

PERSONAGENS FEMININAS NO TEATRO VICENTINO

Cleonice Berardinelli

Há bastantes anos, ao prefaciá-la uma Antologia do teatro vicentino, eu escrevia, sintetizando: “Não se espere unidade nos autos vicentinos. Autor de transição entre a Idade Média e o Renascimento, mais voltado para a tradição que para a modernidade, as unidades de tempo, lugar e ação eram por ele desprezadas. Anos se passavam entre a primeira e a última cena; os personagens transitavam de um lugar a outro, do céu à terra, e a ação abrangia várias ações, em vários planos da realidade ou da alegoria. Nada de compartimentos estanques, nada de gêneros restritos a uma classe social, como na tragédia ou na comédia que os homens de 1500 iam buscar à Grécia ou Roma, mas a convivência do pobre e do rico, do leigo e do prelado, a coexistência do real e do mitológico, do humano e do divino: velhos, moços e crianças, fidalgos e plebeus, doutores e parvos, judeus, mouros e cristãos, Júpiter, Vênus, Cupido e Cristo, Maria e José, Anjos e Demônios, a própria Igreja, a Vida, enfim, não amputada nem reduzida, mas plena, integral, com sua grandeza e seus ridículos, sua pureza e sua mesquinhez.”

Hoje, relendo-me, verifico que, no afã de listar a diversidade de elementos que compõem o mundo vicentino, só não incluí os dois grandes grupos complementares que afinal incluem todos os outros — os homens e as mulheres. Talvez nunca me desse conta de tal falha, se não estivesse voltando a Mestre Gil para respigar apenas as mulheres que ele trouxe à cena, umas totalmente criadas por sua *vis dramática*, outras por ele buscadas a espaços em que preexistiam, para recriá-las, dando-lhes gesto e fala. São mais de cem as figuras femininas, desde *Eva*, a primeira a ser criada e a primeira a parir. A parir e a lamentar a sua “triste paridura”, a Morte, concebida, não de Adão, seu homem, mas “do verbo corrupto”, que lhe emprenhou “a alma e vida”. Aponta-a: “essa é a filha da mãe sem ventura”, desmerece-a com o dêitico desprezativo: “isto nasceu da triste de mi / por nossa tristura.” Não conheço outro texto que sintetize de maneira tão forte e concisa a consequência maior

do pecado original: a perda da imortalidade, transmitida na fala de uma mulher sofrida, saudosa dos bens que nunca mais serão seus e consciente da culpa em que incorreu. Ao lado da *Morte*, figura alegórica, e, de certo modo, um seu desdobramento, *Eva*, a Única mulher no belo auto em que desfilam personagens bíblicos *ab initio mundi* até à paixão de Cristo, está na origem da vida e da morte, sendo suas últimas palavras as que há pouco citei e agora retomo em maior extensão; é ao *Mundo* que ela se dirige:

Digo que prenhe minha alma e vida,
assi concebida do verbo corrupto,
desejei de prenhe fartar-me do fruto
da árvore santa per Deos defendida.
E, como comi,
vedes ali, senhor, que pari,
vedes a minha triste paridura!
Essa é a filha da mãe sem ventura,
isto naceu da triste de mi,
por nossa tristura!

Mais antiga na criação do poeta (o *Breve Sumário* é de 1527) é a *Sibila Cassandra*, do auto do mesmo nome, escrito em 1513. Personagem de Homero, filha do rei Príamo, tinha o dom da profecia, atribuindo-se-lhe o anúncio do nascimento de Cristo ao imperador César Otaviano. Gil Vicente a faz sobrinha de três grandes sibilas — Eritréia, Pérsica e Cuméia, que ele chama Erutéia, Peresica e Ciméria, nacionalizando-as, como diz D. Carolina Michaelis.

As tias querem-na casar com Salomão, rico, poderoso e por ela apaixonado. Cassandra repele-o com argumentos que D. Carolina considera “modernos, feministas, contra o casamento”, e cuja pertinência não se pode contestar. Personagem-título do auto, Cassandra é, na parte inicial do texto, a voz que predomina, num jogo verbal rápido e vivíssimo com Salomão, cujas razões ela rebate com ímpeto e segurança. Antes mesmo que ele entre em cena, ela se autodefine, com presunção:

*Quien mete ninguno andar
ni porfiar
en casamientos conmigo!
Pués séame Dios testigo
que yo digo
que no me quiero casar.
Cual será pastor nacido
tan polido
ahotas que me meresca?
Alguno hay que me paresca
en cuerpo, vista y sentido?*

passando a definir o casamento como a perda da liberdade, idéia que nela é recorrente:

*Cual es la dama polida,
que su vida
juega, pues pierde casando,
su libertad cautivando,
otorgando
que sea siempre vencida,
desterrada en mano ajena,
siempre en pena,
abatida y sojuzgada?*

Às insistências de Salomão ela responde: “No me quiero cautivar, / pues nació horra y isienta.”; “nació, cuando nací, / conmigo esta opinion, / y nunca más la perdí.” Ele também é renitente, e ela acrescenta o que lhe ensinou a experiência:

*Veo quejar las vecinas
de malinas
condiciones de maridos:
unos de ensoberecidos
y aborridos,
otros de medio gallinas,
otros llenos de mil celos
y recelos,
siempre aguzando cuchillos,
sospechosos, amarillos,
y malditos de los cielos.*

São muitos, pois, os defeitos dos maridos, todos reduzem a mulher ao cativoiro, mas o pior será o ciúme, faca de dois gumes, cujos cortes ela receia:

*No quiero verme perdida,
entristecida
de celos ó ser celada.*

acabando por crer que “ser celosa es lo peor”.

Salomão vai chamar em seu auxílio as três Sibilas-tias e Cassandra canta uma graciosíssima cantiga cujo mote é: “Dicen que me case yo; / no quiero marido, no.” Na terceira volta há dois versos intrigantes: “y pues que tengo sabido / que la flor yo me la só”, cujo sentido começa a esclarecer-se com a primeira resposta a *Cimeria*: “Otro casamiento ordeno / en mi seno.” e mais um pouco com o que diz a Salomão:

*No quiero dar mi limpieza
y mi pureza
y mi libertad isienta,
ni mi anima contenta,
por sesenta
mil millones de riqueza.*

O infeliz pretendente apela para os tios — os três profetas maiores, Isaías, Moisés e Abraão —, que procuram tentar a sobrinha com presentes de jóias, argumentando com palavras da Escritura: Deus os fez e os juntou. Com vivacidade, ela riposta: não fala nesses, mas naqueles que o diabo “hace y ordena cadaldía.” Abraão ainda tenta persuadi-la: “Y si cobras buen marido, / comedido, / y nunca apasionado?” e a resposta vem rápida e arguta:

*Nunca? estays muy errado,
padre honrado,
porque eso nunca se vido.
Como puede sin pasion
y alteracion
conservarse el casamiento?*

Afinal, ela decide revelar, ainda não muito claramente, o motivo da recusa:

*[...] quiero you decir
y descubrir
porque virgen quiero estar:
sé que Dios ha de encarnar;
sin dudar:
y una virgen ha de parir.*

Esta espécie de anúncio encoberta muda o rumo do auto. Até aqui, tínhamos tido uma sucessão de diálogos bastante vivos, em que se discutia uma proposta de casamento — estranha, embora, por ser entre personagens de mundos e tempos diversos, apenas conciliáveis pela ousadia de Gil Vicente; agora, é a vez do auto de natividade, precedido do louvor da Virgem feito pelas Sibilas, para quem tal notícia não é novidade: por profecias ou em sonho, foram informadas do grande acontecimento e até dos sofrimentos que estão reservados a Cristo e a sua mãe. Cassandra ouve-as e acrescenta, para o pasmo geral:

*Yo tengo en mi fantasía,
Y juraría
que de mí ha de nacer;
que otra de mí merecer*

no puede haber,
en bondad ni hidalguía.

É viva a reação de Abraão: “Ya Casandra desvaría”; de Isaías: “Yo diría / que está muito cerca de loca.” Ela tenta ainda revidar: “Aun em mi seso estó / que soy yo.”

Isaías manda-a, energicamente, calar-se: “Cállate, loca perdida” e, começando pelo paralelo entre a soberba de Cassandra e a humildade da Virgem, passa ao louvor desta, em versos que são uma verdadeira jóia do lirismo religioso, vicentino ou de qualquer outro poeta. Cassandra cala-se, na verdade. Só descerrará os lábios para, diante do Menino e da Virgem, no presépio que aparece em cena ao correrem-se as cortinas, a ele dirigir uma prece, não um pedido: “no te oso pedir nada”, e a ela a súplica contida na Ave-Maria, súplica generosa, pois que pede por todos, em geral: “que quieras rogar por nos.”

Uma classificação de personagens (proposta em 1973 por E. M. Forster) que teve a sua voga e a foi perdendo, sendo esquecida ou quase, dividia-as em *planas* e *redondas*. Os *planos* eram mais pobres, mais iguais a si mesmos; os *redondos* eram complexos, apresentavam uma evolução mais ou menos sensível. Mesmo reconhecendo que toda classificação rígida é empobrecedora e que esta é passível de crítica, é ela que me ocorre ao verificar pela primeira vez, num convívio semi-secular com textos vicentinos, a riqueza desta figura *redonda* que o poeta vai buscar à mitologia clássica para fazê-la conviver com suas iguais e ao mesmo tempo com personagens do Velho Testamento, com eles tocando o advento do Novo, que saúda. Mais ainda, fazendo-a chegar ao tempo da enunciação, em que é contemporânea, mais arguta e reflexiva, de Paula e Melícia, da *Comédia do Viúvo*, de Branca Anes, a Brava, do *Auto da Feira*.

Dois anos exatos depois da apresentação deste auto, Gil Vicente volta ao tema do nascimento no Natal de 1515. Desta vez se tratará dos *Mistérios da Virgem*, mas o autor o encadeia, de certo modo, ao anterior, pondo nas mãos das Virtudes que cercam a *Virgem* os livros das profecias sibilinas, onde a *Prudência* lê que, segundo a Sibila Ciméria, “Deus será humanado / de ua virgem sem pecado”; a Pobreza vê que “Erutea profetisa” diz que o Menino “nacerá pobrememente, / sem cueiro nem camisa / nem cousaa com que se quente.”; a *Humildade* encontra em Isaías que “a Virgem conceberá / e parirá o Messias / e frol virgem ficará.” Mas é a *Fé* que lembra “Cassandra del rei Priamo”, a qual mostrou a Virgem e o Menino “a César Otaviano / que o adorou por Senhor.”

Cantada com ternura por personagens bíblicos, como no *Auto da Sibila Cassandra*, por um grande santo como *Santo Agostinho*, no *Auto da Alma*, por gente simples que se identifica com sua simplicidade, é neste auto dos seus mistérios que a Virgem tem o dom da fala. Aqui a vemos e ouvimos *in praesentia*, ouvimos-lhe a voz, conhecemos sua imensa modéstia. Sua mais alta aspiração é ver com seus olhos a que será mãe de Deus e servi-la como escrava. Ao ouvir do Anjo: “benta és tu em mereceres / mais que todas as molheres / nacidas e por nacer.”, recorre à *Humildade*, pois se julga “a menos cousa do

mundo”, à *Prudência*, à *Fé*. Ainda duvida de que possa merecer tanto e diz ao Anjo: “Anjo, perdoai-me vós, / que com a Fé quero falar: / pedirei sinal dos Céus.” A resposta desta Virtude decide-a, enfim:

Senhora, o poder de Deus
não se há de examinar.
Nem deveis de duvidar,
pois sois dele tão querida.

Só então ela dirá as palavras definitivas:

Ecce ancilla Domini,
faça-se sua vontade
no que sua Divindade
mandar que seja de mi,
e de minha liberdade.

Sem ter propriamente um plano preconcebido para fazer desfilar as mais significativas figuras femininas de Gil Vicente, comecei pela mais antiga — *Eva* — passei a *Cassandra* e desta, bem naturalmente, à *Virgem*, que encontrei cercada de mulheres, alegorias das Virtudes. Antes de passar adiante, gostaria de lembrar que uma delas, a *Fé*, é personagem-título de um dos autos da primeira década da produção vicentina. É este auto, escrito em 1510, a primeira tentativa de *moralidade*, considera Révah, e concordo. Breve, simples, consta apenas do diálogo, em espanhol, de dois pastores que indagam da bela senhora que vêem ricamente vestida, como uma imagem, quem é. Ao ouvirem-lhe o nome, “Pastores, eu são a Fé.”, exclama Brás: ‘Ableñuncio Satañé! / Fa ñi fe ño sé que s’es!’, o que considero um achado de Gil Vicente: a percepção de que, ao ouvido inexperto do pastor, fossem igualmente inexpressivos os sons *fa* ou *fe*, puro significante sem significado, significado tão rico, que nunca nos deixou perceber antes do poeta a pobreza fônica de um signo basilar da cultura universal. A perspicácia aqui demonstrada pelo poeta entra, a meu ver, em choque com a quase total incapacidade de comunicação entre a *Fé* e os pastores, já que a linguagem daquela não poder ser descodificada por estes. Diz Bras, depois da primeira definição dada pela *Fé*: “Ahora lo entiendo menos; / rellata eso más claro”. E, a cada fala repassada de religiosidade, em que é mencionado o Messias, acode aos pastores algo que acontece em sua estreita vidinha. Há como que um contraponto em tons dissonantes, até que, dando novamente prova de sua argúcia, Gil Vicente faz que a *Fé*, para conseguir que os rústicos entendam a comemoração de um Natal que aconteceu 1510 anos antes, desça das alturas e lhes proponha uma espécie de *jogo do faz de conta*:

Pastor, faze tu assi:
começa de imaginar
que vês a Virgem mui ornada,

da pobreza guarneçada,
de raios esclarecida,
de joelhos humilhada;
e que vês diante dela
um menino então nacido,
filho de Deos concebido
naquela santa donzela.
Vê o Menino chorar
e a Senhora afligida,
sem ter panos pera o pensar.

Brás, menos sensível, continua a estabelecer suas correlações, enquanto Benito, que estivera sempre mais calado, responde com emoção:

[...] *Maginava*
que era aquello bien de ver,
ver a ñuestro Dios ñacer,
y en esto me espipitava.

Poderemos concluir que Gil Vicente estaria querendo dizer que a Fé não chega igualmente a todos, embora a todos se dirija? Logo adiante, porém, vemos que, apesar das aparências, também Brás é tocado pela revelação e pronuncia as últimas palavras do auto:

Vós, prehecha Fé sagrada,
vida de nuestro consuelo,
pues nos mostrastes el cielo,
seais por siempre loada.

No encaço das mulheres vicentinas, dou-me conta de que para cá trouxe as primeiras a figurarem em *moralidades*; vejo ainda que a moralidade seguinte é o primeiro auto das *Barcas* e que nele há muitos homens e apenas duas mulheres: uma, muda, que o *Frade* traz pela mão, e outra, muito bem falante, *Brísida Vaz*, uma das quatro alcoviteiras a que Gil Vicente dá vida. Antes dela, porém, em 1512, Gil Vicente criara Branca Gil.

Inspirada, sem dúvida, na Celestina, é personagem vivíssima, dotada de uma lábia especial que põe em prática para tirar ao *Velho* apaixonado tudo que ele tem e arruiná-lo. O *Velho* teme que ela zombe de sua paixão serôdia; ela tem pronta resposta: “Mas antes, senhor, agora / na velhice anda o amor”; não se esqueça que “a todo homem perfeito / mandou Deos no seu preceito: / *Amarás*.” O *Velho* desmaia de emoção e ela começa a recitar uma longa “ladainha [de 143 versos] em que são invocados cortesãos e donzelas do Paço.” Voltando a si, o *Velho* ouve de Branca Gil promessas de conseguir o casamento com a mocinha, e diz à alcoviteira que lhe pagará bem. É ele, pois, o primeiro a falar em preço. Daí em

diante, Branca entrará e sairá de cena, a levar dinheiro e vir buscar mais, sob o pretexto de que a moça quer um brial, uma vasquinha, um firmal, e de que, na pressa, ela própria romperá suas sapatas. Um *Alcaide* e quatro *Beleguins* vêm buscá-la. Por uma *Mocinha* que chega à horta, fica-se sabendo que a alcoviteira foi fortemente açoutada, posta na cabeça uma “corocha por capela”, mas que não se deixava abater: “leva tão bom coração / como se fosse em folia.”

Cinco anos mais tarde, surge Brísida Vaz, personagem mais apurada que a anterior. Completamente destituída de consciência, vangloria-se da bagagem que traz e que supõe poder levar na barca da Glória:

Seiscentos virgos postiços,
e três arcas de feitiços
[...]
Três almarios de mentir,
e cinco cofres d'enleios,
e alguns furtos alheios,
[...]
enfim casa movediça,
um estrado de cortiça,
com dez cochins d'embair.

Com um discurso perpsuasivo e caricioso, pretende convencer o *Anjo* a deixá-la entrar em sua barca. A falta de noção dos pecados cometidos fá-la qualificar-se perante o arrais com aquilo que exatamente a desqualificaria aos olhos deste:

Barqueiro, mano, meus olhos,
prancha a Brísida Vaz.
[...]
Peço-vo-lo de gíolhos.
Cuidais que trago piolhos,
Anjo de Deus, minha rosa?
Eu sou Brísida, a preciosa
que dava as moças òs molhos,
a que criava as meninas
pera os cônegos da Sé.

Passai-me, por vossa fé,
meu amor, minhas boninas,
olhos de perlinhas finas!
E eu sou apostolada,
angelada e martelada,
e fiz obras mui divinas.

Brisida difere das outras alcoviteiras — a da *Comédia de Rubena*, a do *Velho da Horta* e a do *Juiz da Beira* — pelo fato de já ter terminado sua jornada. Das suas atividades em vida só temos notícias através de sua palavra de narradora e intérprete tendenciosa. Dos castigos que lhe infligiu a Justiça, sabemos que foi açoutada, transformando-se em mártir, segundo ela, e não merecedora do fogo infernal. Se lá fosse, “lá iria todo o mundo.”

Na *Comédia de Rubena*, de 1521 — na última cena, onde a protagonista é Cismena, aos quinze anos de idade — volta a aparecer uma alcoviteira, desta vez sob o disfarce de uma *Beata*, desmascarada na própria didascália: “Vem ua mulher a modo de beata, porém grande alcoviteira.” De fala macia, diz lamentar a tristeza e solidão da jovem, propondo-se a consolá-la, “com dor no meu coração / porque o hábito mo dá, / e também a condição.” Cismena, porém, é segura e independente, e está certa de que saberá guardar-se:

Não me fio de ninguém;
eu sou minha guardadeira,
que me guardarei mui bem.
Não há mister a donzela
virtuosa, atalaiada,
que olhe ninguém por ela;
porque aquela que se vela
tem outra vela escusada.

A *Beata* quer conduzi-la ao amor, pois “fermosa sem amor / é como o sol de Janeiro / que sempre anda trás do outeiro.” *Cismena*, embora não se abale de suas decisões, ouve sem desconfiança a conversa persuasiva da outra, até que esta se revela, insinuando-se como *terceira*, isto é, intermediária em amores, e acrescentando que há “um senhor mui estimado” que está interessado no seu amor. A moça a despede com energia, chamando-lhe “madre das peçonhas”.

A quarta alcoviteira surgirá quatro anos mais tarde, na farsa do *Juiz da Beira*. É *Ana Dias*, que se apresenta ao juiz como queixosa de que o filho de Pero Amado andou emburilhado, no trigal, com sua filha Beatriz, do que resultou estar “a cachopa prenhada”; logo adiante é a sua vez de ser apontada por *Afonso Lopes*, sapateiro cristão-novo, que a acusa de ter usado de alcovitegem para enlodar sua filha Marina. A queixa de *Ana Dias* é feita ao juiz *Pero Marques*, na ausência do acusado; a do sapateiro, ao mesmo juiz, em presença da acusada, o que gera viva disputa entre os dois. Como nos outros casos julgados por Pero Marques, os queixosos não saem satisfeitos, pois o juiz se confessa em dúvida para dar a sua sentença. No caso de Beatriz, ele se pergunta: “Mas que sei eu s’ela mesma / deu ocasião para isso?” No de Marina, ao ouvir do sapateiro, ironizando, que “entró la señora honrada / y a mi hija engaño”, ele também ironiza:

Se lhe ela fora rogar
pera mondar um linhar,
a moça embargara o caminho;
mas bom é d'encaminhar
o gato para o toucinho.

Difere, pois, esta última alcoviteira vicentina das anteriores, por receber um castigo diferente, não aplicado pela justiça dos homens, mas por outra que podemos considerar a divina, uma vez que sofre na filha aquilo que fez sofrer, infindas vezes, às filhas dos outros.

Inserido em duas farsas e uma comédia, seria menos de esperar que tal tipo social aparecesse numa moralidade ou auto de devoção, onde só caberia — como coube — para receber o castigo definitivo. E ocorre-me refletir sobre o fato de Gil Vicente, nos autos das Barcas, só ter metido na do Inferno uma mulher — a alcoviteira. Poder-se-á objetar que também Florença, a “senhora” do *Frade* para lá vai. Mas esta não chega a ser uma personagem, é uma espécie de *marca* do que a leva pela mão, assim como a cadeira o é do *Fidalgo*. Seus delitos não são julgados, nem ao menos apontados. Na *Barca da Glória* só há figuras masculinas, representando metonimicamente cada nível da escala social dos dirigentes: nobreza e clero. Não haveria a possibilidade de representá-los por mulheres, que neles não se incluíam, e ainda bem. Só lhes conhecemos os defeitos, apontados cruel e prazerosamente pelo *diabo*, sem que o *Anjo* os possa defender. Assim, se, na primeira e na terceira barcas não há mulheres condenadas nem levadas para a Glória (com exceção de Brísida Vaz), elas participam do destino dos homens na embarcação segunda, aquela em que, como se diz na didascália, “trata-se per lavradores”, isto é, só há gente simples (com exceção do *Taful*, que será condenado): um *Lavrador*, um *Pastor*, um *Menino* e duas mulheres — *Marta Gil*, regateira, e uma *Moça* pastora. Ambas cometeram pecados — pecadilhos, diria eu: pôr alguma água no leite, vender um frango ou uma galinha por preço exagerado. Ela se defende das acusações do *Diabo*:

Não sabes tu que o respeito
do mundo é em ganhar?
E sobr'isso é seu proveito:
ou a torto ou direito
apanhar.

Aproximam-se os Anjos e *Marta* implora a ajuda da Virgem. Interpõe-se o arrais da Glória, dizendo: “Não é tempo cá d'orar, / cant'a pera merecer.”, mas *Marta*, com singular autoridade e elevação do nível do seu discurso, responde:

Manos, eu quero provar
que em todo tempo há lugar
ô que Deos quer.

E este serão glorioso
não é de justiça, não,
mas todo mui piadoso
em que nasceu o esposo
da humanal geração:
e à barca de Satã
não passa hoje ninguém.

O *Anjo* se rende: "Grande cousa é oração! / Purga ao longo da ribeira, / segura de danação."

Mais nova que *Marta* é a *Pastora*, designada ora como moça, ora como menina. Assustada com o *Diabo* que a quer levar com trejeitos de sedutor, ela reage, acaba por lançar-lhe pragas, até que vê os Anjos. Cheia de alegria, pede-lhes: "Por virtude e cortesia, / ensinai-me per que via / passarei à salvação." O *Anjo* lhe faz uma pergunta, em vez de dar-lhe a resposta pedida, e estabelece-se um breve diálogo em que Gil Vicente patenteia mais uma vez a força das coisas simples:

Anjo: Conhecias tu a Deus?

Moça: Muito bem, era redondo.

Anjo: Esse era o mesmo dos céus.

Moça: Mais alvinho qu'estes véus, o vi eu vezes avondo.

Como o sino começava,
logo deitava a correr.

Anjo: Que lhe dizias?

Moça: Folgava
e toda me vangloriava
em ouvir missa e o ver.

Anjo: Pastora, bom era isso.

Apesar dos ataques e denúncias do *Diabo*, o *Anjo* decide:

Vai ao longo desse mar,
que é praia purgatória;
e quando Deus ordenar,
nós te viremos passar
da pena à eterna glória.

Há uma evidente ternura do autor pelos humildes, como tantas vezes tenho afirmado, e sem hesitação. E acrescentaria que, nas vezes em que contracenam homens e mulheres, muitas vezes são elas as mais espirituosas, mais prontas na

resposta, zombeteiras e até mesmo irônicas, sobretudo quando estão em grupo, como acontece em dois autos que se assemelham pela situação central: o *Auto em pastoril português* e a comédia pastoril *da Serra da Estrela*.

Decorrendo em ambiente rústico, com pastores e pastoras, apresentam ambos a estória de amores desencontrados, mais bem engendrada e insolúvel no primeiro, de 1523, do que no segundo, de 1527. No *Auto em Pastoril Português*, o hexágono amoroso é fechado, pois que Catalina ama Fernando, que ama Madanela, que ama Afonso, que ama Inês, que ama Joane, que ama Catalina. Como bem sintetiza Fernando, repetindo a velha cantiga, “Isto chamam amor louco, / eu por ti e tu por outro.” Catalina irrita-se com a insistência de Joane e revida, desafortada:

Joane, vai fazer prol:
que tens tu de ver começo?
Jesu, como me amofina!
[...]
Quem te desse ua grã figa
nos olhos bem pespegada!

Inês não suporta a corte de Afonso, e exprime sua repulsa ao mesmo tempo em que declara seu amor a Joane:

Joane, queres belotas?
mais quero eu às tuas botas
qu’ a dous Afonsos nem três.

Madanela, no entanto, lamenta-se, apaixonada: “Oh Afonso! / oh quando, quando / me quererás algum bem?” Os rapazes acabam por cansar-se da peleja amorosa e decidem ir buscar “outras três”.

Passa-se a outra cena, completamente desligada da primeira: Margarida descobriu uma imagem de Nossa Senhora e preparam-se todos para celebrá-la com quatro clérigos trazidos por *Margarida*. Estes rezam um hino em versos de arte-maior que é, segundo Carolina Michaelis, a paráfrase de uma das *Laudes da Virgem*. Em seguida, e para finalizar, todos “ordenam sua chacota”.

Na comédia pastoril *da Serra da Estrela*, a par da semelhança de situações, há diferenças a notar: não há a circularidade do sentimento amoroso, já que só uma das moças, *Catalina*, ama um dos rapazes — *Fernando*; este e *Rodrigo* amam a mesma moça, *Felipa*; o terceiro, *Gonçalo*, ama *Madanela*. Estas duas consideram-se muito superiores a eles; não há em toda a Serra da Estrela quem as mereça. Diferentemente do outro auto, neste virá a solução para o impasse: uns papeizinhos que um *Ermitão* tira da manga e que trazem a sorte de cada um: *Gonçalo* casará com *Catalina*, *Fernando* com *Madanela* e *Rodrigo* com *Felipa*. E — curioso! — como se tivesse havido um passe de mágica, todos vão mudando. A primeira a ceder é *Madanela*, que, ao ouvir a leitura da sorte, apressa-se a dizer:

“Fernando, não me dá nada, / seja muito embora e nela.” Logo, *Catalina* diz a *Gonçalo*: “já tu a mi pareces bem” e *Felipa*, antes tão presunçosa, olha para *Rodrigo* e diz-lhe: “Estou-t’eu, Rodrigo, olhando, / e vou sendo já contente.” E verdadeiramente contentes terminam em dança e cantoria.

Moças do campo também são as nove que vêm “à feira da Virgem, / senhora do mundo, / luz das estrelas”, no *Auto da Feira*. Não querem vender, senão dar, e folgar, trazendo sua merenda. Dialogam brevemente com os rapazes que ali acorrem, num bombardeio de perguntas e respostas de sentido ambíguo, em que coisas aparentemente inocentes são símbolos eróticos do que se busca e se dá. É esta a interpretação de Antônio José Saraiva, que subscrevo.

O *Serafim* pergunta às moças se querem comprar virtudes; respondem em coro que não — e não será por acaso que as que explicam a recusa se chamem Dorotea e Teodora, presentes de Deus. A razão, para Dorotea, é de ordem prática:

Porque no nosso lugar
não dão por virtudes pão;
nem casar não vejo eu
por virtudes a ninguém.
Quem tiver muito de seu,
e tão bôs olhos com’eu
sem isso casará bem.

Para Teodora, o que conta é a magnanimidade da Virgem que dá sem pedir nada em troca:

Porque nos dizem que é
feira de Nossa Senhora:
e vedes aqui por quê.
E as graças que dizeis
que tendes aqui na praça,
se vós outros as vendeis,
a Virgem as dá de graça,
aos bôs, como sabeis.

E acaba por dizer o que podem dar em troca à Virgem: o seu louvor em forma de alegria:

E porque a graça e alegria
a Madre da consolação
deu ao mundo neste dia,
nós vimos com devação
a cantar-lhe ua folia.

E cantam, em coros alternados, uma linda cantiga paralelística. Não são só estas, porém, as mulheres neste auto, dos mais ricos de Gil

Vicente. Poder-me-ia deter na figura alegórica de *Roma*, assim como de início me detive na da *Fé*. Haveria, creio, interesse em pô-las a dialogar para acentuar a dissonância de duas personagens que deveriam estar sempre em consonância. Mas o tempo já começa a pressionar-me e prefiro lembrar a divertida dupla constituída por Branca Anes e Marta Dias — a brava e a mansa —, em que toda a força da palavra é dada àquela, sendo esta apenas uma pequena voz que aparteia e pergunta. Só Branca fala do marido, furiosa, rogando-lhe pragas. Ao perceber que estivera falando com o *Diabo* em pessoa, lamenta não o ter sabido antes, pois lho teria dado de graça, ou melhor, ainda encheria o demo de presentes por ter feito “serviço a Deus / e a [ela] mercê em cabo”.

Vão ambas à tenda do *Tempo*, onde o *Serafim* lhes oferece consciência e virtudes. Não sabem que é isso e Branca remata, consciente (ela que não sabe o que é consciência) da falibilidade humana e da do seu século em especial:

Pois cant’á essas que vendeis,
daqui afirmo outra vez
que nunca as vendereis.

Porque neste sigro em fundo
todos somos negligentes:
foi ar que deu polas gentes,
foi ar que deu polo mundo,
de que as almas são doentes;
e se o hão de correger
quando for todo danado,
muito cedo se há de ver
que já ele não pode ser
mais torto nem aleijado.

Já vai longa a teoria de mulheres, e faltam tantas... Algumas que me estarão cobrando, porquanto são das mais citadas e louvadas do teatro quinzentista tradicional: Constança, a *Ama do Auto da Índia*, *Inês Pereira*, do auto que tem seu nome, *Isabel*, de *Quem tem farelos*, por exemplo. E essa endiabrada Mofina Mendes, cuja presença magnética terá mudado o nome do comportado e devoto *Auto dos Mistérios da Virgem*?

De Mofina Mendes falarei um pouco. A cena em que se insere — e é a sua — é a terceira do auto. A primeira, o sermão burlesco do Frade, inicia-se por uma vigorosa sátira disfarçada em *non sense* e transita para uma sortida metafórica, em que são visualizados os hinos sacros e que serve de ponte para a segunda. Nesta, absolutamente séria e positiva, tem lugar a Anunciação.

Terminada esta cena devota, surge André, a procurar a burra perdida, e logo em seguida Paio Vaz, a indagar de Mofina, sua pastora. E começam a ser narrados ou postos em cena somente insucessos: o desaparecimento da burra com tudo que era necessário à festa, a perda de todo o gado de Paio Vaz e,

finalmente, a quebra do pote de azeite. Tudo isso causado por ou atribuído a Mofina Mendes. Nela se sintetiza “a falta de boa sorte, a fortuna contrária”. E se pensarmos que, pastora havia trinta anos, ela ainda se porta como uma jovem casadoura, fazendo planos e bailando; se, como diz seu amo, ela

“deu o saco em Roma
e prendeu el-rei de França;
Agora andou com Mafoma
e pôs o Turco em balança.
Quando cuidei que ela andava
com meu gado onde soía
pardeus! ela era em Turquia
e os Turcos amofinava
e a Carlos César servia.”

concluiremos que o tempo não a atinge e o espaço não existe para ela, em sua natureza simbólica. Inconsciente do mal que faz (como o destino, que se diz cego), acha que merece a paga e, arrancada do seu sonho pela realidade destruidora, resigna-se, por que sabe que “todo humano deleite / como este pote de azeite / há de dar consigo em terra.” É preciso atentar para esta reflexão final de Mofina: não há que ter esperança, se o que buscamos é o *humano deleite*. Aquilo sobre que a má sorte tem poder, o que ela fatalmente destruirá são os valores terrenos; os outros, os que a Virgem representa, são os que ficam. Desse modo, o *intermezzo* negativo da Mofina deixa de sê-lo e enseja a cena final, do nascimento do Menino Jesus. O auto combina, pois, sabiamente, em alternância, os dois planos, o da terra e o do céu — o Frade → a Virgem → Mofina Mendes → a Virgem — para se fundirem na cena final, com a encarnação de Cristo, união do humano ao divino. E é curioso acentuar que o título escolhido pelo autor no plano divino — *Os mistérios da Virgem* — foi alterado pelo público para outro do plano humano. Assim, pois, a dicotomia estrutural já parte do duplo título que engloba a posição da maioria (representada pelo público) e o projeto redentor proposto pela minoria (representada por Gil Vicente).

Deixo Inês, Constança e Isabel. Já as conhecem todos muito bem. Prefiro dizer algumas palavras sobre *Lediça* e sua mãe, sobre a relação entre as duas, a relação com o pai, a situação familiar. Haverá quem se lembre desta jovem ativa, esperta, simpática? Quem se lembre de ter entrado em sua casa? Será pena se não houver, pois terá perdido a única oportunidade de entrar com Gil Vicente numa casa de judeus, de conhecer um pouquinho de sua vida. Serei eu a dar-lhes a mão? Que seja. Gosto da idéia.

Vejam os *Auto chamado da Lusitânia*, um dos últimos do poeta, escrito em 1532 e incluído na *Copilação* entre as farsas. Trata-se, na verdade, de um auto composto, bastante longo, que se inicia por uma cena cujas personagens são todas judeus: uma pequena família, composta de pais, uma filha mocinha

(Lediça), e dois meninos, um dos quais já ajuda o pai na costura (Saulzinho). Como outros judeus, estes estão interessados nos festejos ao nascimento do príncipezinho D. Manuel, filho de D. João III, e se preparam para assistir a um excelente “aito novo” feito por Gil Vicente.

O auto que se começará a representar (auto dentro do auto) contará uma história de três mil anos: uma ninfa, Lisibea, será amada pelo Sol de quem terá uma filha, Lusitânia, que será requestada por um famoso cavaleiro, Portugal. A mãe morrerá de ciúmes do genro. São chamadas algumas deusas de quem são capelães dois diabos, Dinato e Berzabu que, numa cena subsequente, serão personagens da tão conhecida cena de “Todo o mundo e Ninguém”. Voltam as personagens anteriores, as deusas celebram as bodas de Portugal e Lusitânia e, mais uma vez, tudo acaba em música.

A família judaica fica, portanto, restrita à primeira cena, mas é tão natural e espontânea, que dificilmente ficarão esquecidos seus intérpretes, sobretudo essa graciosa Lediça que fizemos questão de trazer para cá. É ela quem inicia o auto, azafamada e falando consigo mesma:

Muito tenho por fazer
e não tenho feito nada:
esta lójea por varrer,
os meninos por erguer
e enha mãe ensobradada.
Meu pai vai-se a passear
com outros judeos andando,
e a costura está folgando,
dois anos por acabar
o capuz de dom Fernando.

Meu pai não era de arte
senão pera cavaleiro,
ou fidalgo, ou renheiro,
e o cristão pera alfaiate,
sem agulha e sem dinheiro.

Muitas informações dá a menina nestes primeiros dez versos: são judeus; moram numa casa assobradada; ela está em baixo, a mãe ainda não desceu, os meninos não se levantaram, mas o pai, alfaiate, já anda a passear com amigos, deixando o trabalho atrasado. E junta sua observação pessoal: o pai, judeu, devia ter as prerrogativas da classe nobre; o cristão é que deveria trabalhar como alfaiate.

Entra um *Cortesão* que procura o *Pai* e se encanta por *Lediça*, começando imediatamente a fazer-lhe declarações de amor que ela finge não entender. Há um diálogo vivo em que se patenteia a inteligência da menina, a escapar às investidas com a única arma da simulada incompreensão, jogando com a bissemia das palavras. O *Cortesão* lhe diz que o amá-la o deixará “pobre

coitado” e ela, fingindo tomar a pobreza ao pé da letra, aconselha-o a aplicar bem o seu dinheiro. Ele replica que está falando das dores do coração e ela explica: “Muitas vezes tenho eu isso: / diz Mestr’Aires que é do baço / e reina mais no verão.” Ele se queixa da sorte e ela o aconselha a não jogar, dando exemplos de gente que perdeu tudo no jogo. Ele resolve ser mais explícito:

Ó doce frol antre espinhas,
crede o amor sem mudança
que vos tenho e que vos digo.

e ela enumera primas e amigos que a amam. Ele suplica:

Senhora, por piedade
que entendais minha rezão;
entendei minha verdade,
entendei minha vontade,
e mudareis a tenção:
entendei bem minha dor,
e mil maleitas quartãs
que por vós me hão de matar.

Ela diz que ele tem razão, o ano está muito mau.

Quem nunca tinha morrido, “não morreu senão agora”. O pobre homem insiste: “Senhora, sois minha vida / fiai no que digo eu.” E Lediça: “Não tenho roca de meu”. A Mãe chama-a de cima e reclama porque ela não a atende. O *Cortesão* continua a fazer declarações, *Lediça* a responder-lhe e à Mãe, até que ele desiste: “Oh, que mal ser namorado / onde não é entendido!”

A Mãe, no entanto, a ouvira falar com alguém; ela nega-o, usando de uma forma de juramento popular que é o de lançar-se uma praga, se estiver mentindo. Mas, esperta, ela diz juntamente o contrário, sem que a Mãe o perceba:

Se su falei com ninguém
senão com esta vassoira,
nunca de *má trama* moira.

A velha já está convencida, mas a filha ainda ameaça:

Mãe amiga, eu queria
que cesseis de m’assar,
que sairei de siso um dia,
e poer-me-ei nome Maria
ou Felipa ou Guiomar,
que eu não falei com ninguém,
nem ninguém chegou aqui.

Não resta à Mãe senão mostrar-se inteiramente convencida: “Bem o sei, filha, meu bem: / prazeres veja eu de ti.”

Chega o *Pai*, pergunta pelos meninos, pelo jantar. A mulher zomba das suas exigências e reclama da lama que vem pegada à roupa, mas o marido o que quer é falar dos amigos importantes que tem. *Lediça* pergunta ao *Pai* se lhe trouxe algum presente. Ele responde-lhe, reclamando porque ela não pôs ali a banca em que cose. Pergunta-lhe se não se lembra de uma punhada que lhe deu. *Cordata*, *Lediça* diz: “Vede-la aqui alimpada, / menor inda do que sóe.

A Mãe também lhe dá ordens: “*Lediça*, vai à janela, / traze-me a roca e a banca, / e o fuso que esta co’ela.”

Agora, com a Mãe, a menina é desaforada: “Pardeos, mãe, i vós por ela, / que não sois cega nem manca.” O *Pai* interrompe-as, dando ordens:

Assentai-vos a fiar,
Saulinho e eu a coser,
Lediça guise o jantar
como acabar de varrer
e a loiça de lavar.

Põem-se todos a cantar, primeiro o *Pai* e o filho, e depois a Mãe, que entoava uma linda cantiga de amigo: “Donde vindes, filha, / branca e colorida?” O *Pai* prefere cantigas de guerra, mas acaba por revelar-se um grande medroso. É então que decidem, ele e os amigos que chegam, “inventar” “um aito novo”.

Quis apresentar-lhes — ou lembrar-lhes — *Lediça* como mais uma mulher do elenco vicentino, mas, mais que isso, trazer à baila uma cena de vida familiar numa casa modesta do século XVI; conviver por um pouco com uma família organizada, completa, o que é quase inexistente no teatro vicentino. Além desta, só me ocorre outra, de classe social mais elevada, a que se constitui do *Viúvo* e suas duas filhas. A esta, porém, falta a mãe. É de se notar que este único lar seja de judeus, da raça perseguida que o mesmo Gil Vicente defendera no ano anterior no dignificante sermão pregado aos frades em Santarém.

Poderia terminar por aqui, mas não resisto à tentação de lhes pedir três minutos de paciência para falar-lhes de uma última mulher que não tem nome nem vem à cena. Só sabemos dela o que diz o marido, o almocreve *Pero Vaz*, da *Farsa dos Almocreves*. À pergunta do companheiro: “como vai ta molher / e todo teu gasalhado?” responde: “O gasalhado i ficou.” “E a molher?”

“Fugiu.” “Não pode ser! / Como estará magoado, ieraimá!” “Bofá, não estou.” *Vasco* insiste: “Pesa-te, mas desingulas.” Não está dissimulando, diz *Pero*, e apresenta suas razões:

Não pesa, bem sabes tu
que as mulheres não são
todo o verão senão pulgas.

Isto é quanto à saudade
que eu dela posso ter;
e quanto ao rir das gentes,
ela faz sua vontade;
foi-se per i a perder
e eu não perdi os dentes.
Ainda aqui estou inteiro,
Vasco Afonso, como dantes,
filho de Afonso Vaz,
e neto de João Dis pedreiro
e de Branca Anes d'Abrantes.
Não me faz nem me desfaz.

Não termina assim o discurso de *Pero Vaz*. Até aqui expôs — ou afetou — desdém pela mulher, que não acusa, mas cuja falta não sente, e insensibilidade à reação dos outros. Subitamente, sua fala muda de rumo num *mea culpa* tocante:

Do que me fica grão nó,
que teve razão de s'ir,
e em parte não é culpada;
porque ela dormia só
e eu sempre ia dormir
cos meus mus à Meijoadá.
Queria-a ir poupando
pela lá pera a velhice,
como colcha de Medina,
e ela "mosca, Fernando",
quando viu minha pequice,
foi descobrir outra mina.

Pergunta-lhe *Vasco*: "E agora que farás?", para ouvir em resposta: "Irei dormir à Cornaga, / e amanhã à Cucanha.", dois nomes inventados, possivelmente derivados — a hipótese é de Carolina Michaelis — de corno e cuco. Resigna-se *Pero* ao seu destino, do qual se julga, pelo menos em parte, responsável. Com essa consciência da falta cometida por omissão, com esse perdão concedido à mulher que o abandonou, o simples almocreve se dignifica. E a mulher? Pois era de mulheres que se vinha falando... A mulher é olhada como um ser que tem direitos que devem ser respeitados, entre eles o de errar...