na concepção de Anselmo Braamcamp Freire na tão valorosa *Vida e obras de Gil Vicente* (1944) – que nos oferece contributos verdadeiramente essenciais para o conhecimento das circunstâncias em que se desenvolveu toda a produção literária de Gil Vicente –, estes documentos, que por diversas vezes citam o célebre funcionário de D. Leonor, são a base da tese deste grande pesquisador a favor da identificação do ourives com o autor dramático. Tal teoria não se finca em terreno arenoso, muito pelo contrário, já que está alicerçada em documentos pertencentes aos livros da chancelaria de D. Manuel. Soma-se aos já aqui citados um achado do gilvicentista Brito Rebello (1902): uma carta de 1513 na qual Gil Vicente era nomeado como Mestre da Balança da Casa da Moeda de Lisboa. É desse escrito que faz parte a rubrica “Gil Vicente, trovador mestre da balança”, que Freire toma como parte do título de um dos mais respeitados estudos biográficos vicentinos.

O senso plástico claramente observável em autos como *Nau d'Amores* e *Frágua do Amor*, a demonstração de familiaridade com cristãos novos e indivíduos oriundos de diferentes países (o que não era extraordinário no meio social de um artífice em metais

preciosos), assim como a liberdade manifestada com relação aos segmentos clerical e aristocrático (explicada pela independência financeira que se espera de quem é autor da *Custódia de Belém*) fazem com que Antonio José Saraiva, a princípio, não considere absurda a idéia de um único Gil Vicente poeta-ourives. Entretanto, engana-se quem acredita que essa seja a idéia definitiva do crítico: todos esses argumentos servem apenas para reforçar seu verdadeiro posicionamento, que não se harmoniza com o de Braamcamp Freire. Assim, salienta que o fato de Gil Vicente dramaturgo viver do seu trabalho como tal e fazer referência – na *Carta a D. João III* e no *Auto Pastoril Português* – ao estado de penúria econômica em que se encontrava evidencia a incompatibilidade de seu status com o de quem foi um famoso ourives da época.

Ao mesmo tempo em que funciona como base na tese de Freire (1944) – que é referendada por outros renomados estudiosos vicentinos – a rubrica à qual fizemos menção anteriormente parece ser o que, no pensamento de Saraiva, enfraquece a teoria daquele. Isso porque, de acordo com esse consagrado autor, “a letra de quem escreveu a nota não é a letra de quem escreveu o registro” (SARAIVA, 1972: 297). E ainda acrescenta: “porque havemos de pensar que o homem que escreveu a nota, sem responsabilidade oficial, não podia estar enganado?” (SARAIVA, 1972: 217). É desse modo que o crítico coloca em questão a confiabilidade da anotação, o que o leva a não admitir os documentos da Torre do Tombo como provas da identificação do ourives com o poeta dramático. Para o autor, a chave da problemática que circunda tal biografia, uma das mais obscuras da literatura portuguesa, deve ser buscada na produção literária do poeta Gil Vicente.

Laurence Keates, em estudos mais recentes e não menos elucidativos que os que citamos até o momento, admite que Gil Vicente poeta e ourives sejam um único homem que provavelmente “se tenha radicado na Corte antes da morte de D. João II em 1495, e que, muito cedo exercesse funções na casa de Leonor, viúva de D. João II (...)” (KEATES, 1988: 13). Concordando com Freire, assim como muitos outros estudiosos, Keates sustenta, no que diz respeito à pessoa de Gil Vicente, que “o fato de não haver nem uma palavra, na documentação de que dispomos, que distinga entre poeta e ourives, nem sequer nos arquivos da Inquisição¹⁴, é suficiente para não deixar dúvidas da sua identidade” (KEATES, 1988: 14). Posição semelhante assume Paul Teyssier em seu título *Gil Vicente: o autor e a obra*. Menos incisivo que Keates, não por isso omissivo, afirma que a tese defendida por Freire parece “a

¹⁴ Introduzida em Portugal no ano de 1536, a Inquisição incluiu em seu *Index* de 1551 sete obras vicentinas: *Don Duardos*, *Clérigo da Beira*, *Auto da Lusitânia*, *Jubileu de amores*, *Aderência do paço*, *Vida do paço* e *Auto dos Físicos* (Cf. TEYSSIER, 1982: 25).

mais provável” (TEYSSIER, 1982: 9); entretanto, não considera que o debate sobre essa questão esteja encerrado, deixando abertas novas possibilidades de pesquisa.

Como o afastamento temporal parece não contribuir muito para que seja possível chegar a uma conclusão definitiva, concordamos com Teyssier (1982) quando afirma que a tese defendida por Freire é a “mais provável”. Já que por ora não objetivamos definir se Gil Vicente acumulou ou não mais de uma função na Corte portuguesa quinhentista, restringir-nos-emos aos já tecidos comentários sobre tal problemática, para nos debruçar sobre outra questão não menos merecedora de atenção por parte da crítica: o perfil daquele que por muitos anos desempenhou a função de mestre de cerimônias (das festas e das recepções) da corte portuguesa e que merecidamente hoje faz parte de nosso Cânone: Mestre Gil. Pretendemos, então, trazer à tona todas as pertinentes informações que foram apuradas sobre sua figura no que diz respeito à formação intelectual e às suas bases literárias.

1.2 Formação intelectual e fontes literárias do poeta Gil Vicente

Apesar de Gil Vicente não ser um desconhecido do ponto de vista individual, permanecem ainda muitas zonas de sombra sobre sua vida: tanto a data de seu nascimento como a de sua morte não são exatas. Acredita-se que tenha nascido por volta de 1465/1466, na cidade de Guimarães (o que também não é incontestável) e falecido entre 1536/1540. Levando em conta essas datas, ele teria nascido no reinado de Afonso V, sendo testemunha de outros três reinados: o de D. João II (1481-1495), o de D. Manuel (1495-1521) e o de D. João III (1521-1557).

Sabe-se que Gil Vicente, poeta, atou laços matrimoniais por duas vezes e gerou herdeiros. Do primeiro casamento, com Branca Bezerra – cujo nome não é dado confirmado – nasceram dois filhos: Gaspar (que parece ter servido na Índia) e Belchior. Depois de viúvo, casou-se pela segunda vez. Da nova esposa, Melícia Rodrigues, teve mais três filhos: Paula Vicente, Luís Vicente e Valéria.

É fácil imaginar que, se nos faltam informações “simplórias” como data e local de nascimento, ainda mais desconhecidos são os dados relativos à formação e à cultura do autor. Até hoje não foi encontrado nenhum documento que elucide a provável educação a que Gil Vicente teve acesso. Desse modo, somente podemos recorrer à *Copilaçam* quando nos propomos definir suas influências literárias e sua formação intelectual.

1.2.1 Formação intelectual

Muitas páginas já foram escritas sobre essa temática, pretendendo comprovar, alguns, que Gil Vicente não teria qualquer formação humanista, enquanto outros defendem o contrário. Vejamos o posicionamento de conceituados críticos vicentinos.

A idéia de que Gil Vicente não teria sido um humanista, de acordo com os cânones da época, foi acentuada a partir dos estudos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Para a autora, que dedicou uma parcela de suas *Notas* a este assunto, “o latim de Gil Vicente é com freqüência muito incorreto” (Citado por TEYSSIER, 1982: 13). É possível imaginar um humanista que não dominasse a língua de Cícero? De acordo com a filóloga, não: um humanista não cometeria os erros por ela identificados em suas análises, restando assim a hipótese de que o conhecimento da língua latina que se verifica na obra de Mestre Gil não ultrapassa aquele que se “aprende” por intermédio da Igreja. Michaëlis elimina, portanto, a possibilidade dele ter frequentado uma universidade: a educação formal de Gil Vicente, se existiu, teve sua origem provável em escola conventual.

Conforme já observou Saraiva, o constante uso do latim que Gil Vicente faz em suas peças, ainda que seja um latim modificado em sua essência, só pode ser explicado se admitirmos que o dramaturgo permaneceu nos bancos escolares por certo período de tempo. Para o crítico, a simplicidade do fraseado latino de Gil Vicente “provém muito simplesmente de ele se querer fazer entender de um público não latinista, familiarizado, todavia, com algumas fórmulas muito repetidas no culto religioso” (SARAIVA, 1972: 304).

O que a ilustre Carolina Michaëlis vê como mau uso do latim considera Saraiva (1972) como feitos propositais de quem manejava a língua com certa liberdade e buscava, assim, adaptá-la ao ritmo dos versos portugueses. É difícil acreditar, conforme faz Michaëlis, que Gil Vicente tenha sido um mau latinista: consideramos que, sendo tamanha a habilidade do poeta, as inadequações nascem a partir da “vontade consciente de deformar a língua para obter efeitos burlescos” (TEYSSIER, 1982: 14).

De acordo com Laurence Keates,

não se encontra latim em Gil Vicente que não seja o latim da Igreja e o latim macarrônico que pôs na boca daqueles personagens que empregam o latim para o desmistificar. O latim eclesiástico, na maioria dos casos, é o da liturgia ou do Próprio da Missa ou dos Breviários; noutros casos, menos é dos Evangelhos (KEATES, 1988: 40).

Mais relevante que detectar se os erros foram ou não voluntários é salientar a engenhosidade com que Gil Vicente lança mão do latim: macarrônico, do *Breviário* ou dos

bancos escolares, seu fraseado é comumente empregado em momentos oportunos. Cabe também enfatizar que não podemos definir se Gil Vicente sofreu ou não influência clássica reduzindo a questão às citações feitas em latim, uma vez que “não é necessário que este aflore à superfície das palavras para estar presente num texto” (TEYSSIER, 1982: 14).

Já a chamada cultura eclesiástica de Gil Vicente, que se presume após a leitura da parcela religiosa de sua obra, traz outras inquietações aos estudiosos, mas a maioria compartilha a opinião de que o poeta certamente teve uma formação, ao menos em parte, escolar-clerical. Isso não significa dizer que o protegido da Rainha Velha tenha sido “um clérigo ilustrado”, até porque era comum a qualquer homem católico da época, por menos praticante que fosse, o mínimo conhecimento da liturgia. A grande questão é saber o quão envolvido com a doutrina católica estava Gil Vicente, e para isso ainda não há resposta definitiva.

Em estudo intitulado *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar* (1948), o Professor Joaquim de Carvalho analisa a desenvoltura demonstrada pelo dramaturgo no tocante à arte de pregar. De suas análises conclui que Gil Vicente foi um grande conhecedor da arte predicante e que, para tanto, deveria ter realizado estudos eclesiásticos regulares. Porém, essa hipótese não é vista com bons olhos pelo gilvicentista I.S. Révah¹⁵, que, além de contestá-la, reafirma de forma vigorosa as conclusões de Carolina de Michaëlis, para quem Gil Vicente era “familiarizado apenas com os textos do *Breviário*” (Citado por KEATES, 1988: 37).

Outros estudiosos, entre os quais se inclui Teófilo Braga, “viram em Gil Vicente um crítico da Igreja da mesma envergadura que Erasmo” (KEATES, 1988: 34). Pensamento semelhante é o que demonstra o historiador António José Saraiva ao afirmar que, no *Sermão à Rainha Dona Leonor*, “defendendo uma doutrina querida de Erasmo, Gil Vicente enuncia algumas controvérsias dos teólogos escolásticos, insinuando a sua futilidade ridícula, ou, pelo menos, a sua inutilidade” (SARAIVA, 1972: 305). Chega ainda à conclusão de que o poeta “se encontrava dentro, e não fora, da cultura clerical, e que é dentro dessa cultura clerical que ele combate o que entende serem os erros do clero do seu tempo” (SARAIVA, 1972: 305).

As possíveis razões que fazem pensar alguns críticos num Gil Vicente eramista são a repulsa ao culto dos santos e a não-alienação do autor com relação a um movimento que se origina a partir da metafísica de Raimundo Lúlio e da heterodoxia dos Espirituais¹⁶ (movimento este de onde saem muitos simpatizantes de Erasmo). Logo, podemos concluir

¹⁵ Ver *Les Sermons de Gil Vicente*. En marge d’un opuscule du professeur Joaquim de Carvalho. Lisboa: Livraria Stadium, 1949.

¹⁶ Esta pregava a substituição da Igreja de Cristo pela Igreja do Espírito Santo e contava com a adesão de uma parte da ordem franciscana.

que o eramismo de Gil Vicente não passa de mera coincidência ideológica, posto que não é possível asseverar um contato direto com as obras deste humanista.

Quanto aos idiomas que Gil Vicente conhecia (excetuando-se o latim), o que se pode afirmar, ainda que com pouca propriedade? São poucas as conclusões dos críticos no que diz respeito ao domínio do italiano e do francês. Segundo Keates, os exemplos da utilização desses dois idiomas na obra do dramaturgo apenas comprovam “que ele tinha jeito para imitação” (KEATES, 1988: 19). O autor ainda acrescenta que os portugueses, à época (e ainda atualmente), sempre demonstraram facilidade para “brincar” com as “línguas estrangeiras”, ficando nítido que ele acredita mais nessa facilidade que na possibilidade dele ter sido possuidor de conhecimentos mais aprofundados nas línguas referidas.

É bem verdade que das cinco línguas empregadas por Gil Vicente em seus textos – o português, o latim, o castelhano, o italiano e o francês – apenas as três primeiras apresentaram variedades de fala, restando às duas últimas um uso estropiado, embora na boca de personagens que detinham competência nativa. O italiano e o francês, diferentes do latim, se fazem presentes quase exclusivamente com o objetivo de conseguir efeitos cômicos.

Se não é absoluta a familiarização de Mestre Gil com o francês e o italiano, o mesmo não se pode declarar em relação ao espanhol: o poeta mostrou bastante habilidade em manejá-lo. De toda sua obra, praticamente um terço foi escrito na língua de Castela, daí a conclusão de que possuía ótimo conhecimento do idioma. Dada a origem espanhola de todas as quatro rainhas¹⁷ que residiram nos paços portugueses à época de Gil e o auditório em grande parte espanhol com que o autor contou, não é difícil compreender o porquê da relativa abundância de peças redigidas em castelhano, fora as bilíngües. Não é sem motivo, portanto, que Carolina Michaëlis de Vasconcelos, pensando neste bilingüismo, afirma que “nem há (escritor) que se tenha servido tão bem, quanto a ambos os idiomas, conforme os assuntos e as classes sociais das figuras representadas” (Citado por KEATES, 1988: 38).

Há quem diga que Gil Vicente não possuía um castelhano estritamente vernáculo, mas é inegável que seu domínio do idioma lhe serviu não apenas para tecer alguns de seus autos: certamente também foi o seu principal meio de acesso à cultura¹⁸. Melhor dizendo: provavelmente foi a leitura de diversas fontes em castelhano que tornou possível a redação de autos como *Don Duardos* e *Comédia do Viúvo* (para citar apenas dois exemplos). Diante

¹⁷ D. Isabel, D. Maria e D. Leonor (esposas consecutivas de D. Manuel) e D. Catarina (esposa de D. João III).

¹⁸ Nessa época o galaico-português, graças ao crescimento do domínio político de Castela e à veiculação do petrarquismo e neoplatonismo na língua deste reino, já havia perdido seu status de “língua de cultura”, cedendo espaço ao castelhano.

disso, não podemos deixar de concordar com Teyssier quando afirma que “Gil Vicente era perfeitamente bilíngüe” (TEYSSIER, 1982: 33).

Independente da língua que utilizava em suas peças – fosse o latim, o português, o francês, o italiano ou o castelhano –, Gil Vicente fazia-se entender por seu público. Não podia ser de outro modo, visto que o teatro, diferente de outras formas de expressão artísticas, exige uma resposta imediata do espectador: se este não compreende o que está sendo representado, não há teatro propriamente dito.

Diante dos testemunhos que aqui reunimos, não se torna difícil concluir que a polémica em torno da formação cultural de Gil Vicente pende para o lado daqueles que defendem para ele uma formação escolar que lhe permitiu o contato, direto e indireto, com textos clássicos dos quais soube tirar proveito para sua obra. Não restam dúvidas de que tinha uma ampla informação cultural sobre temas variados, religiosos ou laicos, sendo a sua poesia muitas vezes irrigada por esses conhecimentos que muito lhe facilitavam a representação das múltiplas linguagens que percorrem os seus textos.

1.2.2 Bases literárias

Ao voltarmos nossos olhos para as bases literárias de Mestre Gil, deparamo-nos, no estudo de Laurence Keates, com um comentário um tanto quanto incisivo. De acordo com o crítico,

não há nada que nos convença de que Gil Vicente tenha sido profundamente influenciado pelas literaturas de França, Itália ou da Antiguidade Clássica. (...) Tão pouco há indícios, na sua obra, de ele ter tido qualquer conhecimento das literaturas pré-renascentistas da França e da Itália (KEATES, 1988: 42).

Segundo Keates, a crítica mais recente “rejeita uma excessiva atribuição a Gil Vicente de um alto humanismo e de uma erudição profunda” (KEATES, 1988: 35). Talvez realmente não existam bases para creditar ao poeta uma forte influência clássica, mas há uma variedade de versos vicentinos que remetem a autores da Antiguidade e não apenas o “*omnia vincit amor*” conforme observou Keates na esteira de Carolina Michaëlis. Parece que há certo exagero por parte da última ao restringir a tal citação o conhecimento detido pelo dramaturgo no tocante aos clássicos latinos. Na verdade, Américo da Costa Ramalho¹⁹, no estudo intitulado *Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente*, não só demonstrou que, na obra vicentina, há outras referências além do verso virgiliano – por exemplo no *Amadis de Gaula*

¹⁹ Ver *Estudos sobre o século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

(1523), onde aparecem dois versos²⁰ que são a tradução de uma passagem da *Eneida* –, como também demonstrou que o poeta se aproveitou de uma poesia grega bastante traduzida no Renascimento – o “Amor Fugitivo”, de Mosco de Siracusa, na *Frágua de amor* (1524).

As minuciosas investigações de Costa Ramalho permitiram-lhe, portanto, concluir com segurança que Gil Vicente possuía um conhecimento do latim, que não era inferior ao de muitos membros das cortes de D. Manuel e de D. João III. Essa idéia foi corroborada por Stephen Reckert, no seu título *Espírito e Letra de Gil Vicente*, onde sustenta que:

O que fica fora de dúvida é que, mesmo quando não está a manejar textos latinos originais, Gil Vicente revela uma relativa assiduidade na leitura e utilização de autores não só latinos, mas também gregos, e não só religiosos, mas também seculares (RECKERT, 1983: 178).

Da antiga literatura francesa, conforme já observou Teyssier, “o único contributo muito nítido que se conhece é o episódio do velho juiz de *Floresta de enganos*, que é uma dramatização da décima sétima novela das *Cent Nouvelles*” (TEYSSIER, 1982: 34). Quanto à cena do *Auto das Fadas* em que um diabo faz uso de um dialeto da Picardia, não nos parece suficiente para provar uma relação efetiva entre este auto e a referida obra francesa.

Algo semelhante ocorre com as peças *Romagem dos Agravados* e *Frágua de Amor*: a primeira contém determinada passagem (em que Frei Paço submete Bastião, filho do vilão João Mortinheira, a um exame para saber se ele será capaz de ir a padre) que “explora uma idéia que se encontra muitas vezes no teatro francês” (TEYSSIER, 1982: 35); e a segunda repete um tema também proveniente de uma farsa francesa denominada *Farce nouvelle à cinq personages des femmes qui font refondre leurs maris* (Cf. TEYSSIER, 1982). As analogias desses dois últimos casos não se fincam em solo firme, o que torna impossível precisar uma filiação direta do poeta. Mas é certo, como nota Teyssier, que “respira-se em Gil Vicente uma atmosfera que faz lembrar sob muitos aspectos o teatro francês” (TEYSSIER, 1982: 34).

Se não é exato o quanto as literaturas clássica e francesa influenciaram a produção do autor, o mesmo não se pode afirmar a respeito das obras em castelhano, fossem essas composições autênticas de poetas espanhóis ou meras traduções para tal língua cujas versões originais apresentaram variadas naturezas. Do que é influência originalmente espanhola na obra do Mestre da Corte de D. Manuel e D. João III, temos os poetas Juan del Encina, Lucas

²⁰ “*la salud de los perdidos / es no esperar por ella*” (“*Una salus uictis nullam sperare salutem*”), *Eneida*, II, 354 (Cf. TEYSSIER, 1982).

Fernández, Gomes Manrique e Torres Naharro, sem falar na *Celestina* (1499) atribuída a Fernando Rojas.

É indubitável e consensual a idéia de Gil Vicente ter buscado inspiração nos dois primeiros para a confecção de autos como *Monólogo do Vaqueiro*, *Pastoril Castelhana* e *Reis Magos*. Desses autores imitou o saiaguês que sai da boca dos pastores, as canções que surgem no decurso e no fim das peças, a temática pastoril e a noção do amor “nivelador”. De Gomes Manrique certamente conheceu a *Representación del Naçimiento de Nuestro Señor* que muito se assemelha a suas versões da História Sagrada, sem a dose maior de humor que introduziu, a exemplo também de Juan del Encina. Já de Naharro extraiu técnicas cômicas – entre as quais se deve salientar a desfiguração de línguas estrangeiras –, o *introito* (que surge pela primeira vez no *Auto da Fama*) e talvez uma nova forma teatral, a fantasia alegórica, para utilizarmos a terminologia proposta por Saraiva (1970). No âmbito da literatura castelhana, teve acesso, ainda, ao *Amadis* de Montalvo (1508) e ao *Primaleón* (1512), de onde provavelmente retirou a temática de *Amadis de Gaula* e *Don Duardos* respectivamente. Com relação às traduções castelhanas, figuram no seu rol de leituras um romance de cavalaria italiano denominado, em espanhol, *Guarino Mezquino* (de onde colheu a temática para sua *Sibila Cassandra*), a cosmogonia de Bartholomeus Anglicus intitulada *De proprietatibus rerum* (1494), importante para o *Auto dos Quatro Tempos*, e a *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia, cuja versão castelhana era a predileta do autor (Cf. TEYSSIER, 1982).

Ainda que seus primeiros textos sejam imitações das éclogas dos poetas salmantinos, elas serviram apenas de ponto partida para a construção de uma obra rica e variada. Na elaboração de seu teatro, somam-se às fontes estrangeiras a que nos reportamos até aqui, entre as quais são mais evidentes as oriundas da Espanha, aquelas que foram cultivadas em Portugal. Dependendo da maneira como estas são concebidas pela crítica, Gil Vicente pode ser considerado como o iniciador do teatro português, como faz crer a apreciação dos famosos versos de Garcia de Resende em sua *Miscelânea*²¹, ou apenas como seu aperfeiçoador. Vejamos mais de perto quais são as espécies dramáticas pré-vicentinas.

1.2.3 Representações pré-vicentinas

A representação do primeiro auto vicentino já comemorou seu aniversário de quinhentos anos, mas ainda hoje persiste a dificuldade de inserir Portugal no contexto do

²¹ “Ele foi o que inventou / isto cá, e o usou / com mais graça e mais doutrina / posto que João del Encina / o pastoril começou” (Citado por MALEVAL, 1992: 170).

teatro europeu, com suas representações religiosas, jogralescas e cortesãs. São poucos os documentos comprobatórios da existência de um teatro medieval em terras portuguesas. Entretanto, “a carência de textos escritos (...) está longe de constituir um óbice intransponível a que haja um teatro pré-viceentino” (REBELLO, 1972: 17).

É difícil acreditar que a produção teatral de Portugal esteja totalmente desvinculada da produção do restante da Europa. Mas que tipo de produção era esta que se desenvolvia no cenário europeu da Idade Média? Pertencia basicamente a duas diferentes espécies: a religiosa e a secular. A primeira tomava vida no interior de Mosteiros e Igrejas e também nas procissões. Nada mais era que um tipo de representação associada a importantes datas do calendário católico, como o Natal e a Páscoa. Ao redor desses locais de devoção, passou a existir a segunda espécie a que nos referimos: a secular. Esta, tendo sua realização proibida em tal tipo de recinto, pelas Constituições sinodais, “se estenderiam aos burgos, aos mercados e feiras, bem como às cortes reais e senhoriais – enfim, aos lugares de reunião do homem medieval” (MALEVAL, 1992: 167).

No grupo das representações de cunho religioso, encontramos, já no século XV, três distintas classes de composições: as que apresentavam, com textos de larga extensão e figurantes em abundância, a vida de Cristo, em conformidade com o Novo e Velho Testamentos, são os *mistérios*; outras mais curtas, que faziam uso de alegorias com vistas à doutrinação, as chamadas *moralidades*; e dramatizações de episódios (espetaculares ou não) da vida dos santos católicos, podendo contar com a aparição da Virgem Maria, intitulados *milagres*. Já no conjunto das encenações profanas, deparamo-nos com mais três categorias: um gênero popular, muitas vezes satírico, a que chamamos de *farsas*; uma subdivisão destas em que os principais personagens são caricaturas dos tipos comuns da sociedade, as denominadas *sotties*; e os monólogos manifestados por atores vestidos de frades, os chamados *sermões burlescos*.

Tudo isso que vimos acima são exemplos de manifestações que tiveram como palco a Europa medieval. Os estudos das peças de Gil Vicente apontam para as semelhanças entre estas e as representações tipicamente medievais como os mistérios, as moralidades, as farsas e os momos (que receberão atenção adiante). Parece-nos improvável, assim, como já afirmou António José Saraiva, que o dramaturgo português tenha criado o seu teatro do nada, havendo atrás de si um vácuo (SARAIVA, 1970: 26). Até aqui, só discorreremos sobre o cenário europeu como um todo, mas o que o poeta haveria colhido mais especificamente de sua terra natal?

Em Portugal, data de 1193 o primeiro testemunho de manifestação do tipo teatral. Referimo-nos a um documento “relativo à doação de umas terras, no lugar de Canelas, que o rei D. Sancho I fez a dois jograis, Bonamis e Acompaniado, em paga de um arremedilho (*arremedilium*, no texto original em latim), que estes haviam representado na sua corte” (REBELLO, 1972: 18). De acordo com Francisco Rebello, a origem da palavra

insinua que fosse o arremedilho uma representação elementar em que a declaração e a mímica se combinavam para tornar mais atraente e persuasiva a fábula contada pelos jograis ao seu auditório, que tanto se compunha de aldeões e camponeses reunidos na praça pública por ocasião de festas populares ou de cerimônias religiosas de fidalgos em seu castelo ou rodeando o monarca na corte (REBELLO, 1972: 18).

O arremedilho seria, portanto, o espetáculo promovido pelo “remedador”, que se configurava, nos tempos de Afonso X de Castela, como um jogral especialista “na arte de imitar”. Esta espécie, se é que se pode chamar de espécie teatral, foi bastante cultivada entre os séculos XIII e XV, em que são numerosas as produções poéticas dialogadas, conforme documentam os cancioneiros da Ajuda, da Vaticana e da Biblioteca Nacional. Quando os arremedilhos entram em declínio, surge uma variação sua, o “sermão burlesco”.

As representações do tipo litúrgicas, ainda que pouco se saiba a respeito delas, parecem ter surgido em Portugal da mesma maneira que em outros países europeus. De acordo com os textos conciliares (que datam desde o século XIII ao XV), eram autorizadas, no espaço das dioceses, somente representações “de mistérios santos e coisas devotas”, que normalmente se davam em ocasiões festivas como Natal, Páscoa e Reis.

Também é sabido, por meios desses textos, que no espaço da Igreja ocorriam manifestações inclusive do tipo profanas, que passaram a ser proibidas pelas Constituições sinodais²². Se sabemos que encenações profanas se desenvolveram nos recintos sagrados, como deixam transparecer as Constituições, estas não deixam claro quais espécies de representações eram essas e o conteúdos das mesmas.

Além dos arremedilhos e das composições litúrgicas, uma outra categoria de espetáculos foi ganhando espaço no cenário português: os *momos*. Constituíam-se como

divertimentos cortesês em que tomavam parte fidalgos, pajens e por vezes até o próprio monarca, encenados por ocasião das festividades régias e que extraíam os seus temas das novelas de cavalaria, cujos episódios e personagens teatralmente transpunham mediante uma ação mimada, dançada e eventualmente recitada (REBELLO, 1972: 23).

²² Estas eram responsáveis por definir para cada diocese, a disciplina a ser respeitada (Cf. REBELLO, 1972: 20).

Já vulgarizados na França, em Castela e na Itália, surgiram em Portugal no século XIV, embora passassem a ter maior acolhimento somente no decurso do século XV. É certa a grandiosidade desse tipo de manifestação: era excessivo o luxo dos trajes e máscaras utilizados pelos figurantes. Desse modo, a riqueza cênica se sobrepunha ao elemento lingüístico. Este último, que recebia o nome de “breves”, normalmente ficava limitado a pequenas passagens escritas que os personagens trocavam entre si.

Os mais famosos momos²³ portugueses dos quais se tem notícia nasceram por ocasião da união de D. Leonor (irmã de D. Afonso V) com o imperador da Alemanha Frederico III (1451), do casamento do Infante D. Afonso com a Princesa Isabel de Castela (1490) e das comemorações natalinas de 1500. Todos os documentos que relatam esses espetáculos não deixam dúvidas de que os últimos, embora portadores de uma rudimentar teatralidade, “eram, inequivocamente, manifestações de natureza dramática, em que o aproveitamento dos símbolos das novelas de cavalaria servia os desígnios da política régia de expansão e conquista, exaltando-a” (REBELLO, 1972: 24).

Por último temos que fazer referência aos textos dialogados (tidos como paradramáticos) presentes nos Cancioneiros medievais galego-portugueses (cantigas de amigo dialogadas e tenções satíricas) e, sobretudo, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516): processos poéticos e outras “tenções”. Ambos, mesmo que possam ter vindo a ser representados, não foram concebidos almejando este fim.

Entre as contribuições que fizeram parte do *Cancioneiro Geral*, é preciso ressaltar, em virtude da sua relevância para a dramaturgia anterior à vicentina, as obras de Anrique da Mota. Algumas das composições deste poeta não se distanciam muito do que se costuma entender por teatro, são elas: *O Pranto do Clérigo*, *Farsa do Alfaiate*, *A Lamentação da mula* e *Farsa do Hortelão*²⁴. As duas primeiras constituem “breves quadros de costumes, de ação concisa e esquemática, em que tomam parte diversos interlocutores, cuja tipificação – obtida geralmente mediante processos lingüísticos de seguro efeito cômico – atinge por vezes uma impressiva nitidez” (REBELLO, 1972: 26). Nestes pequenos diálogos viu-se um prenúncio da sátira vicentina.

Todas essas fontes medievais que relatamos aqui foram espetáculos que não contavam com diálogo ou diálogos que não faziam parte de um espetáculo. Como afirma Teyssier, “antes de Gil Vicente houve em Portugal elementos que permitiam a criação de teatro, (...)”

²³ Conforme observa Francisco Rebello, “a palavra momo designa indiferentemente, a própria representação, as personagens que nela participam e os trajes e máscaras que envergam” (REBELLO, 1972: 23).

²⁴ Esses títulos foram atribuídos pela crítica moderna.

mas tais elementos não tinham se conjugado numa síntese efetiva” (TEYSSIER, 1982: 32). Faltava justamente a união de um texto à representação de um ator para um público determinado, união que foi efetivada pelo nosso Mestre Gil Vicente.

1.3 O mundo de Gil Vicente

Nascido à roda de 1465, Gil Vicente foi testemunha de uma forte centralização do poder real e da época de ouro da expansão ultramarina portuguesa. Sua numerosa produção teatral estende-se por trinta e quatro anos (1502-1536), mas não abrange por completo nenhum reinado, apenas uma parcela do de D. Manuel e outra de D. João III. Nos prováveis setenta e um anos durante os quais Gil Vicente gozou a vida, mesmo que tenha sido mestre da corte somente dos citados monarcas, a coroa portuguesa esteve em posse de dois outros reis que precederam o período de seu profícuo labor: Afonso V e D. João II.

No ano em que nasceu o dramaturgo, o trono pertencia a D. Afonso V, cujo reinado foi marcado por uma política que favorecia os interesses da alta nobreza portuguesa. As jornadas africanas, que valeram ao monarca o cognome de o “Africano”, juntamente à liberalidade com que agiu para com os grandes, fizeram com que desfrutasse de bastante prestígio entre a classe nobre de seu país. Essa política que beneficiou a nobreza – novos títulos foram criados, muitos nobres passaram a ocupar cargos régios e tiveram suas receitas ampliadas – já existia quando Afonso V ocupou o trono, mas ele ajudou a consolidá-la sobremaneira. De relevante em seu reinado ainda é preciso citar o subsídio que deu a algumas explorações do Atlântico organizadas pelo seu tio, o Infante D. Henrique, porém, depois da morte deste, nada fez para prosseguir-las.

Ao tardio “cavaleiro medieval” que foi Afonso V, sucedeu-se o poder de D. João II, que não admitia partilha nem limite. Este, desde jovem, não era popular junto dos pares do reino, visto que parecia ser imune à influência externa e desprezava a intriga. Os nobres poderosos tinham medo de seu governo e, assim que ganhou as rédeas do país, o herdeiro provou que aqueles tinham razão para isso. O “Príncipe da Renascença” provocou uma radical transformação nas diretrizes políticas que vigoravam até então: reprimiu duramente o poder dos grandes, sem, para tanto, pedir apoio aos pequenos. Depois da sua ascensão, tomou uma série de medidas buscando retirar poder à aristocracia e a concentrá-lo em si próprio. Exímio centralizador, recebeu por parte de seus inimigos o apelido de o “Tirano”; para os amigos, era o “Príncipe Perfeito”. Portador de uma alargada visão política, suas ações se vêm

refletidas principalmente no que diz respeito à reorganização da estrutura administrativa, às relações diplomáticas com outros países europeus e à condução da expansão ultramarina.

Ainda na posição de herdeiro do trono, D. João passou a dirigir pessoalmente as navegações. Foi, efetivamente, um grande defensor da política de exploração atlântica iniciada pelo seu tio-avô Henrique. Por volta de 1474 o objetivo de chegar à Índia contornando a África ficou claro, e os descobrimentos tornaram-se prioridade governamental em seu reinado. As viagens marítimas empreendidas pelo rei passaram a ser acompanhadas por uma forte e habilidosa ação no campo da diplomacia. Um bom exemplo de sua postura diplomática é o Tratado de Tordesilhas (1494) em substituição ao Tratado das Alcáçovas²⁵. Com a assinatura do novo tratado, o mundo foi dividido em dois hemisférios²⁶, que deram origem, posteriormente, à chamada América espanhola (terras ao ocidente da linha divisória) e à América portuguesa (terra ao oriente da linha divisória). Com essa substituição, o “Príncipe Perfeito” garantiu o direito exclusivo dos portugueses navegarem pelo mar oriental e mandou imediatamente preparar uma expedição à Índia. Entretanto, em função do seu falecimento, não pôde comandar o projeto. Como morreu sem herdeiro legítimo, a Coroa passou às mãos de D. Manuel, seu primo e cunhado.

A sete anos da inauguração do teatro de Gil Vicente chega ao trono o antigo Duque de Beja. Ainda que sem apoio das Cortes, o novo rei deu continuidade ao projeto iniciado por seu predecessor: a viagem marítima à Índia, que foi iniciada de fato em 1497, sob o controle de Vasco da Gama, membro da pequena nobreza burocrática. D. Manuel mostrou apoio aos descobrimentos portugueses e ao desenvolvimento dos monopólios comerciais. É durante seu reinado que Vasco da Gama, dez meses depois da partida no Tejo, descobre o caminho marítimo para a Índia (1498); Pedro Álvares Cabral descobre o Brasil (1500) e Afonso Albuquerque assegura o controle das rotas comerciais do Oceano Índico e do Golfo Pérsico para Portugal.

Das muitas conquistas lusas realizadas no século XV, destacam-se duas diretamente ligadas à política da expansão e de vital importância para a mesma: a conquista de Ceuta (1415) e a chegada dos portugueses à Índia, tendo a última possibilitado o comércio direto com a “Terra das Especiarias” (o que era exclusividade dos otomanos desde a queda de Constantinopla em 1453), comércio este que se traduz, para o mercado consumidor europeu, na queda dos preços dos tão almejados produtos.

²⁵ Neste tratado, Castela reconheceu os direitos dos portugueses ao domínio da costa africana e das Ilhas Atlânticas, com exceção das Canárias, que ficariam sob sua soberania.

²⁶ Os dois hemisférios eram demarcados por uma linha de pólo a pólo que passaria a 370 léguas a ocidente das ilhas de Cabo Verde.

Não é estranho o fato dos dois principais marcos da história portuguesa do século XV estarem associados à expansão ultramarina: Portugal, ao longo do referido século, é uma nação voltada para o mar. Depois de a ação governativa centrar seus esforços na política militar, a Coroa portuguesa, muito pelas anteriores medidas de D. João II, adquire uma nova dimensão. Os frutos plantados pelo filho de D. Afonso V foram colhidos pelo Venturoso e o pequeno Portugal tornou-se uma das maiores potências comerciais e navais da Europa. Sendo, a esta altura, um dos países mais ricos e poderosos do mundo, Portugal é detentor de um verdadeiro império marítimo. Não é sem motivo que D. Manuel acrescenta a seu título de rei de Portugal e dos Algarves a grandiloqüente expressão “e senhor da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia” (BOXER, 1969: 63).

O território que os portugueses (muito confusamente) denominavam por Índia, abrangia, na realidade, não apenas a Península Indostânica, mas todo o lado oriental do mundo, desde o famoso Cabo da Boa Esperança até o Japão e os arquipélagos da atual Indonésia. No Oriente, ou na chamada Índia (como o denominavam os portugueses do século XVI), a sede da organização colonial portuguesa era a ilha de Goa, uma grande conquista do governador Afonso de Albuquerque (1508-1515), assim como foram Malaca e Ormuz. Goa, além de ter sido o quartel-general do governador, foi também uma espécie de sede da cristandade no Oriente, foi um ponto de partida do projeto de expansão da Fé católica.

Apesar dos esforços dos missionários portugueses, o objetivo da cristianização da Ásia falhou. Ainda que Portugal não tenha obtido grande êxito com o projeto religioso, a ação civilizadora não tem diminuída sua relevância: foi por meio dos missionários que a Europa da Renascença pôde conhecer a Ásia e a partir daí elaborar uma nova imagem dimensional do mundo e da pluralidade cultural.

Na vida política interna, D. Manuel seguiu na esteira de D. João II e tornou-se quase um rei absoluto: reuniu as Cortes, num período maior que um quarto de século, por apenas três vezes. Dedicou-se ainda à reforma dos tribunais e do sistema tributário, adaptando-o ao progresso econômico que a nação então vivia. Bastante religioso, investiu boa parte da fortuna do país na construção de igrejas e mosteiros, bem como no patrocínio da evangelização das novas colônias através dos missionários católicos. O seu reinado ficou bem lembrado pela perseguição feita a judeus e muçulmanos em Portugal, particularmente nos anos de 1496 a 1498. Dando-se conta do prejuízo que esta medida extremista causava, o rei decidiu pôr fim à perseguição àqueles que aceitavam o batismo e a conversão, surgindo, desse modo, duas mentalidades “inimigas”: a do cristão velho e a do cristão novo.

Por volta de 1505 a corte substituiu os paços de Alcáçova por um palácio à beira-rio de onde era possível avistar o Tejo. A mudança de residência refletiu muitas outras transformações. Aquela pequena corte de D. João II havia hipertrofiado ao longo do reinado de D. Manuel. Cresceram os números de cargos, dignidades e ofícios sob tutela estatal. Gil Vicente não fez vista grossa ao aumento desmedido da corte e do pessoal remunerado pelo rei. Na sua *Farsa dos almocreves* (1527) o poeta diz que até a mula de um indivíduo, cuja função está patente no título da peça, está presente nos livros de tenças do monarca.

A grandeza do período manuelino exigiu um preço alto, tão alto que não tardou a constatar-se que era superior aos lucros obtidos pelo império. O domínio eficaz que Portugal exerceu sobre o comércio marítimo do Índico por boa parte do século XVI – ainda que aqui recorramos a uma generalização – custou caro à nação. O primeiro momento de aguda crise vem à luz por volta de 1515. Durante esse ano, em busca da ampliação das bases portuguesas no litoral marroquino, saiu do Tejo uma armada com a incumbência de construir fortalezas em Mamora e Ana Fé. Entretanto, a missão falhou. Os portugueses foram atacados pelos mouros e isso representou um verdadeiro desastre: quatro mil homens foram perdidos, assim como cem navios e toda a artilharia. Além das baixas bélicas, a população, cuja tarefa era a da colonização, foi feita prisioneira e em seguida vendida como escrava. Cem anos exatos após a conquista de Ceuta, portanto, a primeira fase da expansão portuguesa no Norte da África tem um catastrófico desfecho²⁷.

Quando D. João III herda a Coroa, em 1521, esta já não vive um período áureo conforme viveu com os dois soberanos antecessores, principalmente com D. João II. Os cofres de Portugal, no início de seu governo, já estavam vazios. Não era para menos: para manter uma corte parasitária, que só fazia deslocar-se constantemente pelas principais sedes reais em Évora, Almeirim e Lisboa – não nos deixam mentir as rubricas das peças vicentinas ao apontarem diferentes locais em que foram representadas –, muitas despesas se faziam necessárias. Todo luxo e extravagância ostentados na época dos descobrimentos, que de certo modo era uma forma de exteriorizar a crescente grandeza da dignidade real, legou ao filho de D. Manuel uma magnificência em estado decadente.

D. João III, ainda que no plano da política externa se dedicasse à tarefa de preservar o império até então conquistado, não adotou, na política desenvolvida no interior da corte, postura muito distinta da que adotou seu pai: mais do que qualquer outro monarca concedeu a comuns cidadãos títulos de nobreza. Conforme observa Keates,

²⁷ Cf. SARAIVA, 1988.

para a manutenção de uma corte tão grande (...) era preciso que houvesse um cerimonial e divertimentos a condizer, quanto mais não fosse para obviar a que cortesãos se intromettessem na coisa pública e para poder dar refrigério aos espíritos dos cavaleiros guerreiros de volta das Áfricas (KEATES, 1988: 19).

Na verdade, como afirmou José Hermano Saraiva, “o desenvolvimento de uma sociedade cortesã e parasitária, em prejuízo de uma sociedade produtora, era um fato anterior aos descobrimentos” (SARAIVA, 1998: 167). A essa tendência, aliaram-se, como importante fator responsável pelo desequilíbrio da vida portuguesa que se verificou no final do reinado de D. Manuel em diante, as enormes quantidades de especiarias que chegaram ao país. Todo o lucro, auferido nos primeiros anos em que Portugal explorou a Índia, criou uma espécie de falsa idéia de glória eterna. Ao contrário do ocorrido com a riqueza, todas as conseqüências negativas de tal falácia foram definitivas para a nação.

A alta nobreza parece que foi o grupo que mais se deixou inebriar com os “tempos de grandeza”. Sentindo necessidade de firmar sua posição, investia no jogo de aparências, procurava manter um alto padrão de vida, fazia o possível para assegurar pequenas cortes pessoais. Isso acarretava um consumo exagerado, muito acima do que tinha condições reais de arcar. Paralelamente ao aumento do consumo, estava a diminuição dos rendimentos do reino. Portugal já não lucrava tanto com a revenda das especiarias e as importações se davam em um volume cada vez maior. Não se pode esquecer de que o custo dos transportes subia, assim como o número de naufrágios e despesas com civis e militares. Com diversos contratemplos aflorando, a balança comercial começou a pender para o lado desfavorável.

Tendo se tornado uma ponte entre o mundo oriental produtor e o mercado consumidor europeu, o reino português internacionalizou não só as suas relações econômicas como também as suas relações culturais. O contato de Portugal com outras nações européias aumentou significativamente. Exportava “suas especiarias”, importava manufaturados e “cultura”. É bem verdade que no campo cultural foram vários os canais de importação dos quais Portugal fez uso: enviou estudantes a centros literários estrangeiros, concedeu bolsas de estudos em universidades estrangeiras, contratou professores de fora do país para ensinar na Universidade ou diretamente aos príncipes.

Desde D. João II as relações culturais com a Itália tornaram-se mais intensas. E é justamente no país de Dante e Petrarca que tem início um movimento no plano cultural hoje denominado Humanismo, que, no domínio literário, ficou marcado pela retomada de textos de grandes escritores da Antigüidade greco-romana, pelo apreço ao idioma dos mesmos e por

colocar em voga uma visão “antropocêntrica da realidade”. Em Portugal, este movimento, conforme assinala Maleval, “se caracterizou muito mais pelo despontar da subjetivação crítica, pelo surgimento de individualidades literárias – plebéias as mais notáveis –, e pelo interesse pelas emoções humanas até as mais grosseiras, que pelo culto às letras clássicas” (MALEVAL, 1992: 99).

Gil Vicente é, ao lado de Fernão Lopes, o maior nome que desponta em Portugal no período compreendido pelo Humanismo, se tomamos como marco inicial e final em solo português os anos de 1418 e 1527. Ainda que tenha vivido nessa época, o dramaturgo português não foi um Humanista no que diz respeito a sua filosofia de vida, não foi representativo das influências clássicas: foi um homem dos fins da Idade Média portuguesa, um espírito representativo do homem medieval, preso a uma concepção teocêntrica da vida. Conforme notou Carolina Michaëlis de Vasconcelos, grande pesquisadora do autor:

Além de poeta, Gil Vicente era pensador, e era cristão de fé medieval. Colocado nos umbrais do tempo moderno, emancipado, e só de leve atingido pelo bafo humanista do Renascimento com seus gozos intelectuais e aristocráticos, ele sempre tinha em mente o mundo do além; preocupava-se com a salvação da alma e o bom emprego de cada dia do capítulo da vida que passamos nesse mundo terrestre (VASCONCELOS, 1922: 117).

Gil Vicente pertenceu, como vimos, a um momento particularmente significativo da história portuguesa. Os compatriotas do poeta haviam acabado de chegar à Índia, demolindo as lendas do Oceano Atlântico e mitos de outros oceanos, movendo o centro da civilização europeia mercantil do Mediterrâneo e atacando pela retaguarda o Oriente invasor, fazendo surgir, assim, condições de desenvolvimento que até então não existiam.

Os portugueses haviam navegado, também, para o chamado Novo Mundo, descobrindo o Brasil, em cuja colonização só se dedicaram de forma mais ativa a partir de 1520. Havia carregado consigo a Fé católica aos quatro cantos do mundo, até mesmo ao território japonês, gastando recursos humanos e materiais, que não eram abundantes. Foi essa uma época de profundas e rápidas transformações no conjunto de valores éticos e estéticos, que, à época, predominaram com reflexos na vida social, baseada em costumes e tradições que passaram a ser questionados, ruindo, desse modo, diversas virtudes habituais e heroísmos.

Quando as caravelas lusitanas singravam os mares e entravam em contato com gentes das mais variadas paragens com as quais negociavam ou lutavam, deparando-se ainda com perigos extraordinários que lhes provocaram muitos naufrágios, os portugueses viviam na lassidão dos hábitos, principalmente as classes sociais mais elevadas, que o povo respeitava como modelos de comportamento. O clero, a nobreza e os funcionários régios mostraram

claramente o quanto se deixaram “embriagar” pelas especiarias que buscavam na Índia. Ainda nesse tempo, o movimento do tráfico negreiro pelo país tornava-se cada vez maior e havia cidades em que a porcentagem de população negra era bastante elevada: Évora, a título de exemplo, tinha mais da metade de sua população negra, enquanto Lisboa contava com 10% de habitantes negros²⁸.

Foi neste período de grandezas e misérias, de transição da cultura medieval para uma cultura clássica renascentista, fértil em contradições, que se desenvolveu a produção dramática de Gil Vicente. Sob essa dualidade, oscilando entre o mundo medieval e a alvorada do Renascimento, o dramaturgo revela, na composição de suas moralidades, farsas e comédias, toda sua engenhosidade, universalidade e indiscutível modernidade.

²⁸ Cf. SARAIVA, 1988.

2 AUTO DA ÍNDIA E FARSA DE INÊS PEREIRA: DOIS EXEMPLOS DE INFIDELIDADE CONJUGAL

Embora a fixação das datas de representação dos autos de Gil Vicente tenha se configurado como um complexo trabalho de investigação para os especialistas, hoje já é possível consultar uma lista cronológica expurgada de muitos dos erros e lacunas legados pela *Copilaçam*. Quando voltamos o olhar para a cronologia das obras do autor, percebemos que o mesmo tardou – levando em conta sua estréia na dramaturgia em 1502 – sete anos para tecer sua primeira farsa²⁹.

Muito por terem sido clarificadas inúmeras referências temporais da produção de Vicente é que se pode cogitar sobre o caráter pioneiro do *Auto da Índia*. Como bem nota Osório Mateus, a “*Copilaçam* de 1562 designa-a de *esta primeira farsa*, mas diz o mesmo de *Farelos*, que, aliás, a precede no livro” (MATEUS, 1988: 3). Indo de encontro “à teoria do progresso em arte” – que pode julgar *Quem tem Farelos?* anterior ao *Auto da Índia* pelo fato desta estar mais próxima às formas românticas do teatro e, portanto, mais bem acabada – e apoiando-nos em parte na rubrica da última e em dois estudiosos vicentinos³⁰ que ratificam a veracidade da mesma (ou não se posicionam contrariamente a ela) –, aqui considerar-se-á o *Auto da Índia* como a primeira farsa assinada por Mestre Gil.

À farsa representada à rainha Leonor em Almada “na era de 1509 anos” pode ser creditado o título de pioneira não apenas em virtude de ter sido a primeira obra concebida nos limites desse gênero, mas também – e principalmente – pelo fato de apresentar um tema inovador e extremamente atual à época em que foi escrita. Isso porque, até então, o dramaturgo não havia corrido a tinta sobre uma intriga do cotidiano da sociedade portuguesa dos Quinhentos: o *Auto da Índia* retrata a família nas suas aventuras de desagregação ao tematizar a relação extraconjugal.

À inovação temática soma-se ainda outra novidade: põe em cena duas personagens femininas: a Ama (Constança) e a Moça. Em todos os textos que Gil Vicente produziu indubitavelmente antes da referida farsa (*Visitação* – 1502, *São Martinho* – 1504 e *Sermão de Abrantes* – 1506), não se utilizou de personagens do sexo feminino. Constança, principal personagem do *Auto da Índia*, desse modo, antecipa as grandes figuras criadas pelo autor, a

²⁹ Gil Vicente admitiu ter composto *farsas* – como ratifica o prólogo de *Don Duardos* – e a existência desse gênero foi corroborada pelos investigadores de seu teatro.

³⁰ Antonio José Saraiva (1970) e Paul Teyssier (1982).

partir de Sibila Cassandra, passando por Isabel de *Quem Tem Farelos?* (1515), Rubena, Cismena e a astuciosa Inês Pereira.

Desse seletto grupo, cumpre-se aqui destacar, paralelamente à Constança, aquela que dá título a “uma das criações mais perfeitas de Gil Vicente em matéria de teatro cômico” (TEYSSIER, 1982: 69): Inês Pereira. Se é por meio de Constança que pela primeira vez dá voz à mulher insatisfeita – colocando em cena uma jovem abandonada pelo marido que rumo à Índia em busca de riqueza e fama –, foi a personagem de Inês a maior (e talvez melhor) representação da rebeldia feminina ao recusar os papéis preestabelecidos e ao questionar o destino imposto à mulher na sociedade quinhentista. Diante de suas aspirações e insatisfações, as duas ludibriam e traem seus respectivos maridos³¹.

Como salienta Laurence Keates, “a mola real do *Auto da Índia* e de *Inês Pereira* é a falta de compaixão que se sente pelo corno parvo e, portanto, merecedor de sua cornamenta” (KEATES, 1988: 113). É justamente ao tema do adultério – explorado em ambos os autos –, às condições em que se dá o mesmo e aos personagens transgressores e transgredidos presentes nas respectivas farsas que serão dedicadas as páginas do presente capítulo.

2.1 Dentro ou fora do lar elas querem é “folgar”

Mas coitada
da molher sempre encerrada
que pera seu passatempo
não tem desenfadamento
mais que agulha e almofada!
(Camões, *Filodemo*)

Percorrendo brevemente o grande elenco das personagens que compõe o universo dramático de Gil Vicente, comprova-se que as femininas encontram-se numa posição de relevo. Oriundas dos diferentes estratos constituintes da sociedade de então, oferecem ao pesquisador de hoje “uma tipologia relativamente representativa da paisagem social de Quinhentos” (KLEIMAN, 2003b: 277).

De Maria-perfeição (modelo ínvio de conduta) a Eva-tentadora (humana e acessível), o dramaturgo coloca aos olhos do mundo alguns retratos femininos significativamente contrastantes. Sua genialidade é vislumbrada não só quando demonstra ser extremamente hábil em convocar à cena personagens díspares – como o são, por exemplo, Rubena e sua

³¹ Na *Farsa de Inês Pereira* o adultério só ocorre no segundo matrimônio da personagem, que é realizado com Pêro Marques.

filha Cismena –, mas também quando é capaz de construir duas imagens femininas tão semelhantes entre si e ainda assim bastante individualizadas, como o são Inês Pereira e Constança.

Frente a tantos tipos gerais que povoam sua produção, deparamo-nos com essas duas individuais heroínas que

subvertendo determinadamente a ordem normal das coisas, investem o terreno exclusivo do varão, com a complacência deste, reivindicam com força o direito ao espaço que lhes é negado, espaço público, espaço de poder, espaço da palavra, espaço da sexualidade livremente assumida (KLEIMAN, 2003b: 227).

O nome, que a bem dizer é fonte única da identidade das personagens em questão, é, ao mesmo tempo, um signo ao revés do comportamento transgressor assumido por elas. Isso porque, conforme observa Olinda Kleiman, “Inês, *Agnes*³², deveria ser casta e é devassa; Constança deveria ser leal e é infiel” (KLEIMAN, 2003b: 280). A veia cômica deleita-se na contemplação dessa duplicidade presente em ambas, duplicidade essa que se verifica na tensão entre o ser e o parecer: o ser que cada uma é por natureza e o parecer mantido pela exigência da sociedade.

A apresentação inicial de Constança e de Inês faz com que o leitor as remeta imediatamente à tradicional imagem da mulher virtuosa, mas somente para poder melhor negá-la. Essa imagem evocada inicialmente não confere com o discurso que em seguida a acompanha. Se Constança entra em cena a chorar, no espaço de sua casa, não é na posição de mulher apaixonada e saudosa que sofre pela partida do marido – como acredita a figura da Moça –, mas como mulher receosa de que a viagem do mesmo não se concretize:

Moça – Jesus! Jesus! que é ora isso
É porque se parte a armada?
Ama – Olhade a mal estreada!
Eu hei de chorar por isso?
Por qual demo ou por qual gamo
ali, má hora, chorarei? (VICENTE, 1975: 27).

Se Inês Pereira, também em suas falas iniciais da peça homônima, se mostra atarefada nos trabalhos domésticos, a sua atitude não é a de concentração nos afazeres, mas a da revolta diante das entediantes tarefas impostas à mulher da época. Só, em casa, cantarola e amaldiçoa a própria condição:

³² “Inês: nombre de mujer, del nombre latino *agnes*; vale tanto como pura, casta y santa, del verbo *αλβευω*, agneuo, castus sum, in castitate dego” (Citado por KLEIMAN, 2003b: 280).

Inês – Renego deste lavar
 e do primeiro que o usou!
 Ao diabo que o eu dou,
 que tão mau é d'aturar!
 Ó Jesu! Que enfadamento,
 e que raiva, e que tormento,
 que cegueira, e que canseira!
 Eu hei de buscar maneira
 d'algum outro aviamento (VICENTE, 1975: 83).

Ambas as personagens se constituem por meio de seu próprio discurso que as dá a conhecer como mulheres desviantes e até mesmo subversivas. Embora sejam possuidoras de caracteres semelhantes, já que falam e agem contra a ordem e a moral estabelecida, é preciso salvaguardar diferenças fundamentais entre as mesmas.

A primeira diferença é quanto ao papel distinto que assumem enquanto enunciadoras, ou seja, quanto ao estatuto da palavra de cada uma. A palavra de Constança, esposa, insultante, ultrajante, maliciosamente irônica, “marca marido e mulher com o selo da infâmia, da mesma forma que a utilização da casa comum para os divertimentos extraconjugais” (KLEIMAN, 2003b: 281). Já a palavra de Inês, é, primeiramente, a de donzela inconformada com a sua condição de reclusa e traduz o sonho de uma vida igualmente em desacordo com a norma.

À questão do estatuto da palavra das referidas personagens ainda soma-se outra: a do espaço social ao qual associamos cada uma delas. Conforme salienta Kleiman, “Constança é uma mulher de interior, só que o espaço doméstico não diz as suas virtudes, mas os seus vícios. Lugar da legítima sexualidade, a sexualidade jugal, o lar transforma-se em lugar de desregramentos, de fornicção” (KLEIMAN, 2003b: 281). Já Inês “é uma mulher de exterior” e seu discurso de casada, como veremos, vem a confirmá-lo. Pesa a esta última a condição de encerramento, que a torna semelhante a um utensílio caseiro, a uma “panela sem asa”³³ e, embora seu discurso esteja disfarçado a fim de ser dizível, é a decepção na esfera sexual que ganha terreno. A personagem almeja um espaço de liberdade, e a palavra-chave que o põe em fórmula é “sair”. De acordo com a observação de Kleiman,

o verbo é significante: *sair* é infringir a regra, social e moral, que acantoa a mulher na esfera doméstica; é apropriar-se do espaço, masculino. Sonhar em sair é já uma projeção sobre o exterior, um olhar sobre o mundo dos homens (KLEIMAN, 2003b: 281).

³³ “Coitada! Assi hei d’estar / encerrada nesta casa, / como panela sem asa / que sempre está num lugar?” (VICENTE, 1975: 83).

Quando o tópico é o espaço preenchido e/ou almejado pelas figuras femininas, ou seja, o espaço doméstico e o exterior, revestem-se de grande importância, no texto da *Farsa de Inês Pereira* e no do *Auto da Índia*, as “janelas” e “portas”, lugares que simbolizam a abertura ao outro. Elas constituem as fendas que dão oportunidade para que os dois mundos se possam mesclar e das quais as entediadas protagonistas, assim como seus respectivos maridos e pretendentes, nunca deixam de tirar proveito a seu modo.

Para os homens, as janelas e portas, quando fechadas, exercem a função de vigilância da mulher. Na ótica masculina, essas “aberturas”, cerradas bem dissemos, protegem as esposas ou pretendentes do perigo exercido pelo espaço exterior, perigo esse que se faz representar pelos indivíduos do sexo masculino que transitam no ambiente além-domicílio. Fica implícito que o que se busca é convidar a mulher à castidade. É assim que o Escudeiro Brás da Mata (primeiro marido de Inês Pereira) toma as devidas medidas a fim de guardar o seu tesouro³⁴, antes de viajar “às partes d’Além” onde tenciona fazer-se cavaleiro:

Escudeiro – Já vos pregueis as janelas,
Porque vos não ponhais nelas.
Estarei assi encerrada,
nesta casa tão fechada,
como freira de Odivelas (VICENTE, 1975: 117).

Brás incumbe a seu moço a tarefa de “guardar” a esposa:

Escudeiro – Tu hás-de ficar aqui;
olha, por amor de mi
o que faz tua senhora.
Fechá-las sempre de fora (VICENTE, 1975: 118).

Menos “avisado” que Brás da Mata, Pêro Marques (primeiro pretendente de Inês) não é tirânico como aquele, não pretende reservar à futura esposa uma reclusão monástica, porém não deixa de dar à mesma conselhos preciosos como quem tenciona defender a virtude da prometida, e mais, preservar a própria honra:

Pêro – Ficai-vos ora com Deus
cerrai a porta sobre vós;
com vossa candeiazinha... (VICENTE, 1975: 99).

³⁴ “Não sois vós, molher, meu ouro? / Que mal faço em guardar isso?” (VICENTE, 1975: 118).

As personagens de Inês e Constança parecem ter plena consciência, assim como as figuras masculinas mencionadas, da liberdade que as “portas” e “janelas” abertas podem lhes oferecer. Por trás da reclamação de Inês,

Inês – Sou eu uma coruja ou corujo,
ou sou algum caramujo
que não sai senão à porta?
E quando me dão algum dia
licença, como a bugia,
que possa estar à janela,
é já mais que a Madalena,
quando achou a aleluia (VICENTE, 1975: 84)

reside não apenas o fastio de quem se vê “emparedada” em sua própria casa, como também o de quem almeja incursionar por um espaço aberto e externo marcado por aventuras. A personagem aspira a uma liberdade festiva que, de acordo com o verbo que emprega em sua fala, *folgar*³⁵, está visivelmente vinculada à faceta do erotismo da personagem:

Inês – Antes o darei ao Diabo
que lavar mais nem pontada:
já tenho a vida cansada
de jazer sempre de um cabo.
Todas folgam, e eu não;
todas vêm, e todas vão
onde querem, senão eu (VICENTE, 1975: 83).

A protagonista do *Auto da Índia* termina por revelar a sua criada que deseja menos a permanência do marido que a partida dele rumo à Índia:

Ama – Certo é que bem pequenos
são meus desejos que fique (VICENTE, 1975: 28)

rogando a Santo Antônio³⁶, em um monólogo, que nunca o traga de volta ao lar:

Ama – A Santo Antônio rogo eu
que nunca mo cá depare:
não sinto quem não s'enfare
de um Diabo Zebedeu (VICENTE, 1975: 29).

Em seguida, recebe a visita daquele que viria a ser seu primeiro amante, Castelhana (Juan de Zamora). Mais uma vez a “janela” marca presença, só que agora não como um impedimento

³⁵ Nos medievos tempos eram bastante conhecidas as implicações eróticas do verbo folgar (Cf. KLEIMAN, 2003b: 282).

³⁶ Santo Antônio era considerado o advogado das causas perdidas.

como o foi para Inês, mas como um elemento que vem facilitar os planos que Constança realiza em busca de sua satisfação pessoal:

Ama – Vós querieis ficar cá?
 Agora é cedo ainda;
 tornareis vós outra vinda,
 e tudo se bem fará.
 Castelhana – Á qué hora me mandais?
 Ama – Às nove e nó mais.
 E tirai uma pedrinha,
 pedra muito pequenina,
 à janela dos quintais (VICENTE, 1975: 36).

Antes do castelhano Juan de Zamora retornar à casa de Constança a fim de que se cumprissem os tratos, surge em cena um antigo namorado da personagem, Lemos, que viria a ser seu segundo amante. Como combinado, Castelhana atira as pedrinhas na janela para avisar da sua chegada, mas o barulho é ouvido por Lemos, que indaga:

Lemos – Quem tira àquela janela?
 Ama – Meninos que andam brincando,
 e tiram de quando em quando (VICENTE, 1975: 39).

A janela da casa da Ama assume, assim, dupla função: é o meio de comunicação que se presta a viabilizar o seu primeiro relacionamento extraconjugal e, ao mesmo tempo, é o suporte para que Constança possa forjar escusas a Juan de Zamora com vistas a assegurar sua permanência no espaço exterior da casa, uma vez que o segundo pretendente, a este tempo, já se encontrava no interior da residência dela.

É da janela, conforme informa uma das rubricas da farsa³⁷, que a esposa “amargurada” trava o último diálogo com o “castelhano rufião”:

Ama – Falai vós passo, micer.
 Castelhana – Pesar ora de San Pablo,
 Esto és burla ó es diablo?
 Ama – Eu posso-vos mais fazer?
 Castelhana – Y aún en eso está aora
 la vida de Juan de Zamora?
 Son noches de Navidá,
 quiere amanecer ya,
 que no tardará media hora.
 Ama – Meu irmão cuidei que s’ia.
 Castelhana – Ah, señora, y ireivos vós.
 Ábrame, cuerpo de Dios!
 Ama – Tornareis cá outro dia (VICENTE, 1975: 42-43).

³⁷ Entre os versos 308 e 309 consta no texto do *Auto da Índia* a seguinte rubrica: “Chega à janela”. A indicação refere-se, logicamente, à Ama.

É utilizando a janela como recurso que a Ama consegue despistar os dois amantes, “um na rua outro na cama”. Após solicitar a ambos que se retirem de seu lar – inicialmente o castelhano e posteriormente Lemos –, Constança quer “cantar e fiar” com a certeza de que o esposo não retornará da Índia com vida, já que acreditava “*qu’ele havia de morrer / somente de ver o mar*”. Segura do improvável retorno do marido, quando recebe a notícia de que o “diabo Zebedeu” (juntamente com a armada) está por chegar, dá inúmeras ordens à criada, após ter despejado nela, por meio de vários xingamentos³⁸, todo seu descontentamento:

Ama – Quebra-me aquelas tigelas
e três ou quatro panelas,
que não ache em que comer.
Que chegada e que prazer!
Fecha-me aquelas janelas,
deita essa carne a esses gatos;
desfaze toda essa cama (VICENTE, 1975: 47).

Ao pedir à Moça que feche as janelas da casa, antes da chegada do marido, Constança torna evidente sua consciência de que, para este, a casa – representada de modo metonímico pelas portas e janelas – exercia uma função de vigilância sobre ela. Assim, a fim de manter a aparência de esposa recatada e fiel, sabe que é preciso cerrar as brechas que a colocam em contato com tudo aquilo que os homens consideram ser para suas esposas os perigos do mundo exterior.

O marido da Ama, diferente do escudeiro Brás da Mata, não faz de sua mulher uma prisioneira, tampouco atribui a outrem a tarefa de resguardar sua honra ao seguir para Calicute. Porém, assim que adentra o lar, ao dialogar com Constança, não nega que esperava que ela fosse, durante sua ausência – assim como qualquer marido espera de uma esposa –, uma “*mulher de recado*”³⁹.

Ainda que o personagem não apresente um comportamento tirânico, seu pensamento, como foi possível notar, não difere daquele que é paradigmático à época. Assim, quando solicita que seja fechada a janela, Constança parece seguir muito mais que as implícitas recomendações do cônjuge, ou seja, parece seguir as recomendações sociais. A personagem, como quem procura evitar “maus julgamentos”, antecipa-se a possíveis perguntas do marido e passa, ela própria, a indagá-lo:

Ama – Alebrava-vos eu lá?
Marido – E como!

³⁸ *Má nova venha por ti perra, excomungada, torta!* (VICENTE, 1975: 46).

³⁹ Mulher fiel.

Ama – Agora, aramá:
 lá há índias mui formosas,
 lá faríeis vós das vossas
 e a triste de mi cá.
 Encerrada nesta casa,
 sem consentir que vizinha
 entrasse por uma brasa,
 por honestidade minha (VICENTE, 1975: 51).

Na passagem acima, vemos que “Constança recoloca a sua máscara de fidelidade, dando-nos a conhecer toda a sua capacidade de fingimento” (CRUZ, 1990: 89). Verificamos ainda que o retorno do marido “vem acentuar e explicitar o contraste desta situação real com a que deveria ter-se desenrolado durante a sua ausência e segundo as regras impostas pela sociedade” (CRUZ, 1990: 89).

Podemos perceber que, a fim de fazer parecer real a sua obediência aos preceitos condutores da moral que se esperava de uma mulher casada, a Ama salienta o fato de ter ficado “encerrada” dentro de casa. Isso não deixa de ser verdade, já que suas relações extramatrimoniais se dão nos limites estritos do lar. Como afirmamos anteriormente, Constança é uma mulher do espaço interior, e é nesse espaço doméstico que ela subverte a ordem.

Se o fato da personagem enganar três homens simultaneamente (os dois amantes – Castelhana e Lemos – e o marido) é suficiente para a caracterizarmos como astuciosa, ainda mais conveniente se torna esse atributo se atentarmos para a esfera privada onde ela dá vazão aos seus anseios amorosos: o adultério é praticado no interior das quatro paredes, que, como observa Olinda Kleiman, “constituem o instrumento da custódia possível, o meio de vigilância sem falhas, de todos os instantes, que o homem exerce sobre a mulher” (KLEIMAN, 2003b: 279).

Constança mede forças com as barreiras impostas às mulheres e sai vencedora. Se o “perigo” morava no espaço exterior, ela o traz para perto de si, burlando com muita habilidade as regras conjugais. No espaço que deveria funcionar como modelador da virtude feminina – espaço de recato, pudor, fidelidade e de culto à honra do marido – a protagonista tem uma atitude de gozo diante da vida: afugenta o tédio, diverte-se com seus dois amantes, entrega-se ao desejo de ser e estar alegre. Dissimulada, afirma ironicamente que

Ama – Onde não há marido
 cuidai que tudo é tristura,
 não há prazer nem folgura,
 sabeis que é viver perdido (VICENTE, 1975: 51).

Se Constança não se queixa do espaço de reclusão (e não haveria porque fazê-lo, já que o emparedamento não é um obstáculo que a impeça de gozar os prazeres da vida), o mesmo não ocorre com Inês Pereira. Ainda solteira, esta já se sentia “*cansada de jazer sempre de um cabo*”⁴⁰ (VICENTE, 1975: 83). As falas da protagonista da *Farsa de Inês Pereira* são muitas vezes marcadas pela amargura e pela revolta diante do trabalho do seu dia-a-dia (fiar, tecer, bordar), que lhe é odioso, e pela condição de “prisioneira”:

Inês – Coitada, assi hei d’estar
 encerrada nesta casa
 como panela sem asa,
 que sempre está num lugar?
 E assi hão de ser logrados
 dous dias amargurados,
 que eu possa durar viva?
 E assi hei d’estar cativa
 em poder de desfiados? (VICENTE, 1975: 83).

Inês nasceu para ser uma mulher de exterior, mas, antes de efetivamente sê-lo, sofre com a clausura que o casamento com o escudeiro Brás da Mata lhe reserva. Abrindo mão dos conselhos da própria mãe, segundo a qual era “melhor boa simpreza” frente a um homem avisado, a rapariga recusou o pretendente arranjado por Lianor Vaz, Pêro Marques: “*bom marido, rico, honrado, conhecido*”. Depois de desprezar o camponês abastado, não abre mão de “*homem avisado / ainda que pobre e pelado*”, “*discreto em falar*” e que soubesse tanger viola. Ainda que sua mãe lhe tenha advertido para o fato de que se faltasse o que comer o “tanger” não bastaria, Inês reafirma sua vontade, afinal, segunda ela: “*cada louco com sua teima*” (VICENTE, 1975:100).

De acordo com Maria Cristina Brito, esse provérbio marca a atitude inicial de Inês, ávida por firmar sua subjetividade que se choca com o discurso da tradição manifestado pela própria mãe (BRITO, 1993). A personagem só não imaginava que ao exercer o livre-arbítrio fosse ter início a sua triste experiência conjugal. Os ideais da personagem começam a cair por terra assim que, recém-casada, alegre, põe-se a cantar e é repreendida pelo marido déspota. Segue-se todo um discurso sobre as restrições impostas pelo escudeiro, do qual transcrevemos um trecho:

Escudeiro – Vós cantais, Inês Pereira?
 Em vodas me andáveis vós?
 Juro ao corpo de Deos
 que esta seja a derradeira!
 (...)

⁴⁰ Cansada de estar sempre no mesmo lugar, ou seja, dentro de casa.

Será bem que vos caleis
 e mais, sereis avisada
 que não me respondais nada,
 em que ponha fogo a tudo;
 porque o homem sesudo
 traz a mulher sopeada.
 Vós não haveis de falar
 com homem, nem mulher seja;
 nem somente ir à igreja
 não vos quero eu leixar (VICENTE, 1975: 83).

Conforme ressalta Kleiman,

de mulher que aspirava à liberdade total, uma liberdade excessiva, como convém à personagem farsesca, Inês passa a mulher-modelo, vítima dos extremos de um marido tirânico, como igualmente convém ao gênero (KLEIMAN, 2003b: 283).

Inês encontra no marido o repressor, mas, segundo ele mesmo diz, ela não buscava discrição⁴¹? Arrependida em sua escolha, como comprova o provérbio do qual lança mão, “*quem tem bem e mal escolhe, / por mal que lhe venha, não s’anoje*” (VICENTE, 1975: 120), tem lugar seu novo discurso. Esse, tratar-se-ia, conforme bem observou Maria Cristina Brito (1993), do eco da voz da tradição. Significativamente, Inês principia seu novo discurso com o mesmo termo com que antes amaldiçoava o lavrar: *renego*. Entretanto, o que ela renega agora é a discrição, qualidade que a fez desposar o homem que a faz infeliz:

Inês – Renego da discrição,
 comendo ao Demo o aviso,
 que sempre cuidei que nisso
 estava a boa condição (...) (VICENTE, 1975:83).

Inês ainda afirma que, se lhe fosse dada outra chance, não incorreria no mesmo equívoco:

Inês – Juro em todo meu sentido
 que se solteira me vejo,
 assí como eu desejo,
 que eu saiba escolher marido,
 à boa-fé sem mal engano,
 pacífico todo o ano,
 que ande a meu mandar...
 Havia-m’eu de vingar
 deste mal e deste dano (VICENTE, 1975: 83).

A segunda oportunidade de escolha, à qual se refere a protagonista, a ela é dada. A trama sofre uma reviravolta, pois é informada, por meio de uma carta, de que o escudeiro

⁴¹ “*Vós buscastes discrição... que culpa vos tenho eu?*” (VICENTE, 1975: 118).

havia sido morto “em batalha”. O regozijo de Inês ao receber a notícia da morte do marido, como ratificam os versos que entoa – “*Mas que nova tão suave! Desatado é o nó*” (VICENTE, 1975: 122) –, é bastante compreensível, uma vez que é este acontecimento que lhe possibilita pôr em prática sua nova “visão de mundo”:

Inês – Agora quero tomar,
pra boa vida gozar,
um muito manso marido
não no quero já sabido,
pois tão caro há-de custar (VICENTE, 1975: 123).

Já viúva, encontra com a amiga “casamenteira” Lianor Vaz que a aconselha a contrair novas núpcias. Quem seria agora o escolhido de Inês? Pêro Marques, posto que o tempo de escolher somente os “avisados” já havia chegado ao fim. A nova Inês renuncia à discrição e aceita se casar com Pêro:

Inês – Quero tomar por esposo
quem se tenha por ditoso
de cada vez que me veja.
Por usar de siso mero
asno que me leve quero,
e não cavalo folão.
Antes lebre que leão;
antes lavrador que Nero (VICENTE, 1975: 124).

Antes silenciada, “sopeada”, totalmente sujeita à autoridade e aos caprichos do homem, demonstra ter aprendido a lição e vai à desforra no segundo matrimônio. Neste, ela “reencontra a saída para o mundo e a freqüentação dos homens, com a benção do marido, atento e compreensivo” (KLEIMAN, 2003b: 283):

Inês – Marido, sairei eu agora,
que há muito que não saí?
Pêro – Si, mulher, saí vós i,
que eu me irei para fora
Inês – Marido, não digo isso.
Pêro – Pois que dizeis vós, mulher?
Inês – Ir folgar onde eu quiser.
Pêro – I onde quiserdes ir,
vinde, quando quiserdes vir;
estai onde quiserdes estar.
Com que podeis vós folgar
que eu não deva consentir? (VICENTE, 1975: 126).

Evocando três diferentes sentidos – *ir à rua*, *defecar* e *fornicar* – “sair é o termo símbolo que concentra a potencialidade simultaneamente dúplice e erótica da palavra e do ser

femininos, ao mesmo tempo em que diz a obscenidade e a complacência do boçal Pêro Marques” (KLEIMAN, 2003b: 283). Dessa vez, a mulher é quem dita as regras, com as quais Pêro Marques concorda. Em dado momento, acompanhada pelo marido, Inês encontra um ermitão, em quem reconhece um antigo pretendente, e exclama:

Inês – Jesu! Jesu! Manas minhas!
 Sois vós aquele que um dia,
 em casa de minha tia,
 me mandaste camarinhas
 e, quando aprendia a lavrar,
 mandáveis-me tanta coisinha?
 Eu era ainda Inezinha,
 Não vos queria falar (VICENTE, 1975: 129).

O texto da farsa sugere que Inês pretende, “por caridade”, dar esmolas ao ermitão. Entretanto, o diálogo travado entre os dois é ambíguo, permitindo duas leituras: a literal (dar dinheiro por caridade) e a figurada (ter relações amorosas). Todos compreenderam o sentido conotativo do discurso, menos o asno Pêro Marques:

Inês – Olhai cá marido amigo,
 eu tenho por devoção dar esmola a um ermitão,
 e não vades vós comigo.
 Marido – I-vos embora, mulher
 Não tenho lá que fazer.
 (...)
 Inês – Tomai a esmola, padre, lá,
 pois que Deus vos trouxe aqui.
 Ermitão – E quando?
 Inês – I-vos, meu santo,
 que eu irei um dia destes,
 muito cedo, muito prestes (VICENTE, 1975: 128-129).

De forma extremamente irônica, o marido, que deveria ser o maior responsável por defender sua própria honra, será o “agente da desonra”, já que a esposa o convida para acompanhá-la em romaria à ermida, e ele aceita sem maior hesitação⁴². A referência ao asno que a carrega assume aqui uma dimensão literal, uma vez que o casal tem de cruzar um rio, e ela pede que ele a leve às costas. A passagem com a qual termina o auto mostra-nos Pêro Marques fazendo todas as vontades de Inês. Numa dose de ironia, a personagem entoia uma cantiga e o marido a acompanha no refrão, num indício de que dará as ordens, cabendo a ele apenas repetir o verso “*Pois assi se fazem as cousas*”, frase que sintetiza a sua aquiescência:

Inês – Pois eu hei só de cantar

⁴² “*Seja logo sem deter!*” (VICENTE, 1975: 130).

e vós me respondereis,
cada vez que eu acabar:
Pois assi se fazem as cousas.

Canta Inês Pereira:

Inês – “Marido cuco me levades,
e mais duas lousas.

Pêro – Pois assi se fazem as cousas.

Inês – Bem sabedes vós, marido,
quanto vos amo;
sempre fostes percebido
pera gamo.

Carregado ides, noss'amo,
com duas lousas.

Pêro – Pois assi se fazem as cousas

Inês – Bem sabedes vós, marido,
quanto vos quero;
sempre fostes percebido
pera cervo.

Agora vos tomou o demo

Com duas lousas.

Pêro – Pois assi se fazem as cousas (VICENTE, 1975: 131).

A luxúria e a infidelidade delineiam os contornos do retrato de Constança e de Inês Pereira. Há ainda um terceiro predicado que talvez seja o que melhor represente as duas, a ousadia. É esta qualidade que permite a Constança cultivar o prazer com seus dois amantes no espaço do próprio lar, e a Inês Pereira ir à ermida, carregada pelo marido, satisfazer seus desejos. Ainda que somente a última busque um espaço exterior, a vontade (explícita ou implicitamente articulada) de sair da esfera privada marca as duas personagens: em Constança a fuga do privado não se dá no espaço físico, mas na alternância de parceiros que lhe subtrai o sem-sabor do dia-a-dia; já em Inês a fuga é completa, pois comete o adultério longe do leito conjugal.

Embora o recinto doméstico possa se configurar como um lugar de tensão entre o masculino e o feminino, visto que para os homens “se constitui como garantia, como lugar de isolamento onde pode exercer o seu controle sobre a esposa e sobre sua honestidade” (KLEIMAN, 2003b: 279) e para as mulheres um ambiente de reclusão que as condena à obediência servil, a personagem de Constança reverte-o a seu favor porque tem a incrível capacidade de se adaptar às circunstâncias que a vida lhe apresenta. Para Inês, o lar engendra esta tensão, mas apenas no primeiro casamento, pois dele retira a experiência para o segundo, onde no próprio lugar de sofrimento, do cárcere, encontra a liberdade consentida.

2.2 Os personagens masculinos e a denúncia social

Como o gênero farsesco “situa-se fora da ordem e da harmonia” e também é “a imagem do mundo às avessas” (TEYSSIER, 1982: 169), as ações que fazem parte de sua trama podem ser as mais imorais possíveis. É dentro desse contexto que no *Auto da Índia* a esposa traiçoa o marido que embarcou em uma armada rumo à Índia e na *Farsa de Inês Pereira* a personagem homônima comporta-se de modo semelhante com o marido “asno” que é Pêro Marques. No seio de uma sociedade “em que o homem em geral e o marido em particular é um poder dominante, um marido escarnecido é como um rei destronado” (TEYSSIER, 1982: 170). As personagens Constança e Inês (infieis com maestria) invadem o espaço do poder, destronam seus maridos, que são “símbolo[s] do Poder na instituição do casamento” (RIBEIRO, 1984: 73), e assumem cenicamente o papel de protagonistas.

Embora saibamos que nos autos em estudo Gil Vicente destine os principais papéis a figuras femininas, isso não significa dizer que os personagens masculinos estejam relegados a um lugar de não-destaque nas histórias que são narradas. É bem verdade que os homens aparecem em maior número que as mulheres, tanto no *Auto da Índia* como na *Farsa de Inês Pereira*. Aquela conta com a presença do Marido, do castelhano Juan de Zamora e de Lemos, enquanto figuras femininas só há a de Constança e a da Moça. Na última farsa, temos, com maior número de falas, Pêro Marques, o escudeiro Brás da Mata, o Moço e o Ermitão; com menor número de falas, Latão e Vidal⁴³, enquanto figuras femininas há Inês, sua mãe, a alcoviteira Lianor Vaz e Luzia.

Ainda que não protagonistas, os personagens masculinos são majoritários e, sem eles, a temática principal, ou seja, a do adultério feminino, não poderia estar estampada no texto de ambos os autos. Porque, como é óbvio, para que Inês e Constança possam materializar suas relações extraconjugais, é necessário que, além de marido, cada uma tenha um amante. As duas só fazem aumentar o rol dos varões que fazem parte da trama: a primeira porque, além do marido, não se contenta em ter apenas um amante, possui dois; a segunda porque, após ser “salva” do primeiro casamento, desposa pela segunda vez, quando comete o adultério. Conforme veremos a partir de agora, mais que tornar viável o desenrolar da temática da infidelidade conjugal, os personagens masculinos, quando em cena, possibilitam que o autor

⁴³ Latão e Vidal são dois judeus casamenteiros. Na trama, procuram para Inês um marido “avisado”, que vem a ser o “escudeiro” Brás da Mata.

ressalte os caracteres das protagonistas e que denuncie, principalmente, a falsa vassalagem amorosa, o culto das aparências e aspectos negativos das viagens ultramarinas.

No *Auto da Índia*, o primeiro personagem masculino a ganhar voz é Castelhana, única figura da peça que não utiliza o português como idioma. Aproveitando-se do estado de solidão da Ama, procura conquistá-la dizendo-se apaixonado. André Capelão adverte que “a mulher deve (...) tomar cuidado para não cair nas ciladas de um amante pérfido; [pois] muitos deles não procuram ser amados” (CAPELÃO, 2000: 225). Esta advertência cabe perfeitamente no que tange ao amante de Castela: já em sua primeira aparição, podemos perceber que seu discurso amoroso está repleto de clichês e de frases que são lugares-comuns na linguagem galante da época:

Ama – Bem, que vinda foi ora esta?
 Castelhana – Vengo aqui en busca mia,
 que me perdi en aquel dia
 que os vi hermosa y honesta
 y nunca más me topé.
 Invisible me torné,
 y de mi crudo enemigo;
 el cielo, empero, es testigo
 que de mi parte no sé.
 Y ando un cuerpo sin alma,
 un papel que lleva el viento
 un pozo de pensamiento,
 una fortuna sin calma.
 Pese al dia en que nasci;
 vos y Diós sois contra mi,
 y nunca topo el diablo (VICENTE, 1975: 32).

No momento em que Constança informa ao Castelhana que seu esposo havia partido para a Índia, ele critica a postura do marido:

Castelhana – Al diablo que lo doy
 el desestrado perdido.
 Que mas India que vos,
 que mas piedras preciosas,
 que mas alindadas cosas,
 qué estardes juntos los dos?
 No fue él Juan de Zamora.
 Que arrastrado muera yo,
 Si, por cuanto Dios crió
 os dexara media hora (VICENTE, 1975: 33-34).

Se levarmos em consideração a regra número III do *Tratado do amor cortês*, onde é afirmado que não se deve “destruir o amor de uma mulher que esteja (...) unida a outro” (CAPELÃO, 2000: 98), fica ainda mais nítido que Juan de Zamora não é um amador

tipicamente cortês, pois ele era consciente de que Constança era casada, mas ainda assim busca com ela envolver-se.

O personagem utiliza evidentes táticas a fim de impressionar Constança: pinta o retrato desfavorável de seu marido, ao mesmo tempo em que procura demonstrar ser um homem sensível, que preza menos as riquezas mundanas que a relação com a dama. É nesse intuito que continua lançando mão de sua fala hiperbólica, carregada de figuras de retórica, extremamente estereotipada e carente de conteúdo:

Castelhano – Y aunque la mar se humillara
y la tormenta cesara,
y el viento me obedeciera
y el cuarto cielo se abriera,
un momento no os dexara (VICENTE, 1975: 34).

O primeiro amante da Ama chega ao extremo de considerar a descoberta da Índia como uma graça divina que permitiu que os dois realizassem o encontro amoroso:

Castelhano – Mas como Evangelio es esto
que la India hizo Dios,
solo porque yo con vos
pudiese passar aquesto.
Y solo por dicha mia,
por gozar esta alegria,
la hizo Dios descubrir:
y no ha mas que decir,
por la sagrada María! (VICENTE, 1975: 34).

Castelhano é um homem de muitas promessas, de muitas palavras, mas de poucas ações. É o típico “falso cavaleiro”, que busca, picarescamente, obter vantagens de qualquer natureza. Entretanto, a Moça parece não se deixar enganar por esse discurso eloqüente, ao contrário da patroa. Constança, assim como Castelhano, também é uma amante traiçoeira, mas, paradoxalmente, é ingênua, uma vez que se deixa enganar pela figura dele:

Moça – Jesu! Como é rebolão!
Dai, dai ó demo o ladrão.
Ama – Muito bem me parece ele.
Moça – Não vos fieis vós naquele,
porque aquilo é refião (VICENTE, 1975: 34).

Juan de Zamora é um personagem que, por representar um dos pretendentes de Constança (mulher casada e abandonada), tem importância como elemento caracterizador da mesma, a qual, com falsidade, manha e jogo duplo, acaba por vencer as fanfarrônicas de seu

amante. Com essa figura, Gil Vicente consegue satirizar os homens cuja fala enganadora certamente acabava quando seduzida a mulher.

Segundo homem a figurar no *Auto da Índia*, Lemos tem sua presença na farsa prenunciada pelo diálogo entre Ama e sua criada:

Ama – Um Lemos andava aqui
meu namorado perdido.
Moça – Quem? O rascão do sombreiro?
Ama – Mas antes era escudeiro.
Moça – Seria, mas bem safado;
não suspirava o coitado
senão por algum dinheiro.
Ama – Não é ele homem dess'arte.
Moça – Pois inda ele não esquece?
Há muito que não parece.
Ama – Quant' eu não sei dele parte.
Moça – Como ele souber à fé,
que nosso amo aqui não é,
Lemos vos visitará.
Lemos – Hou da casa! (VICENTE, 1975: 37-38).

Lemos está ao serviço da caracterização da Ama, visto ser o exemplo concreto, tal como o Castelhana, do seu adultério. Personagem já conhecido das duas mulheres é, no entender da Moça, um desgraçado, um miserável sem dinheiro e explorador de mulheres. Lemos entra em cena exaltando sua amante, denominado-a sua “imperadora”:

Ama – Suba quem é.
Lemos – Vosso cativo, senhora.
Ama – Jesu! Tamanha medida!
Sou rainha porventura?
Lemos – Mas sois minha imperadora (VICENTE, 1965: 38).

Na verdade, representa um tipo de homem rude, singelo e direto em seus comentários, o que o diferencia do Castelhana:

Ama – Que foi do vosso passear,
com luar e sem luar,
toda a noite nesta rua?
Lemos – Achei-vos sempre tão crua,
que vos não pude aturar (VICENTE, 1965: 38).

O segundo amante de Constança simboliza o caso típico do escudeiro pobre, mas pretensioso, que tenta valer-se das suas palavras e estatuto aparente para encobrir a precariedade da sua vida social e financeira. Isso fica claro na cena em que o personagem, pretendendo cear, solicita à Moça que vá a ribeira comprar alguns produtos. Porém, quando esta sugere a compra de determinados alimentos, de luxo à época, ele opõe-se: apresenta

defeitos para as ostras e para a carne de cabrito, propondo em alternativa que adquira outros mais baratos. Além de solicitar a compra de itens mais “modestos”, entrega à criada muito pouco dinheiro. Se com o personagem Lemos, cuja participação no auto é relativamente curta, Gil Vicente, modestamente, imprime uma crítica ao culto das aparências, na *Farsa de Inês Pereira* a figura do escudeiro sem posses voltará a surgir (na pele de Brás da Mata) concomitante à sátira do autor, agora mais aguda.

Como observa Maria Leonor Garcia da Cruz, “é Brás da Mata, indivíduo sem meios que pretende pelo casamento adquirir bens e que, à semelhança dos outros escudeiros, de tudo escarnece, dando-se ares de ser alguém” (CRUZ, 1990: 133). No seu discurso, logo fica explícito o desprezo e os preconceitos que nutre em relação às moças da vila. Quando toma conhecimento de que conta com uma pretendente em potencial, fala a seu moço:

Brás da Mata – Moça de vila será ela
com sinalzinho postiço,
e sarnosa no toutiço
como burra de Castela (VICENTE, 1975: 105).

Contudo, é com uma moça dessas que pretende se casar, desde que de algum modo dela possa tirar proveito. Para que seu casamento se concretize, solicita a cumplicidade de seu criado Fernando, recomendando-lhe inúmeros cuidados para que não o desmascare quando se fizer de homem “rico” diante de Inês:

Brás da Mata – E se me vires mentir,
gabando-me de privado,
está tu dissimulado,
ou sai-te lá fora a rir:
isto te aviso daqui,
faze-o por amor de mi (VICENTE, 1975: 106).

Em verdade, não é homem abastado, não possui dinheiro nem ao menos para comprar sapatos ao Moço:

Moço – Porém, senhor, digo eu
que mau calçado é o meu
para estas vistas assi.
Escudeiro – Que farei, que o sapateiro
não tem solas, nem tem pele?
Moço – Sapatos me daria ele
se me vós désseis dinheiro.
Escudeiro – Eu o haverei agora;
e mais, calças te prometo.
Moço – (Homem que não tem nem preto
casa muito na má-hora!) (VICENTE, 1975: 107).

É miserável ao ponto de o seu criado dormir no chão, sem manta e cheio de fome:

Escudeiro – Não dormes tu que te farte?
 Moço – No chão... E o telhado por manta;
 e cerra-se-m'a garganta
 com fome... (VICENTE, 1975: 109-110).

Gaba-se, entretanto, de ser comprador⁴⁴ e escudeiro de um marechal, saber ler e escrever e tanger viola (ainda que emprestada, segundo afirma o Moço). Impressiona Inês de imediato, pois seu discurso é galante e habilmente utilizado para conquistá-la, assim como posteriormente o faz o Ermitão no mesmo auto, e Castelhana e Lemos para com a protagonista do *Auto da Índia*. Curioso é o fato de que tanto a má impressão deixada por Pêro Marques quanto o deslumbramento inspirado por Brás da Mata serem decorrentes de seus discursos. Com um tom que remonta aos cantares de amor, o escudeiro encanta a moça:

Escudeiro – Antes que mais diga agora,
 Deus vos salve, fresca rosa,
 e vos dê por minha esposa,
 por mulher e por senhora.
 Que bem vejo
 nesse ar, nesse despejo,
 mui graciosa donzela,
 que vós sois, minha alma, aquela
 que eu busco e que desejo.
 Obrou bem a Natureza
 em vos dar tal condição
 que amais a discricção
 muito mais que a riqueza (VICENTE, 1975: 107).

Depois de casado, Brás revela seu verdadeiro caráter, mostrando seu lado tirânico com Inês, enclausurando-a em casa, “castrando-a” ao não lhe consentir exprimir opiniões ou distrair-se. Isso corrobora a idéia desenvolvida por André Capelão em seu *Tratado*, segundo a qual alguns amantes

antes de receberem da mulher o fruto de seus esforços, parecem usar boa-fé nas promessas que fazem com ternas palavras (...), mas uma vez obtida a paga por suas fadigas, viram casaca; a duplicidade que têm no coração, antes dissimulada, começa a aparecer, e a infeliz mulher, ingênua e crédula demais, acaba mortalmente lograda pelo engenho artiloso” (CAPELÃO, 2000: 225).

Não foi apenas o caráter tirânico e a miséria em que se encontrava o que dissimulou Brás da Mata. Também sua “valentia” foi uma espécie de máscara que caiu quando rumou para o Norte da África onde queria fazer-se cavaleiro. Tudo isso, quando vem à tona,

⁴⁴ O comprador era o encarregado das compras, portanto, um empregado de categoria e de bons proveitos (Cf. SARAIVA, 1975: 108).

significa para Inês o fim dos ideais preconcebidos que havia construído sobre o caráter dos fidalgos, cavaleiros e escudeiros:

Inês – (...) cuidei que fossem cavaleiros
fidalgos e escudeiros,
não cheios de desvarios,
e em suas casas macios
e na guerra lastimeiros (VICENTE, 1975: 120).

André Capelão afirmou em seu *Tratado* que o “o amor é afetado quando a mulher considera que o amante é covarde em combate” (CAPELÃO, 2000: 217). No que diz respeito à Inês, não podemos falar efetivamente em amor, ao menos na concepção de Capelão⁴⁵, mas é certo que, do encantamento e da fantasia em relação à figura cortês do cavaleiro, parece que nada sobra no imaginário da jovem. Não poderia ser diferente. Em casa o que ela tinha era um marido “ditador”, mas fora do lar o que ele de fato mostrou ser foi um covarde e incapaz de realizar obras de valor. Isso se confirma com a chegada da carta que trazia a notícia da morte do “escudeiro”:

Moço – Esta carta vem d’Além,
creio que é de meu senhor.
Inês - Mostrai cá, meu guarda-mor,
veremos o que i vem.
Lê Inês Pereira a carta, a qual diz:
“E não vos maravilheis
de coisa que o mundo faça
que sempre nos embaraça
com coisas. Sabei que,
indo seu marido fugindo
da batalha para a vila,
a meia légua de Arzila,
o matou um mouro pastor” (VICENTE, 1975: 121).

Com o personagem de Brás da Mata, Mestre Gil, “se impiedosamente desmascara o escudeiro parasita e miserável, mas presunçoso, fanfarrão e covarde, distingue-o claramente do verdadeiro fidalgo, cujo modelo Inês salienta” (CRUZ, 1990: 134). Além de servir para satirizar a figura do falso cavaleiro, o primeiro esposo de Inês funciona como uma ponte que a leva a uma mudança de postura frente aos valores do mundo em que está inserida.

Como vimos anteriormente, movida pela ilusão de se casar com homem “avisado”, Inês, no início do auto, despreza o primeiro pretendente: o rude Pêro Marques, filho de

⁴⁵ De acordo com Capelão, “Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza (...), [passando os amantes] a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor” (CAPELÃO, 2000: 5-6).

lavradores ricos, mas que peca pela rusticidade. Sua linguagem revela a timidez e a ignorância, além de marcar a sua inocência, aspecto fundamental para o desfecho da peça. No processo de caracterização por meio da linguagem, os seus traços mais flagrantes são evidenciados, gerando o repúdio da jovem. Seu discurso denuncia a sua ingenuidade, ora exagerando na formalidade, ora indicando a sua forma provinciana de se expressar, como na carta que envia à pretendente:

“Senhora amiga Inês Pereira:
Pêro Marques, vosso amigo,
que ora estou na nossa aldeia,
mesmo na vossa merceia
me encomendo. E mais digo,
digo que benza-vos Deus,
que vos fez de tão bom jeito;
bom prazer e bom proveito
veja vossa mãe de vós.
E de mi também assi,
ainda que eu vos vi,
estoutro dia de folgar,
e não quisestes bailar,
nem cantar presente mi...” (VICENTE, 1975: 91-92).

Sua boa condição financeira não atrai a jovem, que o despreza e o critica em função de sua rusticidade. Ela critica-lhe inclusive o caráter de homem correto, pois o camponês respeitava os valores de uma ordem que a personagem não compreendia. Vendo-se só com a moça, Pêro Marques achou melhor ir-se para que a reputação dela não fosse maculada. Inês, sem que ele perceba, pensa alto:

Inês – (Quão desviado este está!
todos andam por caçar
suas damas sem casar,
e este ... tomade-o lá! (VICENTE, 1975: 98).

A ingenuidade do camponês, que primeiramente é motivo de escárnio por parte da moça, curiosamente, no final é vista como algo extremamente conveniente: somente depois de Inês passar pela infeliz experiência do primeiro matrimônio é que valoriza esta característica de Pêro Marques. Afinal, é a ingenuidade deste que permite a ela “dar rédea solta à sua viva sensualidade” (KEATES, 1988: 96). Se o papel de Brás da Mata contribui para evidenciar a rebeldia de Inês Pereira, o do rústico contribuiu para explicitar as artimanhas e o processo de transformação que esta sofre.

É com Pêro Marques, que em romaria transporta a esposa às costas ao local onde ela iria se encontrar com o amante ermitão, que a figura do marido ingênuo e enganado atinge a

expressão máxima. Mas o tipo do corno parvo não foi iniciado com ele, e sim com o marido de Constança. Este é um personagem que, embora ausente fisicamente de grande parte do texto, tem presença muito marcante ao longo do mesmo, o qual se inicia com a sua partida e finaliza com o seu regresso. É ainda um personagem cuja importância e simbologia residem precisamente na sua ausência, caso contrário, não haveria conflito dramático e o tema da farsa não poderia ser desenvolvido.

Ainda que tenha decidido embarcar em uma viagem à Índia – à semelhança de grande parte dos homens de sua época, ávidos de fortuna e fama –, deixando a esposa em casa apenas com uma criada, revela-se um homem preocupado com o bem-estar e com a felicidade de Constança, posto que a deixa provida dos bens necessários para a subsistência durante sua ausência: “*Leixou-lhe para três anos / trigo, azeite, mel e panos*” (VICENTE, 1975: 30).

O Marido representa todos aqueles que são, por um lado, aventureiros e ambiciosos, participando de viagens longas e arriscadas com o intuito de conquistar fortunas ou vantagens futuras de outra espécie e, por outro, crédulos e ingênuos, depositando confiança nas esposas que ficavam sós, acreditando nos sentimentos que elas asseguraram ter experimentado durante o período de afastamento. Podemos dizer que esse personagem, a quem Gil Vicente delega poucas falas no auto, condensa em si os riscos e os aspectos negativos dos Descobrimentos. Como ele mesmo afirma à esposa, “*lá há fadigas, / tantas mortes, tantas brigas, / e p’erigos descompassados*” (VICENTE, 1975: 50); ainda assim, regressou com vida. Porém, sem a riqueza pretendida e merecida:

Ama – Porém vindes muito rico?
 Marido – Se não fora o capitão,
 eu trouxera o meu quinhão
 um milhão, vos certifico (VICENTE, 1975: 51).

Como bem destaca Paul Teyssier, no *Auto da Índia* “os heróis do Oriente são reduzidos às dimensões da humanidade mediana” (TEYSSIER, 1982: 64), isso porque, como vimos, o marinheiro safa-se ao final, mas seu retorno à terra é inglório: as vantagens dos negócios são praticamente nulas, visto que o capitão se apoderou de grande parte do que a tripulação conquistara, e foi traído pela mulher, que se entregou aos homens que a procuravam (Castelhano e Lemos). Neste auto, Gil Vicente, além de mostrar o outro lado das viagens (aquele que não é sinônimo de vitórias e glórias), de certo modo rompe com a figura do cavaleiro: já agora quem parte é o marinheiro, saído do povo, da arraia-miúda, que chega até o rio de Meca para pelejar e roubar.

Já na *Farsa de Inês Pereira*, além de assistirmos a uma ruptura com a figura do escudeiro valente (como salientamos anteriormente), observamos que seus principais personagens masculinos refletem muito bem o momento histórico de Portugal, à medida que um representa a decadência de uma classe ligada diretamente à nobreza – Brás da Mata, o escudeiro à míngua – e o outro, a ascensão de uma classe que poderíamos denominar de pré-burguesa – Pêro Marques, o rico lavrador.

Os personagens masculinos que aqui retratamos, mais que evidenciar os caracteres das protagonistas, dão margem à sátira que Gil Vicente imprime nas duas obras, ora focalizando o discurso eloqüente daqueles que, tentando ocupar o espaço-corpo disponível (leia-se mulher/casa) em busca de prazer, comida e moradia, pretendem tirar proveito da empresa conquistadora – de que são exemplos principalmente Castelhana e Lemos –, ora focalizando a figura do corno parvo “merecedor de sua cornamenta”.

Esses personagens também desconstroem o preconceito relativo à inferioridade da mulher, uma vez que estas é que são, ou aprendem a ser espertas, ludibriam, quando os homens pensam que o fazem. Embora esta perspectiva esteja diretamente ligada à tradição do olhar negativo para com as mulheres, a da criação do estereótipo da mulher como Eva tentadora, tão abundantemente divulgado pela literatura clerical da Idade Média (mas não só) e até mesmo pelo *Tratado* de André Capelão.

Na primeira parte do *Tratado do amor cortês*, à mulher são dispensadas inúmeras lisonjas, entretando, em sua segunda parte, a classe feminina é apresentada como possuidora de todos os vícios e defeitos: são mentirosas, hipócritas, inconstantes, invejosas, avaras. André Capelão faz diversos julgamentos que difamam as mulheres e não excetua nem mesmo as pertencentes às camadas mais altas da sociedade, justamente as que inicialmente figuram como modelo de conduta no livro.

2.3 A condescendência de Gil Vicente para com as mulheres adúlteras

Parece-nos curioso chamar aqui atenção para a diferente perspectiva com que Gil Vicente aborda a infidelidade conjugal feminina. Afirmamos isso tendo em vista que o autor, embora caracterize a adúltera, não deixa de abrir espaço para a reflexão de seu público antes que este condene o comportamento da mulher. Mais que abrir espaço para a reflexão, a impressão que fica é a de que um determinado grupo de mulheres encontrou no dramaturgo uma espécie de “defensor”. Seguindo esse pensamento, não é demais afirmar, como o faz Maria do Amparo Tavares Maleval, que alguns autos vicentinos “marcam-se por uma clara

condescendência para com a busca feminina de prazer sexual, mesmo que fora do casamento” (MALEVAL, 1995: 183).

Não há dúvida de que entre essas mulheres se destacam as figuras de Constança e de Inês Pereira, que, como sabemos, além de expressarem seus anseios amorosos, fazem-no em total desacordo com as convenções morais da época. Após a partida dos homens rumo às terras distantes, as esposas deparavam-se com um espaço de liberdade mais amplo, ainda que vigiado, e Gil Vicente, conforme veremos, não esteve alheio a essa circunstância sócio-histórica.

No *Auto da Índia*, o dramaturgo coloca-nos em contato com as consequências de um dos mais importantes acontecimentos da História Moderna: a exploração do Oriente e a definitiva colonização de parte dessa região do mundo pelo império lusitano. Todavia, no lugar de enfatizar as proporções épicas das aventuras marítimas, como fez Camões em grande parte de *Os Lusíadas*, Vicente nos mostra a parte mais humana desta aventura conquistadora, adotando o ponto de vista, os desejos, as necessidades sentimentais, físicas e materiais de uma mulher no esplendor da juventude.

Na referida farsa, são focalizadas as experiências de uma simples família da cidade de Lisboa, família essa que se encontra em vias de desagregação. Dessa desagregação é exemplo a conduta da personagem principal, para quem o afastamento do marido se reveste na perfeita oportunidade de “levar vida divertida com a cumplicidade da criada” (TEYSSIER, 1982: 63). Caracterizada como adúltera, seria mais facilmente condenada pela sociedade, não fosse a habilidade de Gil Vicente em apresentar, através do discurso da própria personagem, certos argumentos que lhe diminuem a culpa na infidelidade ou buscam justificá-la. Procurando apresentar uma razão para seu comportamento, por exemplo, a Ama diz à Criada:

Ama – Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
 Est’era bem graciosa!
 Quem se vê moça e fermosa
 esperar pola ira má.
 (...)
 Partem em Maio daqui,
 quando o sangue novo atija ...
 Parece-te que é justiça? (VICENTE, 1975: 31-32).

Como podemos ver, a justificativa de Constança “está na sua juventude abandonada na primavera que atija o sangue” (MALEVAL, 1993: 184). Nessa evasiva, são evocados, conforme assinala Maleval, “os ritos pré-cristãos da fertilidade, as maias presentes no folclore europeu, onde apareciam unidas a natureza, a magia, a sexualidade e a religião. Ou frisa-se

apenas as necessidades da carne, da natureza, tornada acesa com o calor” (MALEVAL, 1993: 184). Gil Vicente parece criar a reflexão pela oposição: a mulher é apresentada como adúltera, no entanto, ela foi abandonada em casa, em plena juventude.

O abandono em plena mocidade não é a única motivação apresentada pela esposa para sua transgressão conjugal, pois, como faz questão de frisar, “*Para que é envelhecer / esperando pelo vento?*” (VICENTE, 1975: 31-32). Nesses dois versos, é notório que a personagem se reporta à total incerteza do retorno do marido, o que a deixava em uma espécie de estado de viuvez anacrônica. Essa condição não era exclusiva da mulher retratada no auto: era comum a centenas de mulheres portuguesas contemporâneas às viagens, pois, como as páginas da História não nos deixam negar, só regressava a Lisboa pequena parte dos homens que saíam nas embarcações que rumavam ao Oriente⁴⁶.

Ao *Auto da Índia* podemos ainda relacionar o poema épico português *Os Lusíadas* de Luís de Camões, mais especificamente o episódio do *Velho do Restelo*, o qual, questionando os motivos dos homens que partiam, punha em causa essas viagens, que, na sua perspectiva, apresentavam mais penosos reveses do que vantajosos usufrutos. Entre as contrariedades promovidas pela aventura colonialista, segundo o texto da epopéia, figura o adultério:

Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
 Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atiça
 C'uma aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas!

Dura inquietação d'alma e da vida,
 Fonte de desamparos e adultérios,
 Sagaz consumidora conhecida
 De fazendas, de reinos e de impérios:
 Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
 Sendo dina de infames vitupérios;
 Chamam-te Fama e Glória soberana,
 Nomes com quem se o povo néscio engana! (CAMÕES, 1972: 154-155).

Ainda que ambas as obras façam referência a determinadas circunstâncias reversas dos Descobrimentos, indubitavelmente o enfoque das duas é distinto: *Os Lusíadas* enfatiza o imperativo histórico do relato nacional lusitano, invocando as perenes imagens mitológicas e

⁴⁶ Conforme observou José Hermano Saraiva (1998), a mortalidade no mar era muito grande. Na viagem de Diogo Couto à Índia, embarcaram quatro mil homens e apenas a metade retornou com vida, mas há testemunhos de perdas humanas ainda maiores, como em determinada viagem a Goa, na qual embarcaram mil e duzentas pessoas e retornaram apenas duzentos sobreviventes.

as qualidades heróicas do povo português em um espaço geográfico generalizado, enquanto o *Auto da Índia*, por sua parte, dramatiza a picaresca anti-heroicidade de uma família no espaço doméstico, onde as atitudes imorais têm sua origem justificada na estrita necessidade.

Na *Farsa de Inês Pereira* o motivo da condescendência com que se apresenta a protagonista adúltera não está relacionado às viagens ultramarinas, e sim aos “sonhos de amor frustrados no primeiro matrimônio” (MALEVAL, 1995: 185). O tema da viagem também aí aparece, mas é a partir dele que Inês tem a oportunidade de realizar novo casamento. A jovem emancipada, que sabia ler e escrever, após ter vivido submetida e reclusa com o escudeiro “avisado” e “discreto” – que morre ao fugir de uma batalha – aceita casar-se com o pretendente bobo e bronco, que, diferente do primeiro, concede-lhe a liberdade sonhada. A personagem, depois da experiência frustrante, “aprende a agir dentro das circunstâncias, em função de seus próprios interesses” (BRITO, 1993: 70), chegando à conclusão de que “*mais vale o asno que [a] carregue do que o cavalo que [a] derrube*”. Inês, portanto, inverteu os papéis: agora o submisso é o marido Pêro Marques, que a leva às costas ao encontro do eremita, enquanto ela transita livremente a fim de concretizar o adultério. Assim, realiza-se sexualmente ao mesmo tempo em que se vinga da frustração passada.

3 APOLOGIA E SÁTIRA AO AMOR CORTÊS NA *TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS*

No prólogo presente na edição de 1586 da *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, o autor, como foi possível observar na introdução da presente dissertação, explicou ao rei D. João III a gênese de sua extraordinariamente bela *Tragicomedia de Don Duardos*. No referido documento, Vicente valoriza a escolha da matéria e deixa transparecer certo entusiasmo pelo trabalho urdido a partir da consabida fonte, *Primaleón*⁴⁷.

Entretanto, não acreditamos que *Don Duardos* se configure, por esse motivo, como afirmou Reis Brasil, como “uma simples adaptação de um romance de cavalaria” (BRASIL, 1965: 181). Gil Vicente não reproduziu indiscriminadamente as prolixas e intrincadas aventuras de D. Duardos narradas no *Primaleón* (1598), e sim, escolheu, com fina intuição, determinados momentos e aspectos de algumas delas, sugestivas e essenciais para dramatizar amores, segundo já observou Menéndez Pelayo:

Dramatizó, pues, algunos incidentes, pero no escribió la comedia a manera de novela. De fábulas tan embrolladas acertó a sacar un cuadro escénico, sencillo y interesante, prescindiendo de la desaforada máquina de gigantes, vestígllos y endriagos de la monótona repetición de mandobles, tajos y rebeses, desafíos y pasos de armas, insistiendo en la parte humana, y especialmente en aquella pasión que es el alma del teatro⁴⁸ (MENÉNDEZ PELAYO, 1944: 374).

Gil Vicente, conforme destaca Stanislav Zimic, “adivina y elabora una compleja psicología de los personajes, que en la fuente apenas queda sugerida en algunas pocas situaciones, y dota toda la materia episódica de que se sirve de un valor simbólico nuevo”⁴⁹ (ZIMIC, 1983: 49). O dramaturgo “altera a história, reformula personagens, remodela situações” (ALMEIDA, 1991: 8). É isso, em conjunto, o que consideramos constituir a originalidade de *Don Duardos*.

Ainda que alguns estudiosos, notadamente Dámaso Alonso, já tenham intuído a importante função do simbolismo presente na *Tragicomedia de Don Duardos*, como também

⁴⁷ Esta é uma narrativa cavaleiresca concebida e intensamente divulgada na Península Ibérica quinhentista, como popular terá sido o ciclo do qual faz parte: o dos *Palmeirins*, lançado com a publicação de *Palmeirín de Oliva*, em 1551. Tornou-se texto disponível desde, pelo menos, a edição salmantina de 1512 (Cf. ALMEIDA, 1991: 7).

⁴⁸ “Dramatizou, portanto, alguns incidentes, mas não escreveu a comédia à maneira de novela. De fábulas tão enroladas acertou em tirar um quadro cênico, simples, interessante, prescindo da desaforada máquina de gigantes, monstros e dragões com cabeça humana, da monótona repetição de facadas, cortes, desafios e passos de armas, insistindo na parte humana, e especialmente naquela paixão que é a alma do teatro”.

⁴⁹ “adivinha e elabora uma complexa psicología de seus personagens, que na fonte apenas fica sugerida em algumas poucas situações, e dota toda matéria episódica de que se serve de um valor simbólico novo”.

a complexa psicologia dos personagens, acreditamos haver, na referida obra, outra matéria relevante e merecedora de exame mais detalhado: as diferentes relações amorosas representadas na trama e a razão de ser de cada uma delas para o conjunto que conformam.

O presente capítulo será empreendido, assim, com o desejo de acrescentar novas contribuições para a compreensão desta importante problemática. No primeiro item, vamos mostrar de que maneira o personagem D. Duardos busca conseguir o que considera ser o “amor verdadeiro” de Flérída. Em seguida, trataremos do famoso episódio que nos dá a conhecer o par Camilote e Maimonda, ressaltando o contraste que se imprime entre este casal e o principal, e, finalmente, da vitória conquistada pelo protagonista.

3.1 “*El precio está en la persona*”: a busca de D. Duardos por um amor sincero

Na rubrica inicial da *Tragicomedia*, é-nos dito que D. Duardos, príncipe da Inglaterra, “entra a pedir campo al Emperador con Primaleón su hijo, sobre el agravio de Gridonia”⁵⁰ (VICENTE, 1942: 37):

D. Duardos – Primaleón le mató
a Perequín, que ella amaba (...)
y, aunque con uno lidiaba
mató dos (VICENTE, 1942: 38).

O Imperador permite o duelo; contudo, por temer a morte de tais cavaleiros que fortemente combatiam, mandou que sua filha Flérída os separasse:

Flérída – Á paz, á paz, caballeros, (...).
Y a vos, hidalgo extranjero,
pido por amor de mí, (...)
que vos seáis el primero
que no queráis ver la fin
de este daño.
D. Duardos – Señora luego sin falla,
no por temor, ni por Dios,
soy contento,
porque más fuerte batalla
contra mi traéis con vos:
yo lo siento (VICENTE, 1942: 40).

Deslumbrado com a beleza da Flérída, D. Duardos fica instantaneamente apaixonado, o que vem ratificar o pensamento segundo o qual o “amor é uma paixão natural que nasce da

⁵⁰ “entra para pedir o direito de vingança ao Imperador junto com Primaleón, seu filho, a respeito da ofensa de Gridonia”.

visão da beleza do outro sexo” (CAPELÃO, 2000: 5). Ele possui todas as condições necessárias para também a princesa por ele se apaixonar e com ela estabelecer uma bela relação amorosa. Sua fama de príncipe e cavaleiro valente era já bastante conhecida em todo o mundo. Assim, bastaria que, ao interromper o duelo, D. Duardos se descobrisse, revelando sua identidade. Entretanto, D. Duardos retira-se de imediato da presença de Flérida:

Flérida – Ansí noble caballero,
¿os vais, sin más descobrir?
D. Duardos – Yo vendré.
Cobraré fama primero,
si amor me deja vivir,
mas, ¿no sé! ... (VICENTE, 1942: 40).

Apesar de sua excelsa linhagem e de sua extraordinária fama como cavaleiro andante, D. Duardos não se considera ainda merecedor da jovem fidalga. Acredita que necessita superar os esplêndidos triunfos já conquistados, mais duelos e batalhas campais, mais vitórias que façam ressoar seu nome pelo mundo e, sobretudo, pelo palácio real de Flérida. Ela poderia, assim, apreciar devidamente as muitas incontrovertidas provas de seu serviço amoroso e sua verdadeira valentia, reconhecendo-lhe por fim como digno do amor, ao que ela seguramente corresponderia.

Porém, que provas de amor representariam de fato os escudos amassados e as cabeças cortadas de seus inimigos? Poderiam refletir, sem dúvida, seu ânimo valente, sua agilidade com as armas, seu desejo de immortalizar o nome de sua dama, sua absoluta entrega ao amor declarado. Mas como poderiam todas essas façanhas cavaleirescas, por mais excepcionais que fossem, refletir a profundidade e a delicadeza do sentimento amoroso?

Com efeito, as notícias sobre tais façanhas poderiam chamar mais a atenção da dama que a sua própria pessoa. Ele não queria ser amado somente pelo fato de ser um nobre cavaleiro, e sim pelo seu interior. Assim, demonstra estar em plena sintonia com a concepção de André Capelão, para quem “só as virtudes de alma conferem ao homem a verdadeira nobreza” (CAPELÃO, 2000: 19). D. Duardos parece compreender que, se Flérida se apaixonasse por ele como grande cavaleiro andante e como príncipe da Inglaterra, perderia, talvez para sempre, a oportunidade de fazê-la conhecer sua alma e também de averiguar se ela seria capaz de querê-lo somente pelo valor intrínseco de sua pessoa. Fazer Flérida apaixonar-se por meio das façanhas cavaleirescas provavelmente eliminaria a possibilidade de conseguir um amor sincero e profundo.

Desse modo, D. Duardos abandona sua intenção inicial de “*cobrar más fama*” com os feitos heróicos nos campos de batalha e decide conquistar o amor da princesa de forma

inusitada. Para isso, conta inicialmente com a ajuda da personagem Olimba, sua confidente no auto, o que vem corroborar a afirmação de André Capelão, de acordo com a qual “o enamorado procura obter um apoio” (CAPELÃO, 2000: 8) quando os pensamentos a respeito da amada se tornam incessantes. O príncipe, após confessar o amor que sente pela jovem à Infanta Olimba, quando o restante da corte já havia se retirado, recebe o seguinte conselho:

Olimba – (...) si a Flérida
amáis, como hábeis contado
y referido,
cúmpleos mudar la vida
y el nombre y el estado
y el vestido (VICENTE, 1942: 53).

D. Duardos diz que está disposto a fazer o que for possível para conquistar o amor da donzela:

D. Duardos – ¡Y aún el anima mía
mudaré de mis entrañas
al infierno! (VICENTE, 1942: 53).

Olimba então detalha o plano que o príncipe deve seguir a fim de atingir seu objetivo:

D. Olimba – Iros hes a su hortelano,
vestido de paños viles,
con paciencia, (...)
y asentaros hes con él,
después que le prometiéredes
provecho,
y avisaros hes de él
que no sienta en lo que hiciéredes
vueso hecho.
Llevad estas piezas de oro
y esta copa de las hadas preciosas (...)
Haced que beba por ella
Flérida, porque el amor
que le tenéis
a ella, os terna ella (VICENTE, 1942: 53).

D. Duardos, vestido em trajes de vilão, conforme vimos, deveria procurar pelo hortelão da princesa Flérida e oferecer-lhe alguma recompensa material para que ele aceitasse abrigá-lo temporariamente. O príncipe vai até à casa de Julián (o hortelão), bate à porta e assim é recebido:

Julián – (...) ¿dónde sois hermano?
D. Duardos – Soy de Inglaterra.
Julián – ¿Y qué mandais?
D. Duardos – Queria ser hortelano,
si vos me lo enseñáis (...) (VICENTE, 1942: 56-57).

Começa, em seguida, a colocar em prática o plano de Olimba, de acordo com o qual ele deveria oferecer alguma forma de recompensa ao seu futuro encobridor. Sendo assim, detalha a Julián seu plano:

D. Duardos – (...) en esta huerta, señor,
 está terrible tesoro
 de infinitas piezas de oro,
 y solo yo soy sabidor:
 esto es cierto.
 Hagamos un tal concierto
 que me tengáis simulado,
 y de vos perde el cuidado
 si tenéis esto encubierto (VICENTE, 1942: 57).

Julián começa a pensar de que maneira vai explicar a presença de D. Duardos em sua casa. Sua esposa, Costanza, apresenta uma solução:

Costanza – Por hijo puede pasar,
 Julián le llamaremos (VICENTE, 1942: 57).

Morando com os camponeses, D. Duardos estaria mais próximo da filha do Imperador. Com relação a esta estratégia de entrar na horta de Flérida como falso hortelão, costuma-se dizer que D. Duardos disfarça sua verdadeira identidade. Todavia, somente em determinado sentido isso se passa assim. Atentando bem para a situação, melhor dever-se-ia dizer é que D. Duardos “desecha el disfraz principesco, que considera como superflua y peligrosa distracción, precisamente porque quiere revelar su verdadera personalidad y su alma, sin ambages de ninguna especie”⁵¹ (ZIMIC, 1983: 52).

Bruce Wardropper observa acertadamente que D. Duardos não se propõe enganar Flérida: “What she hopes to achieve by this disguise is that she will learn the difference between reality and appearance”⁵² (WARDROPPER, 1964: 6). De fato, ao colocar os “*paños viles*”, D. Duardos não deseja tão somente desviar a atenção de Flérida do seu traje de príncipe, mas também fazê-la perceber a essência, através de uma aparência desalentadora para ela, enquanto dama cortesã.

D. Duardos carrega, intencionalmente, todas as desvantagens possíveis vinculadas à aparência exterior para se assegurar assim da pureza do sentimento amoroso de Flérida, se ela é, de fato, capaz de abrigá-lo. O nobre cavaleiro, conforme salienta Stanislav Zimic,

⁵¹ “desfaz o disfarce principesco, que considera como supérflua e perigosa distração, precisamente porque quer revelar sua verdadeira personalidade e sua alma, sem dúvidas de nenhuma espécie”.

⁵² “O que espera atingir por esse disfarce é que ela aprenda a diferença entre realidade e aparência”.

Es también plenamente consciente de que esta empresa es mucho más ardua (...), que cualquiera de las hazañas caballerescas que emprendió en el pasado o con que podría encararse en el futuro, porque requiere la redención de un alma prisionera del enemigo más formidable que jamás cruzara su camino⁵³ (ZIMIC, 1983: 52).

O inimigo que agora precisa enfrentar são as considerações sociais a respeito de si, uma vez que, disfarçado de hortelão, não será fácil conquistar o amor de Flérida. Esta forte batalha que nunca precisou enfrentar terá como palco a horta de sua amada. Em sua edição de *Don Duardos* (1942), Dámaso Alonso tece as seguintes considerações acerca da horta em que se desenvolve quase toda a ação dramática:

Pero el pomar, la huerta no es solo el sitio de vagar de Flérida y sus damas, el lugar de las largas lamentaciones amorosas de D. Duardos, el punto de cita de las semideclaradas entrevistas; no es solo el sostenimiento y placer de Julián y su buena Constanza, ni tampoco fondo luminoso y aromado de la trama simple y deliciosa. La huerta es más: es esencial a la concepción vicentina del *Don Duardos*; es un personaje mudo, que está en las mentes y en los corazones de todos, que preside la acción y muy lejos de candilejas y tramoyas (...)⁵⁴ (ALONSO, 1942: 22).

A horta efetivamente preside a ação de *Don Duardos*, inclusive algumas cenas que Dámaso Alonso considera de todo impertinentes na obra. Entretanto, o que simboliza precisamente este espaço que “está nas mentes e no coração de todos”? Na opinião de Elias Rivers, representa o “intense lyrical yearning (...) love”⁵⁵ (RIVERS, 1961: 759) dos personagens. Também isto representa a horta, não há dúvida, mas acreditamos que o amor intenso, verdadeiro e puro é, segundo a concepção fundamental da *Tragicomedia*, principalmente o “utensílio” com que se cultiva a horta. Além da idéia de que este terreno seja o espaço onde se desenvolve a relação amorosa – sentido exclusivamente denotativo – há outro significado possível e não menos importante: o de símbolo da beleza exterior e interior da amada que o príncipe se propõe cultivar.

No princípio da *Tragicomedia*, muito significativamente, D. Duardos recorreu a seu gênio para poder entrar no jardim de Flérida. Depois de conseguir o apoio do casal Julián e

⁵³ “É também plenamente consciente de que esta empresa é muito mais árdua (...) que qualquer façanha cavaleiresca que empreendeu no passado ou que poderia encarar no futuro, porque requer a redenção de uma alma prisionera do inimigo mais formidável que jamais cruzara seu caminho”.

⁵⁴ “Mas o pomar, a horta não é apenas o local para Flérida e suas damas vagarem, o local das longas lamentações amorosas de D. Duardos, o ponto de encontro das semideclaradas entrevistas; não é apenas o sustento e o prazer de Julián e de sua boa Costanza, nem mesmo o fundo luminoso e ‘aromado’ da trama simples e deliciosa. A horta é mais: é essencial à concepção vicentina do *Don Duardos*; é uma personagem muda, que está nas mentes e nos corações de todos, que preside a ação e muito longe do cenário teatral (...)”.

⁵⁵ “amor de intenso anseio lírico”.

Costanza, vai até à horta, onde permanece por um rápido instante. Após a saída do protagonista, a princesa entra no jardim acompanhada por suas damas Artada e Amandria. As três conversam a respeito da luta que foi travada entre Primaleón e o cavaleiro encoberto, louvando as qualidades deste:

Flérida – ¡Oh, qué grande caballero!
 (...)
 El que herió
 a Primaleón.
 Artada – ¡Cuán fuertemente lidiaba!
 Amandria – ¡Oh, como se combatía
 apresurado! (VICENTE, 1942: 58).

Costanza aproxima-se de Flérida, que indaga sobre os demais trabalhadores da horta. A hortelã aproveita a oportunidade e fala a respeito de seu “filho” recém-chegado:

Costanza – (...) um hijo nos vino ayer (...)
 Flérida – ¿Outro hijo tenéis vos?
 Costanza – Veinte años hace este mes.

Ao tomar conhecimento de que em sua horta há um novo hortelão, Flérida quer conhecê-lo:

Flérida – Pues que vuesto hijo es,
 Decilde que venga a nos (VICENTE, 1942: 59).

Assim se dá a graciosa cena do encontro:

Flérida – ¿Ha mucho que eres venido?
 ¿En qué tierras anduviste,
 ¿Julián?
 No hablas?
 Artada – ¡Está corrido!
 (...)
 ¡Bendiga Dios el niño,
 como es bonito y despierto!
 ¿No lo veis?
 Amandria – Busquémosle un pajarito.
 Este ni vivo ni muerto,
 ¿para qué es?
 Flérida – ¿Por qué no quieres hablar? (VICENTE, 1942: 60-61).

Não é que não queira, D. Duardos não pode falar, segundo ele mesmo confessa mais tarde:

D. Duardos – Señoras, cuando el corazón
 del esfuerzo tiene mengua,

ya se piensa
que, de fuerza y con razón,
será turbada la lengua
y suspensa (VICENTE, 1942: 61).

O personagem segue falando e agora com maior e mais particular carinho:

Porque yo vide a Melisa
esposa de Recendós
que Dios pintó;
vi Viceda y Valerisa,
por quien el rey Arnedós
se perdió.
Vi a la hermosa Griola,
Emperatriz de Alemaña,
y sus doncellas;
vi Gridonia, una
imagen de gran hazña
entre las bellas.
(...)
Mas, con vuesa hermosura,
parecen mozas de aldea,
con ganado,
parecen viejas pinturas,
unas damas de Guinea,
con brocado.
Son unas sombras de vos, (...)
y tales os hizo Dios,
que, aunque esté mudo mil años,
no es nada (VICENTE, 1942: 61-62).

Surpresa pela efervescência dos elogios tecidos pelo seu “novo hortelão” – os quais fazem parte do tópico da dama inigualável observado nos mandamentos do amor cortês e do trovadorismo –, Flérida pergunta-lhe:

¿Viste a Primaleón
en los reinos estrangeros,
y sus famas? (VICENTE, 1942: 62).

A indagação da personagem parece ser a mais graciosa maneira de Gil Vicente sugerir a ingenuidade da princesa. O amor de D. Duardos será o responsável por transformar Flérida em uma mulher. Ainda que detentora de uma inocência infantil, a princesa se sente atraída pelo jovem já neste primeiro encontro. A sensação nova que experimenta é muito agradável, mas ao intuir, embora muito vagamente, sua natureza, trata de imediato de arrancá-la de seu coração, repudiando indignada a corte de “Julián”:

D. Duardos – Beso vuestras altas manos
divinales.

Flérida – Vete, con la bendición,
a comer cebolla cruda,
tu manjar (VICENTE, 1942: 63).

D. Duardos tira proveito das rudes palavras da amada para tornar claro seu sentimento. Assim, responde:

D. Duardos – ¡Quien tiene tanta pasión,
todo comer se le muda
en sospirar! (VICENTE, 1942: 63).

Não sentir necessidade de comer, como o próprio personagem afirma, é exemplo de mais uma característica codificada do amante, assim como também o são a falta de sono e de senso. Na continuidade da cena, novamente Vicente sugere a ingenuidade de Flérida. Basta examinar o comentário que ela faz a sua dama Amandria:

Flérida – Aquel tal
que lamenta su ventura
y exclama su tristeza
¿de qué mal?
Amandria – Es un modo de hablar
general, que oís decir
a amadores (VICENTE, 1942: 63).

Refere-se Amandria à coita de amor, tão explorada pelos trovadores galego-portugueses e pelas novelas e/ou romances de cavalaria. Entretanto, veremos que D. Duardos não é um falso amador cortês. Ao afirmar que “*todo comer se le muda en sospirar*”, o príncipe não quer apenas impressionar a donzela por meio de uma retórica vazia. Ele, de fato, suspira noite e dia por Flérida. Os solilóquios comprovam:

D. Duardos – Oh, Flérida diesa mía, (...)
Tú duermes, yo me desvelo.
Yo solo, señora, velo, (...)
Pues, recuerdes mi señora
que se acuerde
que no duerme mi dolor
mi soledad sola una hora
se me pierde⁵⁶ (...).
Consuelo vete de ahí,
no pierdas tiempo conmigo,
ni te quiero (VICENTE, 1942: 67-75).

D. Duardos passava noites em claro pensando na dama por quem se apaixonou. Não sabia ele que também em Flérida os indícios da paixão começavam a se tornar mais claros. A

⁵⁶ “*Pues acuérdesete... que recuerdes... que se acuerde*”. São jogos artificiosos que vem dos cancioneiros. Estes preciosismos abundam também na *Tragicomédia de Amadis de Gaula* (1523) (Cf. ALONSO, 1942: 245).

princesa, depois do primeiro encontro com seu “jardineiro”, não o esqueceu. Mais que isso: ela desejava voltar à horta a fim de encontrá-lo. À tentação, ela não resistiu, e, acompanhada de suas damas, lá retornou. Há um assomo de pânico nas palavras que pronuncia Flérída quando não encontra o jovem Julián em sua horta. Assim, com grande ânsia, solicita que sua dama o busque:

Flérída – ¡Jesús! ¿ qué cosa es ésta?
 ¡No hacen hoy labor
 ni ayer!
 (...)
 Amandria, por vida vuestra
 que lo busquéis, y llámalo (VICENTE, 1942: 69-70).

Imediatamente depois, suaviza esse tom grave das palavras que todos perceberam em seu pedido, como perceberia também D. Duardos se a ouvisse falar:

Flérída – Y si os hiciere muestra
 de poca gana, dejaldo
 por ahora (VICENTE, 1942: 70).

Na cena seguinte, dá-se o reencontro no jardim. Dela também participa Costanza, que, anunciando “[*hacer*] *gran siesta*”, aparece com uma fruta para oferecer à princesa. Sentindo calor, Flérída pede a Amandria que lhe traga água fria. A ordem é transmitida à mãe de Julián, que vê aí a perfeita oportunidade para que a “copa encantada” (presente que Olimba deu a D. Duardos) chegue às mãos da jovem. Flérída, depois de beber desta água, exclama:

Flérída – ¡Oh, qué agua tan sabrosa!
 toda se me aposentó
 n’el corazón.
 Y la copa, ¡muy graciosa!
 ¡Oh, Dios libre a quien la dió
 de pasión! (VICENTE, 1942: 72-73).

Comentando essa bela cena, Elza Paxeco afirma que

A taça transforma em filtro de amor a água fria que Flérída por ela bebe. É o único elemento mágico de *Don Duardos*. Se não fora a beleza pitoresca da cena onde a sua ação, aliás pouco forte, primeiro se faz sentir, exhibir-se-ia quase inútil a esta obra (PAXECO, 1938: 198).

A esta e a outras opiniões semelhantes acerca do elemento mágico em *Don Duardos* é possível confrontar a observação de Wardropper onde ressalva que “If the reader peruses Don

Duardos without recognizing its metaphysical sense, he has not truly read it”⁵⁷ (WARDROPPER, 1964: 4). Dámaso Alonso frisa que “Gil Vicente, con su fina sensibilidad, ha comprendido que el beber el agua de la copa no podía tener más que un valor simbólico”⁵⁸ (ALONSO, 1942: 25). Se atentarmos para o fato de que, muitas vezes, o início do primeiro amor é considerado um acontecimento mágico, chegamos à mesma conclusão de Stanislav Zimic, segundo a qual Gil Vicente não poderia ter dramatizado este momento da oferenda amorosa e da primeira comunhão de duas almas com uma imagem mais sugestiva que esta (Cf. ZIMIC, 1983).

Ao aceitar a água contida na taça encantada, Flérída sabe que esta pertence ao camponês e deseja ter a posse do utensílio. Para tanto, promete grandes recompensas ao rapaz:

Flérída – ¿Dónde la hubiste, Julián?
D. Duardos – En unas luchas reales
la gané.
Flérída – Quiérola y pagártela han (VICENTE, 1942: 72).

A resposta de D. Duardos, esperançosa e categórica ao mesmo tempo, é de crucial importância para a apreciação da obra:

D. Duardos – ¡Si fuesen pagas iguales
a mi fe! (VICENTE, 1942: 72).

D. Duardos quer fazer com que Flérída compreenda, desde o princípio, que não pode pagar a dívida de seu amor senão com outro amor tão bom e tão grande como o dele. E, efetivamente, a paixão amorosa de Flérída logo começa a competir em intensidade com a de D. Duardos:

Flérída – ¡Oh Artada, mi amiga,
llave mi corazón!
tal me hallo
que no sé como os diga
ni calle tanta pasión
como callo.
(...) mas es una alma perdida
que habla en el corpo mío,
ya finada (VICENTE, 1942: 76).

⁵⁷ “Se o leitor examina atentamente *Don Duardos* sem reconhecer seu senso metafísico, ele não o leu verdadeiramente”.

⁵⁸ “Gil Vicente, com sua fina sensibilidade, compreendeu que o beber a água da taça não podia ter senão um valor simbólico”.

D. Duardos está continuamente na imaginação febril de Flérída, assim como ela está sempre na dele, pois “el ánimo del amante vive más en aquél a quién ama que en si mismo”⁵⁹ (ZIMIC, 1983: 65). A alma de ambos arde em fogo, está “finada” pelo sentimento amoroso. Os dois amantes estão de amor enfermos, embora em D. Duardos todos estes efeitos se manifestem de maneira mais visível. Capelão, no *Tratado do amor cortês*, já havia afirmado que “o amor esgota o homem, (...) leva-o a comer e beber menos, sendo assim natural que sua resistência física diminua; (...) o amor também lhe tira o sono e o priva normalmente do repouso” (CAPELÃO, 2000: 286). Não é estranho, portanto, que Costanza traga a Flérída a seguinte notícia:

Costanza – Mi hijo está maltratado
que el corazón se le abrasa (...)
Dos veces se ha amortecido (...)
Sospira de tarde en tarde,
pero quéjase a menudo,
que el ánima se le arde (VICENTE, 1942: 78-79).

Flérída não quer que Julián deixe a horta. Conforme diz, “*se Julián se partiese / pesarme hía / como se mucho perdiese*” (VICENTE, 1942: 74). Ela também não quer do jardim se afastar. É na horta, personagem muda na obra, que se passam todos os encontros entre o apaixonado casal. Assim como D. Duardos, a princesa reflete constantemente sobre a horta, nos encontros excitantes ali ocorridos, sonhando com outros iguais no porvir. Entretanto, “¿cómo olvidar, como sumprimir la desconcertante realidad de la humilde alcornia del hortelano que indefectiblemente ofusca los placeres idílicos del amor?”⁶⁰ (ZIMIC, 1983: 67). Flérída tem consciência de sua paixão pelo hortelão, mas a condição modesta do mesmo representa um impedimento à assunção pública de tal sentimento:

Artada – ¡Jesús!, y vuesa grandeza,
vueso imperio y merecer,
¿qué le dirán?
Flérída – Más, ¿qué haré?
Artada – ¿Qué haréis?
Tenéis príncipe en Hungria
y en Francia,
que vos muy bien mereceis (...)
Don Duardos en Inglaterra,
gran señor (...)
Flérída – Julián me da la guerra
por amor (VICENTE, 1942: 77).

⁵⁹ “o ánimo do amante vive mais naquele a quem ama que em si próprio”.

⁶⁰ “como esquecer, como suprimir a desconcertante realidade do humilde berço do hortelão que forçosamente ofusca os prazeres idílicos do amor?”

Segundo Antonio José Saraiva, “Quando Gil Vicente põe no seu teatro um problema, esse problema é exterior aos personagens, e supõe, não um drama num sujeito, mas um jogo de tipos” (SARAIVA, 1970: 136). Este “adramatismo” corresponderia à “insuficiência técnica, ao primitivismo das obras” (SARAIVA, 1970: 136) e ao fato de que “quando a situação atinge a tensão máxima e aguardamos um desenlace, (...) uma onda de lirismo [dissipa] a tensão (...) o drama [é] suprido pelo lirismo; e o dilema [dissipa-se] ao som da música” (SARAIVA, 1970: 134).

Estas observações não parecem ser de todo pertinentes no que diz respeito especificamente a *Don Duardos*, já que nesta obra “el lirismo (...) no solo no disipa la tensión, sino que se conjuga de manera extraordinariamente armónica con la acción acentuando su intenso dramatismo”⁶¹ (ZIMIC, 1983: 68). Ainda de acordo com Zimic, “el lirismo del teatro de Gil Vicente, como el de Calderón y de Shakespeare, nos conduce a los rincones más recónditos del corazón, donde se anidan los más sutiles conflictos humanos, inexpresables por medio de recursos dramáticos menos internos”⁶² (ZIMIC, 1983: 68).

É difícil negar a extrema e contínua tensão dramática com que Gil Vicente apresenta os conflitos e dilemas que desgarram a alma de Flérída. Concordamos com Dámaso Alonso quando este afirma que

(...) por delicados matices, el arte exquisito de Gil Vicente nos va mostrando los avances del amor en el corazón de Flérída, (...) después de bebida el agua de la copa mágica (...) empezamos a sentir su amor, pero es un amor reprimido por el pudor y por la diferencia de clase social. Los tres soliloquios de D. Duardos son tres jalones de este suave camino llevados también por una magia inefable. (...) Aquí, en la expresión, por matices sumamente delicados y pequeños, de variaciones de un alma, es donde está el mayor valor dramático de la *Tragicomedia*⁶³ (ALONSO, 1942: 25-26).

A personagem busca, com ansiedade, indícios reveladores de que o hortelão não seja de condição humilde como parece. Assim, fala a D. Duardos:

Flérída – Mucho mejor empleado

⁶¹ “o lirismo (...) não apenas não dissipa a tensão, como também se conjuga de forma extraordinariamente harmônica com a ação acentuando seu intenso dramatismo”.

⁶² “o lirismo do teatro de Gil Vicente, como o de Calderón e de Shakespeare, conduz-nos aos cantos mais recônditos do coração, onde se aninham os mais sutis conflitos humanos, inexpressáveis por meio de recursos dramáticos menos internos”.

⁶³ “através de delicados matizes, a arte refinada de Gil Vicente vai mostrando os avanços do amor no coração de Flérída, (...) depois de beber a água na taça mágica (...) começamos a sentir seu amor, mas é um amor reprimido pelo pudor e pela diferença de classe social. Os três solilóquios de D. duardos sao três degraus neste suave caminho levados também por uma magia inexplicável. (...) Aqui, na expressão, por meio de matizes extremadamente delicados e pequenos, de variações de uma alma, é onde está o maior valor dramático da tragicomédia”.

te debieras emplear.
 Tu figura
 en tal hábito y tonsura,
 causa pesar en te viendo.
 (...)
 ¿No fuera mejor que fueras
 a lo menos escudero? (VICENTE, 1942: 73).

Como tentou em vão obter alguma informação alentadora, a princesa pede à sua dama Artada que descubra, afinal, quem é este homem por quem se vê apaixonada:

Flérida – (...) sabed de él, por vuestra fé,
 qué hombre es, que crer no quiero
 que es villano (VICENTE, 1942: 78).

Quando acredita haver percebido nas palavras de D. Duardos alguma indicação, embora muito vaga, de que ele fosse muito mais que um simples camponês, Flérida anima-se. Ao contrário, sente-se angustiada quando suas esperanças de que o rapaz seja um grande cavaleiro se vêem diminuídas:

Flérida – ¡Oh, cuitada,
 quién me tornase a nacer,
 pues me tiene la ventura
 condenada!
 (...)
 llóranme os ojos
 de continuo;
 y también mi alma llora
 y son tantos mis enojos
 que me fino (VICENTE, 1942: 81-82).

D. Duardos, como veremos, não se esforça a fim de manter segredo sobre sua linhagem. Como é um cavaleiro nobre e virtuoso, não suporta por muito tempo ver Flérida sofrer tamanhos tormentos. Estes, causados principalmente pelo fato da princesa saber que “por mais qualidades que possua um plebeu, será muito inconveniente (...) para uma condessa, uma marquesa ou dama de condição igual ou superior conceder-lhe o amor, [pois] o próprio vulgo achará que com isso ela se estará rebaixando e desclassificando” (CAPELÃO, 2000: 51).

Pela ansiedade e tristeza que observa na amada, D. Duardos sofre. Quando Flérida sai chorando da horta, com a intenção de lá nunca mais retornar, ele, solitário, lamenta:

D. Duardos – ¡Oh, Olimba! ¿qué hiciste?
 que para remediarme,
 de mil suertes
 heciste a Flérida triste;

y verla triste es matarme
de mil muertes (VICENTE, 1942: 82-83).

Não é somente nos solilóquios, conforme teremos a oportunidade de ver, que fica provada a autenticidade do amor do príncipe. Atormentado, D. Duardos lamenta-se com o verdadeiro hortelão:

D. Duardos – Nunca tan triste me vi.
No me hallo en esta tierra,
y este tesoro me tiene;
este solo me da guerra (...) (VICENTE, 1942: 83-84).

Julián não compreende o sentido ambíguo destas palavras; aliás, nunca os hortelões conseguem ver além da literariedade do discurso do príncipe encoberto. Outros sentidos, velados porque metafóricos, ficam-lhes despercebidos. Assim, ao notar a angústia de seu “caçador de tesouros”, oferece-lhe o seguinte conselho:

Julián – (...) será bien de os casar
en este nuestro lugar
con una moza valliente.
Quiéroos dar
moza que tiene un telar
y arquibanco de pino,
afuera que ha de heredar
una burra y un pomar
y un mulato y un molino.
Es moza baja, doblada,
es morena pretellona,
graciosa, tan salada
que no la mira persona
que no quede enamorada.
Es muchacha que habrá
treinta años que tiene muelas
(...)
Júroos, hermano mío,
Que, aunque el padre fué judío,
(...)
tiene muy bien de comer (VICENTE, 1942: 84-85).

O melhor exemplo da total incompreensão é o fato de Julián sugerir o remédio – segundo sua opinião – mais apropriado para o ambicioso desejo de D. Duardos pelo tesouro da horta: pretende recompensá-lo com os bens materiais e atrativos físicos da morena Grimanesa:

Julián – Estoyle diciendo yo
que case con Grimanesa;
pues que tanto bien halló
y para nos lo cavó,

que le demos buena empresa (VICENTE, 1942: 85).

Acreditamos que essa passagem, além de reforçar “o divórcio entre D. Duardos e os jardineiros” (ALMEIDA, 1991: 15), ainda destaca especificamente o fato do amor do cavaleiro estar extinto de qualquer impureza. Isso porque, como afirma Zimic, “En un nivel simbólico, la sugerencia de Julián representa la interferencia de la carne que se manifiesta indefectiblemente hasta en la relación amorosa más ideal”⁶⁴ (ZIMIC, 1983: 72-73). Das interferências da “carne”, nem D. Duardos está livre: ele mostra-se plenamente consciente de que a jovem a ele “oferecida” por Julián é uma tentação mundana, tanto que se dirige indignado e sarcástico ao Cupido:

D. Duardos – ¡Oh, mi dios, señor Copido,
loado seas por esto,
que a tal punto me has traído! (VICENTE, 1942: 86).

Está claro que o autor não introduz este incidente na obra para expor a debilidade de D. Duardos, mas sim, conforme observou Zimic, “para poner de relieve que su amor es tan poderoso y perfecto que elimina todas las impurezas y que se sobrepone aun a los obstáculos más formidables en su camino”⁶⁵ (ZIMIC, 1983: 73). O pensamento de André Capelão ratifica o sentimento do príncipe, pois, para aquele, todo “iluminado pelo[s] raios do amor a custo pode pensar em estar nos braços de outra mulher que não seja sua bem-amada, por mais bela que seja essa mulher (CAPELÃO, 2000: 13).

D. Duardos, por não “cair em tentação”, além de demonstrar a força de seu amor, distingue-se dos muitos homens que constantemente se acercam de Grimanesa⁶⁶. Todos esses homens que são atraídos pela camponesa – modelo de sensualidade – parecem deixar-se levar, ao contrário de D. Duardos, pelo prazer sexual que ela representa⁶⁷. Diferentemente deles, o cavaleiro não se contenta com esses atrativos físicos, pois sabe que eles apenas aparentemente substituem o verdadeiro amor.

⁶⁴ “Em um nível simbólico, a sugestão de Julián representa a interferência da carne que se manifesta necessariamente até no relacionamento amoroso mais ideal”.

⁶⁵ “para pôr em destaque que o seu amor é tão poderoso e perfeito que elimina todas as impurezas e que se sobrepõe ainda ante os obstáculos mais formidáveis de seu caminho”.

⁶⁶ A esposa de Julián ressalta o fato de Grimanesa ser uma mulher que recebe muitos pedidos de casamento: “*Si la moza no rehusa, / buen casamiento sería / [pero ella] de mil otros se escusa, / que la piden cada día*” (VICENTE, 1942: 85).

⁶⁷ Também no *Tratado* de André Capelão é ressaltada a sexualidade a florada presente nos camponeses. De forma taxativa, Capelão afirma que “é (...) impossível encontrar camponeses que sirvam na corte do Amor, pois eles são naturalmente levados a realizar as obras de Vênus como o cavalo e o mulo, que são ensinados pelo instinto natural” (CAPELÃO, 2000: 206-207)”. Gil Vicente, diferentemente, não excluiu a classe camponesa dos domínios do amor e disso trataremos adiante.

Depois de passados três dias desde a última visita de Flérida à horta, D. Duardos exaspera-se com sua ausência em mais um solilóquio:

D. Duardos – Señora, ¿quién te detiene?
 No sé cómo estoy sin verte
 sola una hora.
 Pues darme eres servida
 despiadosa batalla
 y de triste guerra,
 y mi paz está perdida,
 ¡muerte, llevame a buscalla
 so la tierra!
 (...)
 Sácame la dolorida alma mía!
 ¿Qué más quieres? ¡Oh, huerta! (...)
 ¡Quema tu cerca y tu puerta,
 pues estás tan olvidada
 como yo!
 Tu, diosa, ¿por qué no viene (...)? (VICENTE, 1942: 87-88).

Na rubrica da cena que se segue a este monólogo de D. Duardos, somos informados de que “apretando el amor a la princesa Flérida, y no pudiendo cumplir el decreto que a si misma se impuso, manda primero a Artada”⁶⁸ (VICENTE, 1942: 88) para que tente averiguar quem é verdadeiramente o hortelão. Ao chegar à horta, Artada e D. Duardos travam diálogo:

D. Duardos – ¿No verná, por vuesa fé?
 Artada – No, hasta ser sabidora
 quién sois vos.
 D. Duardos – Señora, eso, ¿para qué?
 Soy suyo; ella es mi señora
 y mi dios
 (...)
 Quien tiene amor verdadero
 no pregunta
 ni por alto ni por bajo
 ni igual ni mediano.
 Sepa, pues,
 que el amor que aquí me trajo,
 aunque yo fuese villano,
 él no lo es (VICENTE, 1942: 90-91).

A resposta dada por D. Duardos à dama de Flérida concilia-se com o pensamento de André Capelão, uma vez que para este “a pessoa cujo amor se solicita não deve interrogar-se sobre a origem nobre ou pebléia do pretendente; que procure apenas saber se seus costumes

⁶⁸ “apertando o amor a Flérida e não podendo cumprir o que a si mesma se impôs, manda [à horta] primeiro a Artada”.

são honestos e se suas virtudes são numerosas” (CAPELÃO, 2000: 47). Para Artada, a nobreza de espírito não é suficiente para que o jardineiro conquiste o amor da princesa:

Artada – Eso quereis vos que baste
para tan alta princesa
y de tal ley?
(...)
Voyme, y no sé qué diga (VICENTE, 1942: 91).

D. Duardos, utilizando linguagem requintada, retratada em antíteses e paradoxos, – que evocam a linguagem petrarquista (Cf. ALMEIDA, 1991) –, orienta a resposta a ser enviada à amada:

D. Duardos – Decilde que no tengo nombre (...)
Soy quien anda e no se muda
soy quien calla y siempre grita
sin sosiego;
soy quien vive en muerte cruda,
soy quien arde e no se quita
de su fuego.
Soy quien vuela y no se aleja
del amor (...) (VICENTE, 1942: 92).

D. Duardos retira-se então da presença de Artada, que, imediatamente, procura a princesa e a ela fala sobre o amor declarado do hortelão. A donzela, não conseguindo mais resistir, descumpre sua promessa e retorna à horta. Ao entrar no pomar, espanta-se com a vivacidade do mesmo:

Flérida – ¡Cuán alegros y contentos
estos árboles están!
En esto veo
que no son graves tormentos
los que sufre Julián (...)
en la cámara a do estó
veo llorar las figuras
de los paños
del dolor que siento yo,
y aqui crecen las verduras
con los daños⁶⁹ (VICENTE, 1942: 94-95).

Este parece-nos ser um momento chave da obra, porque Flérida, esquecendo todas as outras considerações, mostra-se preocupada apenas com a correspondência espiritual e emocional entre ambos. Agora a princesa preocupa-se com a intensidade do sentimento que o

⁶⁹ Com essa passagem fica nítido que também a pujança do mundo da natureza (a horta) contrasta com o desalento do mundo da cultura (o quarto da princesa), artificial, cheio de convencionalismos que afastam os amantes.

jovem nutre: será que ele sofre tanto por amor quanto ela? Flérida já não faz perguntas a respeito da identidade do rapaz, o que nos faz acreditar que o amor está se sobrepondo cada vez mais a tudo que é impróprio e alheio a tal sentimento.

Isto fica simbolizado também na cena que se segue. Nela, Flérida aproxima-se do “príncipe encoberto” e pede a ele que colha uma maçã – “*Julián, ve tú ahora / y cógeme una manzana*” (VICENTE, 1942: 96). O hortelão sugere que, embora seja merecedora do fruto, este simboliza o amor por ele cultivado, entretanto, como ela não demonstra corresponder a este sentimento, adverte-lhe:

D. Duardos – Lo que yo digo:
discordia quereis, señora.
¡Oh mi guerrera troyana!
¡paz conmigo!
La manzana que quereis,
es discordia que traéis (...) (VICENTE, 1942: 96).

A maçã é a causa da discórdia, porque, segundo a cobrança implícita de Don Duardos, Flérida não aprecia devidamente seu amor e não lhe corresponde da forma como ele gostaria. À crítica de D. Duardos, Flérida responde de modo sugestivo:

Flérida – ¿Qué hablas? ¿Estás dormido?
¿Sueñas en la Troya ahora? (VICENTE, 1942: 96).

Após ouvir esses questionamentos, D. Duardos interpreta de imediato que a princesa decidiu se render a ele, segundo depreendemos da maneira completamente explícita e do tom atrevido com que, a seguir, a ela declara seu amor:

D. Duardos – Yo no hago desconcerto
en andaros contemplando
noche y día.
Diesa mía, no pequé
en adoraros, señora,
la hermosura.
¿Como? ¿Contra ley ni fe
va aquel que os adora,
por ventura?
¿Adónde estuvo escondida
vuesa Alteza, pues que sabe
mi pasión? (VICENTE, 1942: 96).

Gil Vicente mostra como no ânimo de Flérida ressurge, por um instante, a velha apreensão, precisamente pela declaração de amor ardorosa que recebe de D. Duardos. A personagem oscila novamente, esperando que o hortelão lhe assegure definitivamente a

identidade de grande cavaleiro. Contudo, D. Duardos insiste, com a determinação de sempre, em destacar a humildade extrema de sua linhagem:

D. Duardos – De mozo guardé ganado
y araba:
esto sé yo bien hacer.
Depués dejé el arado
y trasquilaba.
Después estuve a soldada
y acarreaba harina
de un molino (VICENTE, 1942: 97).

Com a mesma determinação, pretende que Flérída corresponda a seu amor, apesar de sua condição humilde:

D. Duardos – ¡Oh, mi Dios,
no queráis saber quien so!:
sed vos Roma, yo Trajano
para vos.
Sed para mí Costantino;
aquele nobre emperador
me sed, señora,
y yo, la moza del molino,
la que él hizo por amor
emperadora (VICENTE, 1942: 98).

Flérída, a estas palavras, reage com uma última atitude de rebeldia:

Flérída – Vámonos de aquí, Artada,
de esta huerta sin consuelo
para nos,
¡de fuego seas quemada,
y sea rayo del cielo
plega a Dios! (VICENTE, 1942: 98).

A raiva que Flérída demonstra sentir, nos versos acima, é impotente contra o intenso sentimento amoroso que a avassala por completo. De modo algum “sem resistência”, e sim após longa e árdua luta contra o amor, Flérída rende-se por fim a D. Duardos:

Flérída – ¡Oh, hombre! ¿No me dirás,
pues que me quieres servir,
quién tú eres?
Dímelo a mi no más;
ya sola te lo quiero oír,
si quisieras (VICENTE, 1942: 99).

A condição lembrada por Flérída é a da vassalagem amorosa, mas D. Duardos é quem dita as condições do encontro:

D. Duardos – Será a horas y en lugar
que estén solas las estrellas
de presente,
los árboles sin lunar
y Artada allí con ellas
sin más gente.
Allí os descubriré
quien soy (...) (VICENTE, 1942: 99).

Flérida consente em um encontro direto com D. Duardos na horta, à noite, ainda que Artada lhe advirta da impropriedade de tal encontro “às escuras”.

Entretanto, a donzela acredita que já não lhe resta outra alternativa:

Flérida – ¿Qué remedio?, que yo me fino.
Por saber quién es este hombre
soy perdida.
Ardo em fuego de continuo
con ansias que no han nombre
ni medida (VICENTE, 1942: 100).

Diz a rubrica da cena seguinte que, “mientras ocurrían estas cosas, Camilote había matado a D. Robusto y a otros caballeros, por el reto de Maimonda contra Flérida. Y sabiendo esto Don Duardos, se armó, fué al campo y mató a Camilote”⁷⁰ (VICENTE, 1942: 101).

Para que possamos compreender o significado dessa rubrica, é necessário fazer entender quem são estes personagens que até o momento não haviam aqui sido mencionados. Por acreditarmos que cada um deles tem uma função preestabelecida e relevante dentro da obra, consideramos imprescindível clarificar o episódio que a todos eles envolve e destacar, sobretudo, o par Camilote e Maimonda.

3.2 A afirmação do amor de D. Duardos pela oposição: o episódio sobre Camilote

Ainda na parte inicial da *Tragicomedia de Don Duardos*, depois de terminado o combate entre Primaleón e o príncipe encoberto, são introduzidos dois outros personagens não citados até o momento no presente capítulo. Trata-se de Camilote e Maimonda. Assim é feita a apresentação do casal: “Ido Don Duardos y Primaleón, y asentada Flérida con la Emperatriz, entra Camilote caballero salvaje, con Maimonda su dama, cogida de la mano. Y siendo ella la

⁷⁰ “Enquanto ocorriam estas coisas, Camilote matou D. Robusto e outros cavaleiros pelo desafio de Maimonda contra Flérida. D. Duardos, sabendo disto, armou-se, foi ao campo e matou Camilote”.

cumbre de toda fealdad, Camilote la viene alabando de esta manera”⁷¹ (VICENTE, 1942: 130):

Camilote – ¡Oh Maimonda, estrella mía!
 ¡Oh Maimonda, frol del mundo!
 ¡Oh rosa pura!
 ¡Vos sois claridad del día!
 Vos sois Apolo segundo
 en hermosura! (VICENTE, 1942: 41).

Camilote vai à Corte de Palmeirín, acompanhado por Maimonda, e tem como objetivo apresentá-la como sendo a mulher por quem é capaz de morrer. Desse modo, vai à presença do Imperador e de toda sua corte. Diante desses, Camilote continua exaltando a beleza de sua dama com iguais hipérboles:

Camilote – ¡Clarísimo Emperador!
 sea vuestra majestad
 imperial,
 que esta doncella es la flor
 de la hermosa beldad
 natural.
 (...)

 de suerte que no está
 n’el mundo mujer divina
 sino ésta (VICENTE, 1942: 44-45).

As cortesãs respondem de forma maliciosa:

Amandria – Señoras, ¿qué cosa es ésta?
 Artada – Esta debe ser Gridonia
 o Melisa.
 (...)

 Artada – ¡Algo será mas hermosa
 Flérída! (VICENTE, 1942: 46)

Camilote não aceita que desmereçam sua dama:

Camilote – ¿Quién? ¿Aquélla?
 (...)

 ¡Pos Dios, estais danosa!:
 comparáis una estrella
 a un pardal (VICENTE, 1942: 48).

Diante dos comentários de Camilote, que desprezam a beleza de Flérída, intervém o cavaleiro D. Robusto:

⁷¹ “cavaleiro selvagem, com Maimonda sua dama, pegando-a pela mão. E sendo ela o cúmulo de toda fealdade, Camilote a vem elogiando desta maneira”.

Don. Robu. – ¿Y en Flérida habláis vos?
 (...)

¿puede ser mayor locura
 que la excelsa hermosura
 compararla con tizonos (...)? (VICENTE, 1942: 48-49).

Camilote explica ao Imperador ter colhido uma grinalda de rosas por meio de perigosas façanhas e que vai entregá-la à dama mais “*hermosa que nació en la vida humana*”, Maimonda. Retruca, descontente, as afirmações de D. Robusto de forma desafiadora:

Camilote – Ante que hayamos enojos,
 caballero, abrí los ojos
 (...)

Y cualquiera caballero
 de esta corte, que dijere
 que su dama
 la⁷² merece por entero,
 salga, y muera el que moriere
 por la fama.
 Y aún cualquier que dijier
 que a Flérida conviene
 más que a ella,
 yo le haré conocer
 que miente con cuanto tiene,
 delante ella (VICENTE, 1942: 49-51).

O episódio de Camilote e Maimonda é introduzido duas vezes na peça: pouco antes do fim, na breve rubrica que reproduzimos no item anterior (na qual há a alusão ao duelo com D. Duardos e à morte de Camilote), e nesta parte inicial, onde o autor dedica cerca de trezentos versos a falas dos referidos personagens. O fato de Gil Vicente dedicar ao episódio grande espaço no interior da obra sugere, por si só, uma boa justificativa estética e ideológica para tal. Assim, é oportuno analisar com grande atenção a relação deste par.

Entre alguns estudiosos vicentinos prevalece a opinião, como a de Antonio José Saraiva, de que “Gil Vicente não conseguiu encontrar a unidade dramática” (SARAIVA, 1970: 129). Com relação a *Don Duardos*, particularmente, admite-se, às vezes, que o autor “aproximou-se um pouco mais” (SARAIVA, 1970: 132) de tal unidade. Dámaso Alonso destaca, o que, segundo ele, poderia causar essa ruptura com a unidade:

poca proporción de la trama (...) Lo desmesurado del episodio de Camilote (ligado después, pero, ¡con tanta torpeza! a la cena principal) se justifica por la necesidad que este artista primitivo, amador de rudos contrastes, siente de intercalar en la comedia un tiempo de “scherzo”, algo en la línea de la farsa

⁷² A grinalda.

o del paso (...) En una buena parte de las obras vicentinas de alguna complejidad se retrasa o interrumpe la acción por la introducción de una chocarrera farsa. Así aquí, por los amores de la feísima dulcinesca Maimonda y el esforzado, quijoteso Camilote⁷³ (ALONSO, 1942: 17).

É essencialmente semelhante a opinião de Elza Paxeco, segundo a qual o episódio discutido se justifica somente pela sua função de distrair “o espírito do espectador, excitado pelo precedente encontro de armas e de corações” (PAXECO, 1983: 197). A observação de Alonso pode ser aceita com reservas, ou seja, caso se entenda como produtivo e essencial à temática da peça este “*tiempo de scherzo*”, e não como pausa ou desvio infundado no andamento dramático.

Acreditamos, assim como Elias Rivers, que o episódio de Camilote “is clearly relevant to the theme of love, helping by contrast define the relationship between D. Duardos and Flérida”⁷⁴ (RIVERS, 1961: 761). Ainda que seja ligado à cena principal de modo não tão habilidoso, gerando um risco para o equilíbrio dramático do auto, o episódio de Camilote – conforme outras cenas aparentemente gratuitas na obra – “is related as subordinate variations on this basic theme of love”⁷⁵ (RIVERS, 1961: 759).

Vale ressaltar que, sozinho com Maimonda, “o discurso de Camilote glosa tópicos da convenção cortês” (ALMEIDA, 1991: 10), como o louvor da dama e a declaração de ciúmes. O cavaleiro, consciente das convenções, pede a Maimonda que o deixe louvá-la, ao que ela responde:

Maimonda – ¿Para qué?
 Camilote – Porque es cosa sabida
 que quien ama y no adora
 no tien fé (VICENTE, 1942: 42).

Muitas falas do personagem configuram-se, assim, como uma simples imitação dos considerados padrões poéticos e comportamentais cortesês. Entretanto, a honraria hiperbólica convencional entra em conflito com a figura de Maimonda, apresentada como um ser deformado: “*la cumbre de toda fealdad*”, “*la más fea creatura que nunca se vio*”. Os elogios

⁷³ “pouca proporção do enredo (...) O exagerado episódio de Camilote (ligado depois, mas, com tanta falta de habilidade! à cena principal) é justificado pela necessidade que esse artista primitivo, amador de toscos contrastes, sente de interpor na comédia um tempo de “*scherzo*”, algo na linha da farsa ou do passo (...) Em boa parte das peças vicentinas de certa complexidade, atrasa-se ou interrompe a ação pela introdução de uma farsa grosseira. Assim aqui, pelos amores da feíssima dulcinesca Maimonda e o quixotesco Camilote”.

⁷⁴ “é claramente relevante ao tema do amor, ajudando por contraste a definir a relação entre Flérida e D. Duardos”.

⁷⁵ “está relacionado a variações subordinadas a este tema básico do amor”.

tecidos pelo cavaleiro selvagem, aplicados à sua dama, convertem-se em paródia⁷⁶ do discurso estereotipado empregado por muitos amadores e, por esse motivo, imitável. Como esse processo mimético empreendido por Camilote é de tal excelência, apenas o contexto em que se insere nos permite afirmar que passa a adquirir “ressonância paródica” (ALMEIDA, 1991: 11).

Já que Camilote tenta imitar padrões cortesês, e por esse motivo seu discurso reveste-se em paródia, poder-se-ia pensar que o alvo indireto da mesma, realizada por meio do par de Maimonda, fosse o próprio o cavaleiro D. Duardos. Todavia, não consideramos que a figura do príncipe tenha sido o centro de interesse nesse processo. Isso porque acreditamos que não é o amor cortês que está sendo satirizado, mas sim certo rigor dos códigos a ele inerentes. Rigor esse que possibilita seu uso até por aqueles não habilitados para tal, como um cavaleiro selvagem.

Embora os personagens da corte de Palmeirín ridicularizem as afirmações de Camilote acerca de sua dama como um “arbitrary attack upon the reality of beauty”⁷⁷ (RIVERS, 1961: 761), sabemos que o desejo do serviço amoroso e a gentileza do amante fazem parte, na realidade, dos preceitos a serem seguidos pelos que pretendem fazer parte da corte do amor. Ainda que tenhamos consciência de que “Beauty is in the eye of the beholder”⁷⁸ (RIVERS, 1961: 761), não há dúvida alguma de que Camilote “es un admirador estralafario de una grotesca fealdad”⁷⁹ (ZIMIC, 1983: 83). Isso se comprova no diálogo entre Camilote e Maimonda, ao qual talvez não se tenha dado a suficiente atenção, por considerá-lo apenas como um “tiempo de scherzo”. Reproduzimos os trechos mais significativos:

Camilote – ¡Oh, Maimonda, estrella mía!
 (...)

Maimonda – Todo loor es hastío
 en la perfección seguro
 y manifesta (...)

Camiolte – ¡Pues a vos no se compara
 ni ellas [las diosas soberanas] ni
 [las estrellas] (...)

Maimonda – Ni el mundo por mi vida

⁷⁶ Desenvolvendo as teorias de Tynianov e de Bakhtin, Affonso Romano de Sant’Anna propõe três modelos para explicar a estrutura da paródia, os quais se fundamentam principalmente nos conceitos de dialogismo e de desvio. Nesses modelos, Sant’Anna (1988: 41) busca demonstrar que um texto fundador pode produzir diferentes tipos de variantes que se distinguem na proporção em que se afastam do texto original: “A paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma”. Em *Uma Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon afirma que este recurso é “repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica” (HUTCHEON, 1989: 54).

⁷⁷ “ataque arbitrário sobre a realidade da beleza”.

⁷⁸ “a beleza está nos olhos de quem vê”.

⁷⁹ “é um admirador extravagante de uma grotesca feiúra”.

Camilote – Mas eso me da miraros
que ver un vergel florido
con mil rosas.

Maimonda – Así me dije el espejo
de esa propia manera.

Camilote – Cada vez que mirais
matais de pura afición
a quel que os vió.

Maimonda – Ya un angel me dijo eso (VICENTE, 1942: 41-45).

Podemos observar nesse trecho que o extremado narcisismo e a vaidade de Maimonda revelam um espírito bastante deformado. Após do desagradável aspecto físico da personagem, descobre-se uma feiúra moral, que é a verdadeira feiúra, segundo já identificou Wardropper: “Maimonda, in addition to being physical ugly, is also morally ugly: she is presumptuous”⁸⁰ (WARDROPPER, 1964: 5). Como afirma Maimonda a seu amador, dentro de sua presunção:

Maimonda – bien basta que en ser vos mío
se prueba mi hermosura
bien compuesta (VICENTE, 1942: 41).

É compreensível que Camilote defenda a beleza de sua dama, não somente porque é uma “obrigação” estar ao serviço dela, mas talvez também pelo fato de que não enxergue, verdadeiramente, a existência de tal feiúra. Isso não por um “erro visual”, dadas as circunstâncias nas quais se apaixonou:

Camilote – Todo eso padeció
mi corazón dolorido,
que por fama
de esta dama se perdió,
y sin verla fui ardido
en viva llama (VICENTE, 1942: 47).

Camilote apaixonou-se a partir do que escuta falar a respeito de Maimonda, de *su fama*: é o chamado *amor por oídas*⁸¹, ou seja, aquele que se dá não pela visão, mas por ouvir falar da referida dama. Esse trecho, como observou Almeida, “dá imediatamente azo a nova pretensão burlesca de Camilote” (ALMEIDA, 1991: 12):

Emperador – Son los milagros de amores
maravillas de Copido,
oh gran dios (...)
Tales fuerzas no tuvieron
otros dioses poderosos
que hace ser

⁸⁰ “Maimonda, além de ser feia fisicamente, é feia moralmente: ela é presunçosa”.

⁸¹ Também o amor de D. Quixote por Dulcinéa é um “amor de oídas”.

a los que nunca se vieron
 enamorados deseosos
 sin se ver (VICENTE, 1942: 46-47).

Camilote tem uma visível preocupação de ser aceito como legítimo cavaleiro andante que tenha donzela a quem servir. Aliás, no mundo cavaleiresco é inconcebível que o cavaleiro não tenha uma. Don Quijote adverte a este propósito:

No puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo y que entró en la fortaleza de lacaballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón⁸² (CERVANTES, 2004: 114).

Nos versos que seguem, a vontade de Camilote de demonstrar-se e de ostentar-se como cavaleiro frente à corte, é patente:

Camilote – A Constantinopla vamos
 señora, al emperador.
 Allá quiero ir: ¡veamos
 lo que vuestro resplandor
 obra en mí! (VICENTE, 1942: 43).

Camilote parece estar interessado nas suas excelências imaginadas, ao louvar sua dama, da mesma forma que ela está absorta nas suas próprias. Segundo Zimic,

ambos personajes adolecen de la misma enfermedad cegadora que es el patológico narcisismo y la fea soberbia. Y es así que teniéndose compañía física, Camilote y Maimonda están no obstante separados, por un vasto mar de mutua indiferencia y de ignorancia. Camilote y Maimonda se necesitan mutuamente, es cierto, pero no (...) en base a merecimientos y cualidades personales admirables sino tan solo para explotarse uno a outro, como soportes convenientes de la monstruosa vanidad que a ambos afecta. Camilote y Maimonda están por completo incapacitados para verse el alma⁸³ (ZIMIC, 1983: 86).

⁸² “Não é possível que haja cavaleiro andante sem dama, porque tão próprio e tão natural para os mesmos é estar apaixonados quanto ao céu ter estrelas, e com certeza não se tem visto história onde não se encontre cavaleiro andante sem amores; e pela mesma situação que estivesse sem eles, não seria considerado como legítimo cavaleiro, mas por bastardo e que entrou na fortaleza da cavalaria, não pela porta, mas pelas grades, como assaltante e ladrão”.

⁸³ “ambos personagens padecem do mesmo mal que é o patológico narcisismo e a feia soberba. E é assim que, apesar de terem companhia física, Camilote y Maimonda estão separados por um vasto mar de mútua indiferença e ignorância. Camilote e Maimonda precisam um do outro, é verdade, mas não (...) com base em merecimentos e qualidades pessoais admiráveis, mas apenas para se explorarem mutuamente, como suportes convenientes da monstruosa vaidade que a ambos atinge. Camilote e Maimonda estão completamente incapacitados de olhar um a alma do outro”.

Pelo que dissemos até o momento sobre esta relação tão carente de preocupação espiritual, alheia a toda aspiração ideal, compreender-se-á a estranheza do comentário de Rivers, segundo o qual “Camilote’s love is based directly on a platonic idea”⁸⁴ (RIVERS, 1961: 760). O crítico apóia sua opinião nas palavras do Imperador, de acordo com as quais o amor que “*nunca [puede] ver de vista / traspasa la excelencia de amar*” (VICENTE, 1942: 47). Porém, é muito importante considerar estas palavras no contexto em que aparecem, como bem observou Zimic (1983). Ao longo do episódio de Camilote e Maimonda, o discurso do Imperador para com o cavaleiro selvagem está sempre carregado de sarcasmo e zombaria, como exemplifica a passagem a seguir:

Emperador – ¿Cuya hija es, si sabeis?
 Camilote – Hija del Sol es, por cierto.
 Emperador – ¡Bien parece!
 ¿En qué intención la traéis?
 Camilote – Por mostrar por quién soy muerto
 qué merece.
 Emperador – Cobrastes alta ventura! (VICENTE, 1942: 44).

No trecho acima, como em outros momentos da *Tragicomedia*, o Imperador zomba de Camilote, sem que este repare, daí o contraste irônico. O fato de que Camilote tenha “palabras llenas de ternura y brío para hablar de su Maimonda”⁸⁵, segundo afirmou Dámaso Alonso (ALONSO, 1942: 30), também não constitui a prova de que seu amor seja platônico, porque o que temos observado desse personagem leva à conclusão de que também o que diz é uma imitação do vocabulário amoroso convencional.

É significativo que no começo da peça existam suspeitas a respeito da sinceridade do próprio D. Duardos, com a implicação de que seu discurso amoroso represente uma simples convenção poética. Desse modo, Amandria diz a Flérida, a respeito das lamentações feitas pelo então hortelão, o que segue:

Amandria – Es un modo de hablar
 general, que oís decir
 a amadores,
 que a todos veréis quejar,
 y ninguno veréis morir
 por amores.
 Julian, sin saber qué es,
 quiere ordenar también
 de quejarse,
 y muchos tales verés;
 mas querría ver alguién

⁸⁴ “o amor de Camilote está baseado diretamente na idéia do amor platônico”.

⁸⁵ “palavras cheias de ternura e brío para falar de sua Maimonda”.

que amase (VICENTE, 1942: 63-64).

Entretanto, pela conduta de D. Duardos – da mesma forma que temos visto no caso de Camilote – podemos concluir que suas palavras não são, de forma alguma, uma simples convenção, mas um fiel e sincero reflexo do seu sentimento. É muito expressivo precisamente o fato de que o discurso amoroso de D. Duardos seja parecido ao de Camilote, pois com isso o autor direciona nossa atenção ao já conhecido problema de toda poesia amatória cortesã: convenção ou sinceridade?

D. Duardos representa a correspondência entre a forma exterior e o sentimento sincero, já Camilote representa a dicotomia intransponível entre eles. Com relação a esse mesmo problema, é muito sugestivo que, enquanto Camilote sente a irresistível necessidade de ostentar nas cortes imperiais, D. Duardos afasta-se do mundo cortesão para poder revelar seus sentimentos, sozinho, no jardim. Como afirma Amandria,

Amandria – Si alguno al dios Apolo
hiciese adoración
por su dama,
y esto estando solo
y llorando su pasión
éste ama (VICENTE, 1942: 64).

Camilote apenas poderia representar a “miraculous omnipotence of Love”⁸⁶ (RIVERS, 1961: 960) se levássemos em consideração que “até uma mulher feia parece lindíssima aos olhos de quem a ame” (CAPELÃO, 2000: 26). Entretanto, o cavaleiro selvagem mais se aproxima da imitação de uma convenção amorosa ditada pela vaidade e soberba pessoal. Dessa forma, o casal vai de encontro à verdade e à virtude que se espera de um sentimento verdadeiro. Não é estranho, portanto, o fato do amor de Camilote “conduzi-lo à sua própria destruição” (KLEIMAN, 2003a: 213).

Pelo que expomos, compreender-se-á que o referido episódio não pode ser tão somente um “tiempo de scherzo” (ALONSO, 1942: 17) e que sua brevíssima reaparição no final da obra não se deve de modo algum ao mero desejo de Gil Vicente fazer D. Duardos aparecer diante de Flérida em trajes principescos. Camilote e Maimonda representam a profanação da “santidade” do amor que afeta não somente a eles mesmos, mas a muitos “semelhantes” do cavaleiro D. Duardos. O episódio mostra, dessa maneira, como o verdadeiro amor se sobrepõe à forma cortês de amar quando puramente convencional, destacando a sinceridade do sentimento de nosso protagonista.

⁸⁶ “onipotência milagrosa do amor”.

3.3 O triunfo do amor

Muitos diálogos de *Don Duardos* mostram que os cortesãos de Palmerín parecem cultivar apenas as meras aparências da beleza e do amor, com total despreocupação com a beleza interior, do espírito, da essência, das virtudes. Às afirmações arbitrárias de Camilote sobre a beleza de Maimonda, respondem D. Robusto e outros com afirmações possivelmente arbitrárias sobre a beleza de Flérida. Os oponentes do cavaleiro selvagem não atentam para o fato de que “na mulher o que se deve buscar não é tanto a beleza, porém a excelência de costumes” (CAPELÃO, 2000: 19).

Nobreza de valores Maimonda não demonstrou, pelo contrário, somente arrogância e presunção. Faltava-lhe, portanto, a beleza física e a espiritual. Entretanto, não é a falta de nobres valores que os cortesãos de Constantinopla lhe criticam: todos estão preocupados tão somente com os valores mais superficiais. É compreensível, portanto, que também Flérida, em alguns momentos, seja governada por esses mesmos valores que prevalecem no seu meio. Sua reação, ao deparar-se com Maimonda e Camilote, não difere da de outros cortesãos:

Flérida – ¡Espantado es mi sentido!
¿quién hizo cosas tan feas,
namoradas? (VICENTE, 1942: 46).

Contudo, deve-se também observar que Flérida não é de todo guiada por valores do mundo cortês. Há certos trechos da peça nos quais a princesa evidentemente medita sobre a possível dicotomia entre ser e parecer. Ao querer conhecer o novo hortelão, não lhe perturba vê-lo em panos rasgados, porque, segundo assegura:

Flérida – El hombre queremos ver
que los paños son de lana (VICENTE, 1942: 59).

Em outro momento, maravilhada com a sensatez que “Julián” deixa transparecer em muitas de suas falas – como, por exemplo, quando afirma que “*Buen vestido / no hace ledos los tristes*” – ela exclama:

Flérida – ¡Ojalá tuviesen condes
tu sentido! (VICENTE, 1942: 62).

Com isso, Flérida revela também seu próprio bom senso que luta para prevalecer em um ambiente social muito adverso a ele. É D. Duardos quem estimula a jovem com seu amor sincero, ajudando-a a sobrepor-se a qualquer temor, a toda consideração imprópria e indigna de um espírito verdadeiramente nobre. Flérida alcança a mais árdua vitória, que é a vitória

sobre si mesma, quando aceita o encontro com D. Duardos, às escuras. É neste momento preciso que a ação é interrompida pela rubrica na qual é dito que D. Duardos foi enfrentar Camilote nos campos de batalha e que o último foi morto no duelo. Levando em consideração que Camilote simboliza todo o impróprio e impuro que pode afetar a procura do amor no mundo cortesão (do qual Flérida faz parte), sua morte no duelo vem representar o extraordinário triunfo de D. Duardos. Conforme salienta Zimic,

Se podría decir que Don Duardos realiza la más maravillosa hazaña caballeresca, porque redime el alma pura de una doncella de algunos de los monstruos más terribles que la amenazan: la vanidad, la soberbia y el prejuicio contra el prójimo⁸⁷ (ZIMIC, 1983: 92).

Antes de poder unir-se à Flérida, “El caballero lucha para vencer el mal” (ASENSIO, 1958: 9). D. Duardos precisa matar Camilote que é “el jayán de la soberbia que franquea la entrada al templo del amor puro y virtuoso”⁸⁸ (ZIMIC, 1983: 92). Sendo Camilote um símbolo da soberba, é compreensível o porquê de D. Robusto e dos demais defensores da beleza exterior de Flérida serem derrotados por Camilote, enquanto D. Duardos sai vitorioso do duelo.

Depois de ter matado Camilote, “Viene D. Duardos vestido de príncipe” (VICENTE, 1942: 103) e anuncia significativamente à Flérida:

D. Duardos – (...) él por Maimonda murió,
y yo por la hermosura de las gentes (VICENTE, 1942: 103).

Dámaso Alonso acredita que Flérida chega a ter “la convicción de que, trás el jardinero Julián, hay um escondido noble. Así suaviza Gil Vicente lo arriscado de la decisión final”⁸⁹ (ALONSO, 1942: 29). Porém, é importante ter em mente o fato de que a revelação da identidade principesca de D. Duardos ocorre somente depois da morte de Camilote, cuja simbologia anteriormente buscamos interpretar.

Antes desse acontecimento crucial, Flérida suspeitava, tentava adivinhar, especulava acerca da linhagem do hortelão, mas não podia chegar a nenhuma conclusão segura. O próprio D. Duardos nunca cedia, nunca deixava de insistir em sua origem humilde. Quando Flérida aceita o encontro com D. Duardos – embora sejam maiores suas suspeitas e as de suas

⁸⁷ “Poder-se-ia dizer que D. Duardos realiza a mais maravilhosa façanha cavaleiresca, porque redime a alma de uma donzela de alguns dos monstros mais temíveis que a ameaçam: a vaidade, a soberba e o preconceito contra o próximo”.

⁸⁸ “o guardião da soberba que libera a entrada ao templo do amor puro e virtuoso”.

⁸⁹ “a convicção de que por trás do jardineiro Julián há escondido um nobre. Dessa forma suaviza a arriscada decisão final”.

damas de que ele não é vilão –, ela não sabe sobre sua linhagem muito além do que sabe no princípio, durante o primeiro encontro no jardim. Apenas está segura da nobreza do amor que o jardineiro cultiva por ela, o que é confirmado simbolicamente com a aparição de D. Duardos vestido como príncipe, depois do combate. É precisamente nessa ocasião que D. Duardos exalta novamente a nobreza de seu amor – livre de considerações sociais impróprias – que o une à Flérida:

D. Duardos – Yo a vos amo, y no más,
 Por princesa, por ventura,
 no, ¡cuitado!
 que mucho queda detrás
 de vuesa gran hermosura
 vueso estado.
 ¡Por mi, por mi (que yo por vos,
 y no serdes tan alta,
 soy cativo),
 dadme la vida, mi Dios! (VICENTE, 1942: 104).

Elza Paxeco afirma que

D. Duardos quer ser amado por si próprio, não pela sua alta hierarquia. A ironia dramática, porém, nega vitória ao simples hortelão: e, depois de saber do triunfo contra Camilote, a cautelosa Flérida, compreendendo a identidade do pseudo Julián com o maior cavaleiro da Grécia e do mundo, sente crescer o seu amor (PAXECO, 1938: 199-200).

Entretanto, se Gil Vicente apresentasse Flérida convencida da linhagem nobre de D. Duardos já antes deste encontro, representaria certamente um grave e incompreensível defeito de concepção ideológica e dramática. Em que sentido seria possível falar da afirmação renascente da personalidade que, segundo o próprio Dámaso Alonso (1942), Gil Vicente propõe dramatizar em *Don Duardos*? Para apreciar a intenção do dramaturgo nesta obra, é imprescindível perceber que Flérida vai ao encontro com D. Duardos somente por uma razão: o coração se rendeu por completo ao amor verdadeiro.

Flérida não conhecia a verdadeira identidade de seu hortelão, mas os leitores sempre souberam que “los panos viles” eram apenas um disfarce. Entretanto, isso não significa que Gil Vicente, neste auto, exclua da corte do amor aqueles que não têm elevada posição na sociedade. Basta dedicarmos a devida atenção aos amores de Julián y Costanza, o casal de hortelões:

Julián – ¡Costanza Roiz amada!
 Costanza – Mi Julián, ¿qué mandais?
 (...) [Se oye llamar a la puerta]

Mi amor, ¿qué fue ahora esto?
 (...)

¿Qué mirais mi corderito?
 Julián – Mirad, mi alma, el rosal
 como está tan cordeal
 y el peral tan lozano.
 Costanza – ¡Cuán alegre y cuán florido
 está, señor mi marido,
 el jazmín y los granados,
 los membrillos cuán rosados.
 Julián – Pues, más florida estáis vos.
 [Va Julián a la puerta]
 Julián – Costanza Roiz vení acá,
 que sin vos soy todo nada (VICENTE, 1942: 54-56).

Estes diálogos amorosos deixam a impressão de um sossego idílico, carente de tensão emocional, o qual se deve naturalmente ao fato de que Julián e Costanza se tratam como esposos apaixonados que estão gozando plenamente da felicidade conjugal, enquanto D. Duardos e Flérida estão empenhados, ao longo da obra, em conquistar a correspondência amorosa. As diferenças entre a linguagem dos hortelões e dos cortesãos ficam, assim, implícitas⁹⁰.

Analisando devidamente estes fatos, como também a função sugerida do conselho que Julián dá a D. Duardos a respeito de Grimanesa, a relação de Julián e Costanza é apresentada com implicações verdadeiramente transcendentais para a compreensão da obra: o amor não somente é acessível a uma pessoa comum, como esta também pode senti-lo de um modo tão profundo, romântico e refinado como qualquer nobre genuinamente apaixonado.

Com o amor de Costanza e Julián, Gil Vicente parece buscar mostrar ao leitor que as declarações de D. Duardos sobre a potencial dignidade e profundidade do amor humilde não são nada ambíguas, tampouco um mero recurso ou jogo teatral, e sim que se referem à realidade inerente à natureza humana. Julián e Costanza, “guardiões” da horta de Flérida, são também o inverso de Camilote (cavaleiro selvagem), símbolo da soberba, do meramente convencional, que veda o espaço ao templo do amor verdadeiro.

Gil Vicente era provavelmente consciente da inevitável conclusão do leitor de que, apesar de todas as proclamações sobre a igualdade de todos perante o amor e sobre o triunfo incondicional do mesmo, D. Duardos é ainda assim um príncipe, daí a importância de incluir um casal também apaixonado, só que de baixa condição. Se é verdade que a sensibilidade dos hortelões está muito distante da demonstrada por D. Duardos, também é verdade que o espírito nobre do “hortelão” foi lapidado com o passar do tempo. Ao dedicar-se ao cultivo

⁹⁰ Reis Brasil observa que “a fala dos hortelãos é do mais belo e significativo da peça”, embora não explique em que sentido específico o é (BRASIL, 1965: 182).

amoroso e cuidadoso da alma de Flérida, D. Duardos salva também sua própria alma para o verdadeiro amor⁹¹. Ele mesmo reconhece:

D. Duardos – (...) perdí de ser quien solía
por la mayor hermosura
de esta vida (VICENTE, 1942: 97).

Quem era D. Duardos antes de se apaixonar por Flérida? Um cavaleiro andante e um cortesão que decerto se rendia às mesmas convenções sociais e literárias que todos os seus semelhantes. Não estava D. Duardos a caminho de praticar e sentir na sua vida apenas aquilo que praticavam e sentiam todos no seu mundo cavaleiresco e cortesão? O encontro com Flérida foi o começo de sua redenção. Gil Vicente faz com que compreendamos, dessa forma, que a alma de D. Duardos, assim como a de Flérida, deveria liberar-se de todo o impróprio para poder entregar-se ao amor.

Diríamos que o amor de D. Duardos e Flérida, no fim da peça, particularmente no momento de empreender juntos a viagem pelo mar rumo ao reino da Inglaterra, representa “el estado más dichoso de todos, la más feliz vida que acá se vive, la de dos que se amam”⁹² (ZIMIC, 1983: 98). Tal amor não pode ser de forma alguma destrutivo, como quis Hart⁹³: ao separar-se dos seus pais e de seu velho mundo, Flérida se propõe criar com D. Duardos uma vida nova, cheia de maravilhas, sonhos e indizível felicidade:

Artada – En el mes era de Abril,
de Mayo menos un día,
cuando lirios y rosas
muestran más su alegría,
en la noche más serena
que el cielo hacer podía,
cuando la hermosa infanta
Flérida ya se partía (...) (VICENTE, 1942: 107).

Paxeco observa que “à noite enluarada substitui-se uma escuridão quase completa, mais propícia para a fuga e de mais fácil apresentação cênica. Podemos-la imaginar froixa e magnificamente iluminada por aquela *obscure clarté qui tombe des étoiles*” (PAXECO, 1938:

⁹¹ Márcio Coelho Muniz, em sua dissertação intitulada *A educação pelo amor: uma leitura da Tragicomedia de Amadis de Gaula*, de Gil Vicente, já observou como “a exaltação da sinceridade na expressão do amor corrobora a formação de um ideal de vida guiado pela honra e pela virtude” (MUNIZ, 1997: 85).

⁹² “o estado mais pleno de todos, a mais feliz vida que aqui é vivida, a de dois que se amam”.

⁹³ Para o autor, o amor entre D. Duardos e Flérida “appears as a disruptive force, which brings two people together only at the cost of driving them apart from everyone else” (HART, 1961: 106): “aparece como uma força desagregadora que traz duas pessoas juntas somente ao custo de conduzi-las para longe de qualquer outra pessoa”.

201-202). Esta explicação é oferecida pelo fato da personagem Artada descrever da seguinte forma a noite da despedida:

Artada – (...) el sol es partido
de nuestro horizonte y es noche cerrada:
La luna ahora es toda menguada
y solas estrellas quedo n’el partido (VICENTE, 1942: 102).

Momento antes de emprender a viagem, o Patrão de galeras também observa que “*la noche hace oscura*” (VICENTE, 1942: 106). De fato, as vontades de Flérida e D. Duardos – que no final amorosamente se respondem – começaram a entrar em consonância quando a donzela aceitou o encontro com o jovem na horta, encontro que se daria “*sin sol, luna ni candela / (...) a horas y en lugar / que estén solas las estrellas de presente* (VICENTE, 1942: 99). Também a gloriosa viagem realiza-se em uma noite escura: “*la más serena que el cielo hacer podía*” (VICENTE, 1942: 107).

Ao realizar a travessia pelo mar, D. Duardos sussurra palavras apaixonadas ao ouvido de sua amada:

D. Duardos – No lloreis, mi alegría,
que en los reinos de Inglaterra
más claras águas había,
y más hermosos jardines,
y vuestos, señora mía.
ternéis trescientas doncellas
de alta genelosía;
de plata son los palácios
para vuesa señoría,
de esmeraldas y jacintos
de oro fino de Turquía (...) (VICENTE, 1942: 108).

Por meio de Artada, Gil Vicente descreve a belíssima cena final da *Tragicomedia de Don Duardos*:

Artada – Sus lágrimas consolaba
Flérida, que esto oía.
Fuéronse a las galeras
que Don Duardos tenía:
cincuenta eran por cuenta;
todas van en compañía.
Al son de sus dulces remos
la princesa se adormía
en brazos de Don Duardos
que bien le pertenecía
Sepan cuantos son nacidos
aquesta sentencia mía:
que contra la muerte y amor

nadie no tiene valía (VICENTE, 1942: 108-109).

Explicita essa última cena a sentença final de Gil Vicente, considerada o tema da peça, que na verdade se configura como uma variação “do venerável *topos* virgiliano *omnia vincit Amor*” (RECKERT, 1983: 38). O amor, na *Tragicomedia de Don Duardos*, apresenta-se, assim, como valor inelutável ao qual apenas a morte pode equiparar-se.

4 CONCLUSÃO

Pela sua dimensão e diversidade, o teatro vicentino conforma um imenso acervo nas suas potencialidades de leitura que disponibiliza àqueles que o escolheram como objeto da sua investigação. Comemorados, em 2002, quinhentos anos da primeira representação teatral de Gil Vicente – *Visitação* –, na câmara da rainha Maria de Castela, muitos foram aqueles que se voltaram para a *Copilaçam* numa perspectiva factualista, genealógica, intertextual ou outra, sem exaurir a possibilidade de investigação de aspectos particulares ou globais de sua produção.

Diante da espessa rede de estudos já realizados, da vasta bibliografia que nos precede, somos conscientes da dificuldade de se apresentar, atualmente, uma perspectiva acerca do teatro vicentino que seja de todo inovadora. Ainda assim, a presente dissertação configurou-se como um exercício de delimitação de uma problemática sobre a qual não abundam análises críticas: a relação (extra)conjugual em autos de Gil Vicente.

De acordo com os objetivos que propusemos na introdução, estruturamos nosso trabalho em três partes, às quais ainda se soma a presente conclusão. Na respectiva ordem, relembremos, de modo sucinto, em que consistiu especificamente cada um desses itens desenvolvidos, a fim de que, paralelamente, sejam tecidas nossas considerações finais.

O primeiro capítulo da dissertação foi dedicado a Gil Vicente. Começamos por colocar o enfoque na questão biográfica: traçamos um panorama da problemática de sua identidade – sem a aspiração de resolvê-la –, utilizando, para tanto, títulos dos mais renomados especialistas vicentinos. Tivemos a chance de ver que, embora não se tenha chegado a uma conclusão definitiva acerca do assunto, a tese levantada por Anselmo Braamcamp Freire é a mais aceita pelos estudiosos, entre os quais modestamente nos incluímos.

Quanto ao debate sobre a formação cultural do dramaturgo, é consensual que, independente de ter tido ou não acesso à educação formal, suas obras tornam explícito o diálogo com uma variada gama de textos, entre os quais se observam diversas novelas de cavalaria – como, por exemplo, *Primaléon*, que serviu como ponto de partida para a aqui examinada *Tragicomedia de Don Duardos* – e até mesmo poemas clássicos gregos e latinos.

Demonstramos também que as espécies de representação existentes na Europa medieval, com as quais a produção de Gil Vicente guarda estreito vínculo, pertenciam a duas categorias principais: a religiosa, onde se incluíam os *mistérios*, *milagres* e *moralidades*, e a secular, na qual se inseriam as *farsas*, as *sotties* e os *sermões burlescos*. Embora fossem essas

composições anteriores a Gil Vicente, em Portugal especificamente, ele foi o responsável por aperfeiçoar técnicas e formas já cultivadas por alguns compatriotas seus, bem como por estrangeiros, como é o caso da comédia “itanializada” de Torres Naharro.

Situamos, ainda no primeiro capítulo, Vicente e sua produção no contexto histórico a que pertenceram. Nosso Mestre fez parte de um expressivo momento da história portuguesa, quando se deram não apenas muitas pomposas conquistas, mas também os primeiros fracassos advindos da política da expansão ultramarina. Época de rápidas transformações nos sistemas de valores éticos que o autor soube engenhosamente refletir não somente nos autos que nos serviram de *corpus*, mas em toda sua vasta obra.

No segundo capítulo, cotejamos o *Auto da Índia* e a *Farsa de Inês Pereira*. Nessas peças, focalizamos as protagonistas, respectivamente, Constança e Inês Pereira, buscando ressaltar as diferenças e semelhanças que pudemos observar entre ambas no que dizia respeito às características individuais, aos homens com quem mantiveram laços amorosos e ao modo como desenvolveram suas relações (extra)conjugais.

Inês mostrou-se dinâmica, evoluiu com a passagem do tempo. Realizou uma aprendizagem que produziu notórios efeitos no decurso da história: os leitores/espectadores contemplaram sua transformação e amadurecimento ocasionado por força de um casamento desastroso que lhe modificou os sonhos e atitudes. Constança, em menor intensidade, também demonstrou dinamismo: alternou entre três diferentes parceiros, entretanto, no fim do auto, o ciclo se fechou e ela retornou para os braços do marido.

Além do perfil dinâmico de nossas protagonistas, também se devem ressaltar outros dois aspectos que, além de caracterizadores, dificultam a possibilidade de tipificação das mesmas: Inês e Constança guardam traços individuais prenunciados contraditoriamente pelo nome próprio e também expressam anseios subjetivos, conquanto estes possam estar a serviço da denúncia da condição da classe feminina da época.

Atentamos para o fato de que o nome, tanto o de Constança como o de Inês, é elemento indicativo da personalidade de cada uma, não por semelhança, mas por oposição. O da primeira reporta-se à fidelidade, à lealdade, à constância, – o que é fortemente negado pelos dois amantes com que se relaciona durante a viagem do marido –, já o da segunda, remete à pureza, castidade e santidade – atributos que contrastam com suas atitudes, principalmente depois que se casa com Pêro Marques.

O discurso da protagonista do *Auto da Índia*, ao longo de toda obra, foi o de esposa. Não soubemos, assim, quais foram suas aspirações com relação ao casamento enquanto solteira. Casada, percebemos que almejava desfrutar os prazeres carnavais, ainda que fosse em

relações ilícitas. Já Inês, inicialmente solteira, pretendia, por meio do casamento, sair da condição de moça de vila: desejava subir na escala social e conviver com pessoas refinadas, a começar pelo marido trovador. Porque encarava a vida como um cativo, considerava o casamento uma forma de libertação. Suas ilusões caíram por terra, pois, ao se casar com Brás da Mata, apenas mudou de “estado civil”, continuando presa aos afazeres domésticos e ainda tendo o empregado do marido como vigia.

Podemos afirmar que ambas as personagens almejavam a liberdade, entretanto, a significação deste conceito variava na concepção de cada uma dessas mulheres. Para Inês, tinha uma significação mais ampla: significava ter o direito de “sair”, de transitar por espaços que não fossem os cômodos de sua residência (espaço externo, masculino por excelência) e de se desprender do “lavar”. Para Constança, liberdade não implicava sair do espaço da própria casa: bastava, conforme observamos, que seu marido se mantivesse distante do lar para que ela pudesse saciar seus desejos sexuais. A noção de liberdade somente se equivale, assim, à medida que as duas figuras femininas aí incluem a faceta do erotismo.

Quanto aos personagens masculinos presentes nas obras analisadas no segundo capítulo, percebemos que desempenharam diferentes funções textuais. Para satirizar a falsa galanteria, a utilização de uma linguagem amorosa que apenas procurava imitar a dos verdadeiros fidalgos cortesões, Gil Vicente lançou mão de Brás da Mata, Lemos e Castelhana. O primeiro, sendo um escudeiro pelintra, falso amador, permitiu a Inês substituir o saber da teoria – sob o qual forjou seus sonhos – pelo saber da prática, que a levou a modificar não somente os seus ideais como ainda o seu modo de estar e agir. Os outros dois personagens, ao mesmo tempo em que atuaram de modo a reforçar em Constança atributos como a astúcia e a dissimulação, também fizeram sobressair certa inocência. Em parte, é sua faceta “ingênuas” que lhe permite acreditar na falsa galanteria dos amantes gabarolas. Pode parecer contraditório que mulheres sabidamente maliciosas se deixem enganar por gestos e discursos falsos como são os de Brás, Lemos e Castelhana; entretanto, consideramos que essa duplicidade é mais uma demonstração de que as duas são figuras humanamente individualizadas por Gil Vicente.

O marido de Constança, além de contribuir para uma maior exposição da capacidade de fingimento que ela possuía, permitiu que o dramaturgo apresentasse a personagem como vítima do abandono causado pelas viagens ultramarinas. Os Descobrimientos, como não deixou de observar Camões, foi fonte geradora de diversos infortúnios, dos quais o adultério indubitavelmente fez parte. A ausência dos chefes de família era demasiado longa e, muitas vezes, definitiva. Brás da Mata é um exemplo claro de que a morte era responsável por

separar casais; sendo assim, não estava tão errada Constança quando afirmou ser inútil “*esperar pelo vento*”.

Notamos que as personagens caracterizadas como adúlteras estão longe de serem consideradas “vilãs” em virtude de Gil Vicente ter apresentado, através das falas de ambas, argumentos que atenuaram a responsabilidade com respeito ao adultério, buscando legitimá-lo. A principal justificativa exposta por Constança é a já citada condenação ao abandono que sofre em plena juventude, enquanto o marido – bem sabemos –, por ambições próprias, partia em busca de riqueza e glória em terras estrangeiras, sem a certeza de retornar. Inês encontrou como razão válida para a transgressão conjugal os sofrimentos pelos quais passou no período de clausura que foi o do casamento com Brás da Mata. Poder-se-ia dizer que, no seio da relação conjugal, Constança é transposta da posição de “culpada” para o de “vítima”; Inês, como foi de fato vítima no primeiro matrimônio, teve sua “culpa” suavizada no segundo.

No terceiro capítulo, vimos que o personagem que dá título à obra, D. Duardos, após se apaixonar por Flérida, esforça-se por ter seu amor correspondido sem que para tanto sua fama de nobre cavaleiro seja o fator decisivo. Podemos dizer, então, que a assunção da “máscara” de jardineiro, pelo príncipe, serve como um primeiro passo rumo ao ingresso na corte do amor sincero. O combate inicial de D. Duardos, travado contra Primaleón, foi substituído pela “*más fuerte batalla*”: a de ter seu valor reconhecido somente pela sua pessoa e não pelo seu “*estado*”. Realmente não há dúvidas de que a conquista de Flérida é uma luta árdua, afinal, como afirmou Olimba, a confidente, “*lo mucho no se alcanza a bel placer*”.

Entre D. Duardos apaixonar-se e iniciar a busca pelo amor da princesa, teve lugar o tão discutido episódio protagonizado pelo cavaleiro Camilote e por Maimonda. Em nosso estudo, ressaltou-se a funcionalidade dramática do conjunto de cenas que envolvem este *quixotesco* par: enquanto D. Duardos se configura como um exemplo de celebração da legitimidade do sentimento amoroso e de rejeição das atitudes cortesias puramente convencionais, no episódio de Camilote temos a antítese, ou seja, este personagem é ridicularizado justamente por materializá-las.

Ainda que Gil Vicente satirize a figura do selvagem Camilote, a *Tragicomedia* não é uma peça em que os valores cortesias sejam recusados, muito pelo contrário: as ações incomuns do príncipe podem ser interpretadas como uma maneira plausível de fazer novamente vigorar alguns preceitos cortesias – tal como os concebeu Capelão –, uma busca de retorno ao estado puro de um ideal poluído pela vulgarização, da qual seria exemplo, em *Don Duardos*, o cavaleiro Camilote.

Como fiel amador, deveria D. Duardos servir sua dama, mas este serviço amoroso foi além do respeito a uma simples regra: o serviço oferecido deu-se na horta. Foi transformado em hortelão que o nobre jovem teve a possibilidade de servir à princesa Flérída. E a ocultação de sua identidade principesca foi – reiteramos – a forma encontrada por D. Duardos de conceder a Flérída a oportunidade de corresponder a seu amor sem a influência da condição social, de cavaleiro, como ele desejava. A vigorosa ênfase dada à defesa dos valores humanos funciona, assim, como nova roupagem da tradição cortês.

No protagonista da *Tragicomedia*, é importante frisar que a cortesia não ganha vida para simplesmente pôr em prática um código de comportamento, ela é verdadeiramente estimulada pelo sentimento amoroso. Este, portanto, dá sentido à cortesia e vai além da convenção. D. Duardos serve porque ama, é cortês porque somente o amor, como observou Capelão, é a raiz de toda cortesia e “causa de todo bem” (CAPELÃO, 2000: 30).

Acreditamos que Gil Vicente monta, com os três casais que põe em cena na obra em questão, – D. Duardos e Flérída, Julián e Costanza e Camilote e Maimonda – uma escala no que se refere à perfeição da relação amorosa mantida entre esses personagens. No ponto mais baixo dessa escala desenhada pelo autor, temos o par sobre o qual incide a sátira ao amor cortês: Camilote e Maimonda.

O episódio protagonizado por esse par possui, como dissemos, teor parodístico. Ao caracterizar, tanto Camilote como Maimonda, como seres “deformados” – ele “cavaleiro selvaje” e ela “la cumbre de toda fealdad” –, Gil Vicente parodia o discurso amoroso cortês, mas ao fazê-lo cria, concomitantemente, uma nítida oposição no que diz respeito ao relacionamento de D. Duardos e Flérída. O leitor/espectador tem, desse modo, a oportunidade de comparar as duas expressões do sentimento amoroso. A veracidade e a sinceridade dos protagonistas são destacadas pelo reflexo na convencionalidade, artificialidade e soberba do casal *quixotesco*.

À deformação burlesca que representam Camilote e Maimonda – daí estarem no degrau mais baixo da escala – segue o casal formado por Julián e Costanza. São estas duas figuras um casal de “enamorados”, como mostraram os vocativos delicados (*mi amada, mi amor, mi alma*) que surgem em suas falas. Ao teor amoroso dessas formas de tratamento ainda se acrescenta a satisfação de partilhar gostos como a música⁹⁴ ou até mesmo a atitude de contemplar o jardim que cultivam.

⁹⁴ Em determinada cena da peça, Julián entoia uma canção: “*Soledad tengo de ti, / ¡oh, tierras donde nací!*”, ao que responde Costanza: “*¡Ay, mi amor, cantald ahora! (...) Como os oyo cantar / llórame ell anima mia*” (VICENTE, 1942: 65).

Os hortelões estão um degrau acima de Camilote e Maimonda, porém, um abaixo de D. Duardos e Flérida. Apesar de serem os “protetores” da horta, local onde se dão os encontros do nobre casal, onde se dão os solilóquios indicadores da autenticidade do amor do príncipe, a fronteira entre esses pares é visivelmente rigorosa. Julián e Costanza foram dados a conhecer com certa dose de realismo: referências a aspectos absolutamente materiais como na descrição das qualidades de Grimanesa e ao estado de miséria no qual se encontravam – Costanza: *¡Dios sabe ora cuán vacíos / y sin blanca ni cornado / nos hallamos!* (VICENTE, 1942: 69) – ratificam esta constatação.

O referido casal se curva à oferta do lucro prometido por D. Duardos a fim de que o pudessem encobrir como filho. É a promessa de receber “*las piezas de oro*” que o príncipe encontraria após cavar o terreno da horta que faz com que os hortelões transformem Duardos em Julián “*hijo*”. O tratamento oferecido inicialmente ao jovem “trabalhador” revelou certo descaso, visto que para o casal não significava nada o fato dele dormir na horta, afinal, “*las noches [eran] de verano*”. Depois de “encontrado” o primeiro tesouro na horta, “*la copa de un rey moro*”, a indiferença foi substituída por uma notável solicitude. Costanza passou a preocupar-se com o bem-estar do cavador – “*Vamos hijo a la posada, / (...) no faltará una estera / en que os eche*” (VICENTE, 1942: 69) –, como quem confiava em novos ganhos.

No ponto mais alto da escala, situa-se a relação de D. Duardos e Flérida. Isso porque simbolizam a sinceridade amorosa, vivenciam uma experiência subjetiva que os afasta da artificialidade que se observa em Camilote e Maimonda. A busca da autenticidade do sentimento, que inicialmente se observou no cavaleiro, passou a ser também o objetivo de Flérida. A princesa mostrou-se preocupada, conforme ressaltamos, por não ver a horta cultivada por “Julián” padecer dos males que ele afirmava sofrer, enquanto nas figuras do próprio quarto, segundo ela, sua dor se via refletida: “*mis jardines, tejidos / con seda de oro / se amustiaron / porque mis tristes gemidos (...) / los tocaran*” (VICENTE, 1942: 95).

D. Duardos, desde o início da *Tragicomedia* – fosse nos diálogos que travou, fosse nos monólogos que proferiu –, insistiu na valorização da pessoa humana como medida para todos os juízos e glórias e nesse intento mostrou-se prudente: comportou-se conforme ditavam os seus próprios princípios. Ou seja: uma vez que almejava o amor sincero de Flérida, Duardos teve atitudes que trabalharam em prol desse propósito. Na princesa, houve um caminho que foi percorrido desde a afirmação de princípios denotadores de sensatez até a verdadeira assunção do que tais afirmações implicavam. Foi a entrega de Flérida ao cavaleiro que conformou o reconhecimento de uma verdade inerente a si mesma, mas que se deu após árdua batalha: a de que “*el amor es el señor / deste mundo*”.

Enquanto o amor cortês puramente convencional é parodiado na fala de Camilote, ao nobre casal é dada a oportunidade de ver seus esforços pela afirmação da sinceridade de seus sentimentos serem salientados. A sátira ao amor cortês foi seguida pela valorização, ao modelo seguiu-se o desejo de afirmar categoricamente a verdade como valor supremo. Tanto D. Duardos quanto Flérída fizeram triunfar o amor reiteradamente dito verdadeiro e, por esse motivo, acreditamos que ocupam o lugar mais elevado da escala que se delineia na obra.

A análise de nosso *corpus* permite-nos afirmar que o fato de Gil Vicente colocar em cena na *Tragicomedia de Don Duardos* principalmente “figuras altas” e nas duas outras obras, *Farsa de Inês Pereira* e *Auto da Índia*, as chamadas “figuras baixas” é o responsável por produzir a diferença no tratamento concedido à temática do relacionamento conjugal. A divergência não reside simplesmente nas espécies de personagens que figuram nos referidos autos, mas no comportamento que assumem frente às leis do amor e da sexualidade.

Ao compararmos as relações (extra)conjugais travadas nos três autos examinados, somos levados a concluir que todos os exemplos de degradação dos costumes ou “desacato” às leis da moralidade são protagonizados por personagens não-nobres. O fato de Gil Vicente não fazer menção a relações adúlteras na camada nobre da sociedade parece mostrar sua intenção de exaltar, no campo amoroso, as virtudes desse estrato. São apenas as “figuras baixas” as que valorizam a satisfação dos desejos sexuais, como comprovam Inês, Constança e até mesmo o camponês Julián, posto que oferece a “*tan salada*” Grimanesa a D. Duardos pelo difícil trabalho de encontrar os tesouros da horta que este desenvolveu.

Vimos que o relacionamento extraconjugal tematizado no *Auto da Índia* (1509), no reinado de D. Manuel, foi retomado na *Farsa de Inês Pereira* (1523), tecida quando a coroa já pertencia a D. João III. *Don Duardos* (1522) esteve, portanto, entre essas duas composições. Embora o autor tenha procurado, com o último, agradar o “delicado spiritu” do novo monarca, com personagens de “escogido estilo”, não abandonou as camadas baixas da sociedade (nas quais não havia conveniente retórica, segundo ele) “quanto en caso de amores”.

Foi com o cavaleiro D. Duardos que Gil Vicente melhor demonstrou a “dulce rethorica” anunciada na carta-prólogo. Em suas falas intensificou-se o engenho poético de Vicente, fosse por meio das rápidas respostas apaixonadas do príncipe, fosse em seus elaborados solilóquios. Entretanto, não foi apenas o discurso que definiu tal cavaleiro como exemplo de bom amador. Foi também a persistência frente às diferentes situações que lhe advinham que o opôs aos pretensos amadores presentes nas obras em questão.

É certo que também foi acentuado o abismo entre as mulheres não-nobres (Constança, Inês e Costanza) e a princesa Flérída. Enquanto aquelas se preocuparam com a realização de

anseios corporais e/ou com valores materiais, a amada de D. Duardos primou, como foi possível observar, pela veracidade do sentimento. Porém, o maior contraste revelou-se, segundo acreditamos, no que se referia aos personagens masculinos.

O cotejo tornou evidente que apenas no fidalgo verdadeiro é ressaltada a valentia e a forma cortês de amar que transcende as convenções. Ainda que D. Duardos não busque conquistar Flérida através de suas façanhas guerreiras, ele é um exemplo de cavaleiro, mas é principalmente do ponto de vista sentimental que ele se distingue: sua dor, sua firmeza e constância ao servir Flérida diferenciam-no do cortesão interesseiro e galante.

Finalmente, foi possível constatar que, excetuando-se o casal Julián e Costanza, comprova-se com as obras eleitas a teoria de André Capelão segundo a qual o amor não pode existir nos domínios do matrimônio (Cf. CAPELÃO, 2000). Gil Vicente não invalidou o sentimento entre os hortelões; contudo, o relacionamento do casal não está no topo da escala: faltou-lhes purificar a alma de considerações impróprias, situadas no plano essencialmente material.

A partir do nosso trabalho de imergir em uma significativa parcela da produção de Gil Vicente, pelo amadurecimento que acreditamos de ter atingido enquanto estudiosos, sentimos à vontade para afirmar que se o teatro vicentino pôde oferecer o notável aspecto da modernidade – por muitos corroborada – é porque não revela uma direção única, e sim uma inter-relação de variadas perspectivas, que se combinam e potenciam mutuamente. Somente assim, combinando adequadamente o princípio da variedade com o da unidade, surgiram suas obras teatrais, que têm uma significação não somente nacional, mas também universal.

5 REFERÊNCIAS

5.1 Obras de Gil Vicente

VICENTE, Gil. *Obras completas*. Prefácio e notas por Marques Braga. 4ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1971.

_____. *Sátiras sociais*. Organização e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Mira-Sintra: Europa-América, 1975.

_____. *Tragicomedia de Don Duardos*. Editada por Dámaso Alonso. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.

5.2 Outras obras e estudos de referência

ALÇADA, João Nuno. *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.

ALMEIDA, Isabel (ed.). *Duardos*. Lisboa: Quimera (Vicente), 1991.

ALONSO, Dámaso (ed.). *Tragicomedia de Don Duardos*. Vol. 1. Texto, estudios y notas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.

ASENSIO, Eugenio. *De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente*. Separata dos anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958, p. 1 - 12.

BELL, Aubrey F. G. *Estudos vicentinos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1940.

BLOCH, Ralph Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BLOOM, Harold. *Cânone Ocidental, os livros e a escola das idades*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, 1997.

BOXER, Charles R. *O império marítimo português*. Lisboa: Edições 70, 1969.

BRASIL, Reis. *Gil Vicente e o teatro moderno: tentativa de esquematização da obra vicentina*. Lisboa, Minerva, 1965.

BRITO, Maria Cristina S. *A mulher e o discurso popular em Gil Vicente*. Niterói: Dissertação de Mestrado em Letras – Literatura Portuguesa. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 1993.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARVALHAL, Tânia F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Joaquim de. *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*. Lisboa: Revista Ocidente, 1948.

CRUZ, Maria Leonor G. da. *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*. Lisboa: Gradiva, 1990.

DUBY, Georges. “A propósito do amor chamado cortês”. In: *Idade Média, Idade dos Homens*. Do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.59-65.

DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe (org.). *História da vida privada*. Vol. 2 – Da Europa feudal à Renascença. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.

FREIRE, Anselmo B. *Vidas e Obras de Gil Vicente*. “Trovador e Mestre de Balança”. 2ª ed. Lisboa: Revista Ocidente, 1944.

HART, Thomas R. “Courtly love in Gil Vicente’s Don Duardos”. *Romance Notes*, II, 1961.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema, 1988.

KLEIMAN, Olinda. “A bela e a feia no teatro de Gil Vicente”. In: *Gil Vicente 500 anos depois*. Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 2003.

_____. “Figuras femininas e seus amores”. In: *Gil Vicente 500 anos depois*. Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 2003.

MALEVAL, Maria do Amparo T. “O teatro”. In: MOISÉS, Massaud (org.). *Literatura portuguesa em perspectiva*, Vol. I – Trovadorismo. Humanismo. São Paulo: Atlas, 1992, p. 167 - 190.

_____. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.

_____. *Rastros de Eva no imaginário ibérico* (séculos XII a XVI). Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

MATEUS, Osório. *Índia* (ed.). Lisboa: Quimera (Vicente), 1988.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. “Gil Vicente”. In: *Obras completas de M. Pelayo*. Vol. 19. Aldus: Santander, 1944.

MOURA, Carlos Franciso. *Teatro a bordo de naus portuguesas*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História / Liceu Literário Português, 2000.

MUNIZ, Márcio Ricardo C. *A educação pelo amor: uma leitura da Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de Gil Vicente. Dissertação de Mestrado em Letras - Literatura Portuguesa. São Paulo: USP, 1997.

OSÓRIO, Jorge A. “A Compilação de 1562 e a fase manuelina de Gil Vicente”. In: *Revista da Faculdade de Letras e Literaturas*. Vol. 19. Porto: Separata da Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto XIX, 2002.

PAXECO, Elza F. “Da tragicomédia de D. Duardos”. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, V, 1938, p. 193-203.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*. Rio de Janeiro: Eu e você, 1984.

RIVERS, Elias L. “The Unity of Don Duardos”. *Modern Language Notes*, vol. LXXVI., Nº. 8, 1961, pp. 759-766.

ROUGEMONT, Dennis de. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANT’ANNA, Afonso R. de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1988.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

_____. *Para a história da cultura em Portugal*. Vol. 2. 3ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 19ª ed. Lisboa: Europa-América, 1998.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: Breve, 1982.

VASCONCELOS, Carolina M. de. *Autos portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.

WARDROPPER, Bruce. “Approaching the Metaphysical Sense of Gil Vicente’s Chivalric Tragicomedies”. *Bulletin of the Comediantes*, 1964, vol. 16, nº1.

ZIMIC, Stanislav. *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (Obras de tema amoroso)*. Santander: Separata facticia del Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 57, 1983, p. 45-103.

5.3 Bibliografia complementar

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: Gil Vicente e as origens do teatro nacional*. Porto: Livraria Chardron, 1898.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MONTALVO, Garci Rodríguez de. *Amadís de Gaula*. Barcelona: Planeta, 1991.

PRATT, Oscar de. *Gil Vicente*. Notas e comentários. Lisboa: Clássica, 1931.

Primaleón. Reedição. Lisboa: Simon Lopez, 1598.

RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos sobre o século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

REBELLO, Jacinto Ignácio de B. *Gil Vicente*. Lisboa: Empresa Ocidente, 1902.

VASCONCELOS, Carolina M. de. *Notas vicentinas: preliminares de uma edição crítica das obras de Gil Vicente*. Notas I a V. 2ª ed. Lisboa: Revista Ocidente, 1949.