



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL**



**MARIA GORETH FIGUEREDO VASCONCELOS**

**O CASAMENTO NO TEATRO DE GIL VICENTE**

Feira de Santana, BA  
2012

**MARIA GORETH FIGUEREDO VASCONCELOS**

**O CASAMENTO NO TEATRO DE GIL VICENTE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural - PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana, tendo como orientador o Professor Doutor Francisco Ferreira de Lima e como coorientador o Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana, BA  
2012

**MARIA GORETH FIGUEREDO VASCONCELOS**

**O CASAMENTO NO TEATRO DE GIL VICENTE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural - PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 30 de agosto de 2012.

---

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima  
Orientador - UEFS

---

Prof. Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz  
Coorientador - UFBA

---

Prof. Doutora Maria do Céu Martins Bahiense Bezerra Bauler  
UniJorge

---

Prof. Doutora Alessandra Leila Borges Gomes  
UEFS

Para minha família

Aos meus pais: José e Elisete.

Aos meus irmãos: Rita de Cássia, Tanea, Núbia, Jeane,  
Marco Antônio, Jaciene, Ismael e Josete.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas...

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pais, irmãos, sobrinhos e cunhados, por sua dedicação e ajuda constante.

Ao professor Márcio Muniz que me apresentou o teatro de Gil Vicente no terceiro semestre da graduação, durante as aulas da disciplina Literatura Portuguesa I, pelo incentivo, dedicação e infinita paciência, mas, principalmente, por compartilhar seu conhecimento e por acreditar em mim.

Ao professor Francisco Ferreira de Lima, por aceitar uma orientação em andamento e pela importante ajuda, principalmente durante a realização do estágio.

Às professoras Alessandra Leila Borges Gomes e Maria do Céu Bauler, pela leitura atenta e minuciosa, pelas importantes considerações durante a banca de qualificação e, também, pela disponibilidade em participar da banca de defesa de dissertação.

Aos professores do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS que contribuíram para que eu conhecesse um pouco mais sobre literatura.

A Jamyle Rocha, pela amizade constante e por compartilhar da mesma paixão pela obra de Gil Vicente desde os tempos de graduação.

A Daiane Pereira, Noely Silva, Lorena Cavalcante e Fernanda Garcez, companheiras do grupo de estudos vicentinos do Núcleo de Estudos Portugueses da UEFS.

Aos amigos e colegas de turma, com os quais compartilhei momentos de conhecimento, angústias e diversão durante as aulas e nas viagens aos congressos e seminários, especialmente a Tatiane Santos, Thiago Lins, Edilene Bahia, Mayara Michele, Andréia Araújo, Andreia Alves, Edinage, Carolina, Marcelo, Gildeone, Ulisses, Karine e Adna.

À UEFS e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural.

À Capes, pela concessão da bolsa de mestrado, que me possibilitou dedicar um tempo maior à pesquisa.

Ao meu Deus Jeová, com a certeza de que nada seria possível sem a sua permissão.

[Gil Vicente] Não é um autor que se tenha destacado como um permanente inovador, ao estilo dos renascentistas, mas também não é um conservador retido na mal chamada bruma medieval. Seria melhor dizer que entrava e saía de ambas as épocas segundo as suas conveniências e necessidades pessoais, como homem de uma época e circunstâncias muito especiais. Gil Vicente pode encontrar pérolas no velho tesouro medieval, e aproveitar as novas minas descobertas pelos homens do renascimento (SILVA, 2002, p. 19).

## RESUMO

Esta dissertação aborda a representação do casamento nas obras de Gil Vicente. Tem como objeto principal de análise os textos em que o dramaturgo português utiliza o casamento como temática para sua criação literária, dando particular atenção aos autos alegóricos *Cortes de Júpiter* (1521), *Frágua de amor* (1525) e *Templo de Apolo* (1526) – produzidos e encenados para celebrar o casamento de importantes membros da família real portuguesa, os três filhos de D. Manoel I –, e às obras farsescas *Auto da Sibila Cassandra* (1511), *Auto da Índia* (1519) e *Farsa de Inês Pereira* (1523) – que apresentam personagens representativas do povo português. Através da análise do *corpus*, procura-se estudar a visão de casamento defendida por Gil Vicente em suas representações teatrais, partindo da premissa de que a instituição matrimonial recebe tratamento bastante diversificado em sua obra: em algumas peças o casamento recebe entusiásticos elogios, em outras é apresentado a partir de suas conceituações mais negativas, sendo motivo para a tão característica sátira social vicentina. Para tanto, faz-se necessário compreender a conjuntura histórica da corte portuguesa em que Gil Vicente viveu e realizou sua obra, assim como as principais discussões vigentes no século XVI sobre o casamento. Buscar-se-á, por fim, compreender como o autor se apropria dessas discussões na construção dos autos analisados.

**Palavras-Chave:** Teatro Português. Gil Vicente. Casamento. Corte portuguesa.

## RESUMEN

Esa disertación aborda la representación del matrimonio en las obras de Gil Vicente. Su objeto principal de análisis son los textos en que el dramaturgo portugués utiliza el matrimonio como tema para su creación literaria, prestando especial atención a los autos alegóricos *Cortes de Júpiter* (1521), *Frágua de amor* (1525) y *Templo de Apolo* (1526) – producidos y ensenados para celebrar el casamiento de importantes miembros de la familia real portuguesa, los tres hijos de D. Manoel I –, y a las farsas *Auto da Sibila Cassandra* (1511), *Auto da Índia* (1519) y *Farsa de Inês Pereira* (1523) – que presentan personajes que representan al pueblo portugués. A través del análisis del *corpus*, se pretende estudiar la visión del casamiento defendida por Gil Vicente en sus representaciones teatrales, bajo la premisa de que la institución matrimonial recibe tratamiento muy diverso en su obra: en algunos autos el casamiento recibe entusiásticos elogios, en otros es presentado a partir de sus conceptualizaciones más negativas, siendo motivo para la tan característica sátira social vicentina. Por lo tanto, es necesario comprender la situación histórica de la corte portuguesa en que Gil Vicente vivió y realizó su obra, así como las principales discusiones vigentes en el siglo XVI acerca del casamiento. Se buscará, por fin, comprender como el autor se apropia de esas discusiones en la construcción de los autos analizados.

**Palabras-clave:** Teatro Portugués. Gil Vicente. Matrimonio. Corte portuguesa.



## SUMÁRIO

1 <i>Á LA FIESTA, Á LA FIESTA, / QUE LAS BODAS SON AQUI: O CASAMENTO NO TEATRO DE GIL VICENTE</i> .....	10
2 CASAMENTO E ESPIRITUALIDADE NA PENÍNSULA IBÉRICA MEDIEVAL .....	17
2. 1 O casamento na sociedade medieval europeia .....	17
2. 2 Correntes contrárias ao casamento: virgindade, amor e misoginia .....	28
3 OS <i>BEM CASADOS</i> : CASAMENTO, AMOR E POLÍTICA EM GIL VICENTE .....	46
3. 1 O casamento como tema e motivo de representação teatral .....	46
3. 2 Três casamentos reais no teatro de Gil Vicente: discurso laudatório e enaltecimento do amor .....	55
4 O CASAMENTO NO TEATRO VICENTINO E O <i>TOPUS DAS MOLESTIAE NUPTIARUN</i> .....	68
4. 1 Ecos de uma tradição medieval: conceituação negativa do casamento nos autos vicentinos .....	68
4. 2 Cassandra, Inês e Constança... três mulheres vicentinas, três maneiras distintas de pensar o casamento .....	80
4. 2. 1 Cassandra, a que não quer casar .....	80
4. 2. 2 Inês, ascensão social pelo casamento .....	82
4. 2. 3 Constança, entre a lealdade e a primavera do amor .....	86
5 À GUISA DE CONCLUSÃO: <i>QUE QUEM CASA POR AMORES / NÃO VOS HE NEGA DOLORES</i> : INCOMPATIBILIDADE ENTRE CASAMENTO E AMOR NO TEATRO DE GIL VICENTE .....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	101

## **1 Á LA FIESTA, Á LA FIESTA, / QUE LAS BODAS SON AQUI: O CASAMENTO NO TEATRO DE GIL VICENTE**

Em fins do século XV e início do XVI a vida cortesã na Península Ibérica, especialmente em Portugal, tornou-se bastante intensa com o fortalecimento da monarquia. Assim, cada vez mais a aristocracia rural vinha “em tropel à corte por razões de política” e também para “participar nas aventuras e nos lucros dos Descobrimentos” ou, ainda, para “procurar cargos na corte” (KEATES, 1988, p. 17). De acordo com Laurence Keates, a corte portuguesa sofreu um expressivo aumento de componentes a partir do reinado de D. João II, de modo que vultuosas somas de dinheiro eram gastas para manter o enorme número de cortesãos que viviam em torno do rei, além das extravagâncias gastas nos magníficos serões e festividades da agitada corte. Através das minuciosas descrições do cronista português Garcia de Resende, nos livros *Crónica de D. João II* e *Miscelânea*, é possível tomar conhecimento do luxo em que vivia a corte portuguesa desde os tempos de D. João II, seguido por D. Manuel I e D. João III.

É em meio a esse ambiente que surge o teatro português. O vasto teatro de Gil Vicente (1465? – 1536?) teve início no interior da corte portuguesa com a representação do *Auto da Visitação* (1502), feito em homenagem ao nascimento do príncipe D. João, futuro rei D. João III e representado na câmara da rainha dois dias após o nascimento do herdeiro do trono português. Poeta da corte (KEATES, 1988), Gil Vicente produziu mais de cinquenta textos teatrais, chegando a ocupar importantes funções na corte portuguesa.

O teatro vicentino é considerado um marco para a cultura dramática portuguesa, inaugurando, de certa forma, no início do século XVI, o teatro em Língua Portuguesa. Visto que, embora seja reconhecida a existência de manifestações teatrais anteriores a Gil Vicente<sup>1</sup>, é com ele que o teatro português ganha plenitude linguística, dramática e cômica. Durante as primeiras três décadas do século XVI, nos reinados de D. Manuel I e de D. João III, e gozando ainda da proteção da Rainha Velha, D. Leonor, irmã do primeiro e tia do segundo

---

<sup>1</sup> Em seu livro *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes discute a problemática das origens do teatro vicentino, analisando detidamente as manifestações teatrais anteriores a Gil Vicente, “aquilo que poderíamos designar como o corpo canônico da tradição religiosa e profana do teatro medieval, numa tentativa sumária para delimitar os pontos em que essa tradição tocou a obra vicentina e as consequências que daí resultaram, quer em termos de tessitura textual quer em termos de realização cênica” (1996, p. 44). Também António José Saraiva oferece esclarecimentos importantes a esse respeito. Em sua obra *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Saraiva procura demonstrar que “Gil Vicente não está desligado do teatro medieval europeu e que, portanto, não é, como muitos parecem julgar, um fenómeno singular de criação *ex nihilo*, ou quase” (1981, p. 163).

daqueles reis – de quem ganhou várias benesses –, as representações teatrais vicentinas serviram de divertimento – e, por vezes, de doutrinação – nos saraus da corte portuguesa.

Tendo vivido em tempos de grandes e significativas transformações – época das navegações ultramarinas, e também, época em que a nova cultura renascentista se instaura –, Vicente não se desviou de seus ideais teocêntricos, pelo contrário, em suas obras percebe-se claramente sua concepção religiosa do mundo, seu ensejo de desnudar as misérias do homem para levá-lo ao caminho da salvação. O “fundador do teatro português”, segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos,

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 tinha sempre 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 neste mundo terrestre (1922, p. 18).

O homem português de seu tempo constitui a matéria prima do teatro vicentino, de modo que nele estão representadas as mais diversas situações do cotidiano por meio da variedade de suas personagens que dão conta de representar toda a sociedade portuguesa de quinhentos. Embora seu teatro apresente-se por vezes como meio de denúncia da corrupção e desregramento em que vivem as pessoas da corte portuguesa, satirizando costumes de nobres e clérigos, Gil Vicente coloca-se ao lado da tradição medieval defendendo seus valores e instituições. Tendo produzido um teatro financiado pela corte e para a corte<sup>2</sup>, sua crítica não pretendia uma transformação das estruturas políticas e sociais, mas buscava reforçar e reafirmar essas instituições por meio de sua renovação.

Segismundo Spina corrobora as ideias defendidas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, ao afirmar

O teatro de Gil Vicente é uma fotografia perfeita desse momento crítico em que o homem deixa a Idade Média e ingressa impunemente no Renascimento. E Gil Vicente, ainda que fizesse da sátira um pretexto para deliciar as suas platéias, inicia uma cruzada de recuperação do homem; o objetivo do seu teatro era atingir a consciência do homem, não

---

<sup>2</sup> Paul Teyssier, em estudo intitulado *Gil Vicente – O Autor e a Obra*, defende a importância da corte como fator determinante para a produção das obras vicentinas: “Para a corte fora concebida a sua obra; perante a corte, no essencial, foi ela representada [...]. Muitas das peças que escreveu foram encomendadas para celebrar determinados acontecimentos importantes – nascimentos, casamentos, entradas solenes – ou para acompanhar certas festas religiosas. O teatro de Gil Vicente é, por conseguinte, um teatro de corte, subordinado às exigências e ao cerimonial da vida cortesã” (TEYSSIER, 1985, p. 14-15).

exclusivamente atender às exigências lúdicas de um auditório acostumado a deleitar os olhos (SPINA, 1983, p. 22).

Segundo José A. Lopes da Silva, a obra vicentina conseguiu uma aceitação tão grande que ultrapassou as paredes da corte. Isto porque o autor soube reunir em seu teatro aquilo que lhe interessava das inovações renascentistas com a tradição medieval. De modo que Gil Vicente, conforme citado na epígrafe dessa obra, como representante fiel de um tempo em transição, soube bem dosar as inovações proporcionadas pelos novos tempos renascentistas com as firmes convicções da tradição medieval. De modo que, a transitar entre “ambas as épocas segundo as suas conveniências e necessidades pessoais”, Gil Vicente pode utilizar em seu teatro as “pérolas no velho tesouro medieval, e aproveitar as novas minas descobertas pelos homens do renascimento” (SILVA, 2002, p. 19).

Ainda segundo José A. Lopes da Silva, a obra vicentina não pode ser enquadrada em uma ou outra época:

Se não é fácil estabelecer fronteiras exactas entre distintas épocas históricas, no caso de Gil Vicente a situação é ainda mais complexa porque o autor entra pelo que se está implantando, mas não rompe com a tradição medieval. Gil Vicente não se pode limitar a uma das duas épocas porque se move entre ambas com igual profundidade e importância literária (2002, p. 20).

Favorecido por estas “circunstancias muito especiais”, Gil Vicente usou de todo o seu talento para aproveitar em seu teatro das “novas minas” proporcionadas pelos novos tempos sem abrir mão das “pérolas do velho tesouro medieval”, como afirma Silva. O resultado pode ser observado ao largo de toda a vasta obra vicentina, seja na variedade de temas tratados, seja na constituição de suas inúmeras personagens representativas dos mais diversos tipos humanos, alegorias e, em alguns casos, na construção individual de suas figuras ou, ainda, na habilidade demonstrada em reiterar temas já trabalhados acrescentando novas situações às suas representações teatrais.

Jorge de Souza Araujo afirma que o “Portugal de GV é de extrato agrário e comercial, inflado de um expansionismo imperialista com base na especulação extrativas das aventuras ultramarinas” (2003, p. 42). Assim a corte portuguesa, semelhantemente ao que acontecia nas outras cortes dos grandes príncipes e senhores feudais do fim da Idade Média, apresentava uma atmosfera de forte e emotivo apego ao luxuoso, alegórico e ao espetacular. “GV satiriza esse mundo e seu teatro percorre um juízo crítico do carácter materializante que assoma

sistematicamente na sociedade portuguesa. Talvez pudéssemos pensar numa sutil vocação humanista com expressão superlativa medieval” (ARAÚJO, 2003, p. 42).

Deste modo, Gil Vicente utiliza-se da sátira em seu teatro como meio de promover uma reforma dos valores e costumes da corte portuguesa. Maria Theresa Abelha Alves traça minuciosas considerações sobre a importância do riso para a (re) organização das sociedades:

O riso é forma de o homem, eterno contestador, projetar o futuro, rompendo as fronteiras que o aprisionavam à ordem, às instituições, ao estático. Ao rir do presente, está repensando seu contexto, a sua topia. Ao se mostrar insatisfeito com o seu modelo cultural, com o quadro de referências recebido, ou até mesmo adotado em algum momento da existência, está criando uma utopia (ALVES, 2002, p.10).

De acordo com a autora, o riso funciona como elemento fundamental para repensar as estruturas sociais que já não contemplam as aspirações do tempo presente. A sátira aos comportamentos dos nobres e da corte em geral constitui-se como um valioso mecanismo de crítica social, pois, segundo Maria Theresa Abelha Alves, confirmando o que afirma Bergson sobre o necessário distanciamento crítico para que o riso seja possível, só é passível de riso aquilo com o que as pessoas não se identificam, não se solidarizam: “Os sentimentos, os sonhos e atos da personagem cômica serão dela e dos seres humanos que precisam ser modificados, e não nossos (ou, então, nossos e os rejeitamos). De fora, rimos e com o nosso riso procuramos pôr abaixo o que a personagem cômica representa” (ALVES, 2002, p. 14-15).

Maria Teresa Abelha Alves afirma que Gil Vicente realiza em sua obra a crítica as três instituições que funcionam como pilares da sociedade medieval portuguesa: Igreja, Nobreza e Justiça, estendendo-se ao casamento por este apresentar-se, de certa forma, como “microcosmo” dessas instituições por utilizar-se dos mesmos mecanismos que elas em defesa dos interesses econômicos e ideológicos da nobreza.

Durante os séculos finais da Idade Média, o casamento passou por profundas e significativas mudanças, se por muito tempo foi considerado por muitos pensadores da Igreja como um “estado” inferior à vida religiosa, nesse período o “estado de casado” sofreu significativa valorização. A conceituação do casamento e seu lugar na sociedade foram amplamente debatidos, resultando na afirmação da sacramentalidade dessa instituição pela Igreja Católica. Por sua importância no cenário das relações políticas do medievo e também por sua conceituação religiosa, o casamento mereceu destaque na obra vicentina. Através de sua obra dramática, Gil Vicente participou dessas discussões sobre o casamento, de modo que

as principais questões sobre esse tema foram apropriadas e desenvolvidas pelo teatrólogo português em muitas de suas obras.

Este trabalho se propõe a pensar as transformações ocorridas no casamento ao longo dos séculos finais da Idade Média, observando como elas são representadas na obra de Gil Vicente. Assim ao analisar a forma como o casamento aparece caracterizado na obra vicentina, o que se pretendeu foi tentar compreender se essas transformações conseguiram ultrapassar o campo da discussão teórica passando a fazer parte das práticas de casamento adotadas pela sociedade portuguesa nas últimas décadas do século XV e início do XVI ou se ficaram restritas apenas ao discurso oficial da Igreja ocidental.

O *corpus* da pesquisa constitui-se basicamente de seis autos vicentinos<sup>3</sup> em que o casamento aparece como temática central e/ou cuja representação se deu por ocasião de festejos de casamento. No entanto, no decorrer do texto recorreu-se circunstancialmente a outras obras vicentinas em que o casamento também figura como temática como forma de exemplificar as discussões ou situações retratadas.

Através dos autos alegóricos *Cortes de Júpiter*, *Frágua de amor* e *Templo de Apolo* pretendeu-se encontrar vestígios das práticas de casamento das camadas mais nobres da sociedade portuguesa; já em obras como o *Auto da Sibila Cassandra*, o *Auto da Índia* e a *Farsa de Inês Pereira*<sup>4</sup>, que apresentam personagens do povo, o objetivo pretendido foi depreender até que medida as transformações realizadas no conceito de casamento durante os séculos XI e XII tiveram abrangência nas camadas sociais mais baixas, a ponto de merecerem ser representadas no teatro vicentino.

Este primeiro capítulo introdutório, “*Á la fiesta, á la fiesta, / que las bodas son aqui: o casamento no teatro de Gil Vicente*”, oferece breves considerações de estudiosos da obra vicentina sobre o dramaturgo, sua obra e o período histórico em que ele viveu, produziu e representou seus autos.

No segundo capítulo, “Casamento e espiritualidade na Península Ibérica Medieval”, ambicionou-se apresentar as principais discussões e transformações ocorridas no conceito de casamento a partir do cristianismo primitivo, que foram responsáveis pelas conceituações/concepções de casamento adotadas durante a Idade Média. Nossas considerações utilizaram como fundamentação teórica principal, os livros *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*, de Georges Duby, centrando-se principalmente nas

---

<sup>3</sup> Os autos selecionados são: *Auto da Sibila Cassandra* (1511), *Auto da Índia* (1519), *Cortes de Júpiter* (1521), *Farsa de Inês Pereira* (1523), *Frágua de amor* (1525) e *Templo de Apolo* (1526).

<sup>4</sup> Os textos dos autos serão citados pela seguinte edição: VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello e Irmão-Editores, 1965.

duas primeiras partes “Do amor e do casamento” e “Estruturas de Parentesco”, em que o autor discute a política da linhagem nas famílias nobres e suas implicações nas relações familiares medievais; e *Espelhos, cartas e guias: casamento e espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700*, de Maria de Lurdes C. Fernandes, que apresenta um amplo e aprofundado estudo sobre as obras publicadas neste período sobre o casamento e as temáticas discutidas por elas.

Ainda neste capítulo, tomamos como apoio teórico e crítico as obras *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, de R. Howard Bloch, e o *Tratado do amor de cortês*, de André Capelão, com a intenção de analisar as principais correntes de pensamento contrárias ao casamento que exerceram influência sobre a sociedade medieval. Por sua importante contribuição para o estudo do casamento, também figuram nesse segundo capítulo os estudos: “A ordem feudal (séculos XI-XII)”, de Paulette L’Hermite-Leclercq (1995), “*Até que a morte os separe*”: *casamento reformado nos séculos XI e XII*, de Carolina Gual da Silva (2008), *O livro das três virtudes: a insinuação das damas*, de Christine de Pizan (2002), *A sociedade medieval portuguesa*, de A. H. de Oliveira Marques (1981), “O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500)”, de Claudia Opitz (1995), dentre outros.

No terceiro capítulo, “Os *bem casados*: casamento, amor e política em Gil Vicente”, objetivamos discutir a importância atribuída ao casamento nas relações sociais e políticas durante a Idade Média, avaliando o teatro vicentino como elemento de celebração das alianças matrimoniais do Portugal de quinhentos. Inicialmente, o capítulo apresenta a análise de algumas obras vicentinas em que, como temática central ou secundária, o casamento aparece representado a partir de perspectivas conceituais diversas. Em seguida, discorre sobre a presença do discurso elogioso e do enaltecimento do amor no teatro vicentino, tendo como textos básicos três autos que tratam especificamente de casamentos de membros da família real portuguesa: *Cortes de Júpiter*, representado em 1521 à partida da Infanta D. Beatriz em homenagem ao seu casamento com o Duque de Sabóia; *Frágua de amor*, representado em 1524 para o casamento de D. João III com D. Catarina e *Templo de Apolo*, representado em 1526 por ocasião do casamento da Infanta D. Isabel com o Imperador de Castela, Carlos V.

O quarto capítulo, “O casamento no teatro vicentino e o *topos* das *molestiae nuptiarum*”, versa sobre a participação do teatro vicentino nas discussões acerca da visão negativa da constituição da mulher e, conseqüentemente, do casamento como fonte de sofrimento. A partir do *Auto da Sibila Cassandra*, da *Farsa de Inês Pereira* e do *Auto da Índia*, discutiu-se as críticas ao casamento, buscando compreender a sua representação negativa a partir do exame da tradição medieval das críticas às mulheres ou, ainda, aos

problemas gerados pelas navegações para a sociedade portuguesa, mais especificamente os riscos da ausência prolongada dos marinheiros para a família, presentes no *Auto da Índia*.

Para tanto, procedeu-se à análise das três personagens principais dessas obras, Cassandra, Inês e Constança, como representantes de três conceituações de mulher, que apresentam três ideias/visões distintas sobre o casamento: Cassandra representa a mulher que não quer casar; Inês, a que sonha ascender socialmente através de um casamento por amor e Constança, a casada desleal.

Por fim, no quinto e conclusivo capítulo, intitulado “À guisa de conclusão: *Que quem casa por amores / Não vos he nega dores*: incompatibilidade entre casamento e amor no teatro de Gil Vicente”, pretendeu-se retomar as discussões desenvolvidas ao longo do texto sobre a representação da temática do casamento nas obras vicentinas.



## 2 CASAMENTO E ESPIRITUALIDADE NA PENÍNSULA IBÉRICA MEDIEVAL

### 2. 1 O CASAMENTO NA SOCIEDADE MEDIEVAL EUROPEIA

O casamento, instituição social/política/religiosa, assumiu diversas conceituações a depender do seu posicionamento em diferentes sociedades nos percursos da história. No que diz respeito ao mundo cristão Ocidental, que nos interessa em particular neste trabalho, desde os primeiros anos do cristianismo, o casamento perdeu muito do seu prestígio com as novas correntes de pensamento religioso que defendiam o estado da virgindade como único possível de se alcançar a perfeição. Nas famílias nobres, porém, o casamento teve sempre seu espaço reservado, devido à necessidade de preservação e continuidade da estirpe familiar. As famílias asseguravam sua descendência através do casamento de seus herdeiros.

Assim é que, segundo Georges Duby, a instituição matrimonial funciona como mecanismo de “regulação, oficialização, controle, codificação” do sistema cultural, pois não é apenas a reprodução dos indivíduos que está em jogo nos arranjos de casamentos, mas também a manutenção de todo um conjunto de normas e preceitos responsáveis pela permanência de um grupo cultural. De forma que Duby situa a instituição do casamento em “uma firme estrutura de ritos e de interditos: de ritos, pois se trata de publicar, quero dizer, tornar público e, dessa forma, socializar, legalizar um ato privado; de interditos, pois se trata de traçar a fronteira entre a norma e a marginalidade, o lícito e o ilícito, o puro e o impuro” (DUBY, 1989, p. 11-12). Afinal, casar bem os jovens é uma responsabilidade de todos os homens que controlam o patrimônio da família, principalmente dos mais velhos, visto que o casamento não é apenas a união de duas pessoas, mas “de duas células sociais, de duas “casas””.

Entre os séculos X e XII, muitas e significativas mudanças na estrutura da sociedade aristocrática (nobreza) contribuíram para a transformação nas *estratégias* dos arranjos matrimoniais. Georges Duby afirma que

As estruturas de parentesco parecem, de fato, transformar-se então nesse meio, pela lenta vulgarização do modelo régio, isto é, da linhagem, privilegiando na sucessão a masculinidade e a primogenitura. Esse movimento que aliás só é um aspecto do deslizamento geral pelo qual se dissocia e pouco a pouco se pulveriza o poder regalista de comandar, pelo qual se distribuem, se espalham por inúmeras mãos, até o último grau da

nobreza, as virtudes, os deveres e os atributos régios, determina em relação ao casamento, no interior das células familiares, várias mudanças de atitude que implicam certas conseqüências (DUBY, 1989, p. 21).

Assim, de acordo com Georges Duby, é justamente neste período que ocorre a valorização da linhagem nas estruturas de parentesco, que por sua vez primava pela restrição do casamento apenas ao primogênito dos filhos homens, ao passo que se pretendia casar todas as filhas, aumentando consideravelmente a importância do dote feminino neste período. Pois, excluídas da herança de sucessão, resta apenas às mulheres receber um bom dote a fim de obter um bom casamento. Já que a tendência de não dividir o patrimônio familiar interfere na não formação de uma família pelos filhos homens mais jovens por meio do casamento, causando assim um contingente de moças para casar muito superior ao de jovens aptos ao casamento.

O casamento das moças, portanto, dependia profundamente da riqueza e da generosidade de sua família, visto que nas negociações de casamentos a principal questão estava relacionada com a qualidade do dote que a família estava disposta a pagar. Quando se tratava de casamentos entre os nobres, principalmente entre membros da família real, o dote poderia incluir além de grandes somas em dinheiro, até mesmo territórios inteiros pertencentes à família da noiva. Ainda de acordo com Georges Duby, esse fenômeno se reflete na formação de famílias cuja esposa vem de uma parentela com mais posses que a família do noivo.

Por outro lado, o desenvolvimento de mecanismos de controle dos casamentos dos filhos homens visava a impedir o empobrecimento das células familiares, não permitindo que o patrimônio familiar se dividisse entre os vários núcleos formados caso todos os filhos contraíssem matrimônio. Georges Duby (1989, p. 16) ressalta que era bastante comum os casamentos entre os primos, uma forma, consciente ou não, de reunir o patrimônio familiar dividido, através da união entre os herdeiros de um mesmo ancestral.

A moral normativa dessa sociedade que regulamenta e restringe ao máximo os casamentos, aceita que o homem, antes de contrair laços matrimoniais, possa entregar-se aos amores livres, também o viúvo goza dessa prerrogativa, esclarece Georges Duby. Com relação às mulheres, porém, a questão muda completamente de figura,

[...] para a moça, o que se exalta e o que toda uma teia de interditos procura cuidadosamente garantir é a virgindade e, no que diz respeito à esposa, a fidelidade. Porque o desregramento natural desses seres perversos que são as mulheres comporta o risco, não havendo vigilância, de introduzir no seio da

parentela, entre os herdeiros da fortuna ancestral, intrusos, nascidos de outro sangue, clandestinamente semeados, da espécie desses bastardos que os celibatários da linhagem disseminam, com expansiva generosidade, fora da casa ou entre os serviçais (DUBY, 1989, p. 17).

Mais uma vez o ponto principal na questão do casamento recai sobre a herança: assim a exacerbada preocupação com a virgindade ou fidelidade das mulheres justifica-se pela necessidade de preservação da pureza da linhagem familiar. Visto que, caracterizadas como *seres perversos* e naturalmente desregradas, as mulheres representam uma verdadeira ameaça à preservação do núcleo familiar pela facilidade com que poderiam nele inserir membros ilegítimos, caso não fossem constantemente vigiadas. O casamento assume, pois, a função de regulação do comportamento sexual feminino, devido a importante tarefa de reprodução da espécie, de forma que “a Igreja admite o casamento como um mal menor. Ela o adota, o institui [...] mas com a condição de que sirva para disciplinar a sexualidade, para lutar eficazmente contra a fornicação” (DUBY, 1989, p. 18).

Se a afirmação de que os aspectos econômicos influenciavam profundamente os arranjos de casamentos na sociedade medieval é bastante esclarecedora para a compreensão das transformações ocorridas na instituição matrimonial, também é preciso analisar a importância da religiosidade nesse processo.

De acordo com Paulette L’Hermite-Leclercq (1995, p. 286), em ensaio intitulado “A ordem feudal (séculos XI-XII)”, os séculos XI e XII foram de fundamental importância para a formulação e definição do conceito de casamento pela Igreja, visto que, embora o cristianismo já estivesse consolidado há bastante tempo, apenas a partir desses séculos foi possível para os pensadores da Igreja “dar uma definição clara do que era o casamento na sua essência e nas suas finalidades”. Segundo a autora, até esse período a Igreja não possuía uma definição precisa para o casamento e também não exercia significativa influência sobre os costumes relacionados a esse importante aspecto da vida das pessoas, de modo que as profundas reformas por que passou a Igreja nesse período tornou possível que o conceito de casamento fosse finalmente delimitado e a Igreja passou a zelar para que seus princípios fossem aplicados.

Assim, o prestígio adquirido pelo clero com a reforma da Igreja deu-lhe a competência para regulamentar o casamento, concedendo-lhe o *status* de sacramento e delimitando os aspectos imprescindíveis para sua realização e manutenção. Paulette L’ Hermite-Leclercq resume assim as delimitações que a Igreja fixou sobre o casamento nesse período:

Resumamos o sistema de pensamento que se impôs. O casamento é um sacramento. O conteúdo desse acordo foi muito flutuante até ao século XII. Era necessário defini-lo antes de lhe dar um lugar entre os outros na lista terminada em 1215. A originalidade do casamento era embaraçosa: único dos sete sacramentos que existira já na Lei antiga, tinha portanto uma anterioridade cronológica, já que tinha ligado o primeiro homem e a primeira mulher; a sua anterioridade era também lógica, já que era indispensável ao fundamento de qualquer sociedade para que os homens se multiplicassem sem luxúria; em comparação com os outros sacramentos, conservava uma certa dose de mácula, mesmo se Deus o abençoasse: a reprodução sexuada era uma consequência do pecado original (L'HERMITE-LECLERCQ, 1995, p. 286).

Assim, se por um lado a sacramentalização do casamento atribuiu-lhe uma conceituação positiva, por outro essa instituição manteve ainda certa conotação negativa, visto que, embora fosse indispensável para a preservação da espécie e garantia da sobrevivência das famílias, o casamento pressupõe a união carnal, amplamente condenada pela Igreja em uma época em que a virgindade e a abstinência eram valorizadas. Era necessário, portanto, que fossem utilizados todos os meios possíveis para garantir a pureza da união marital, assim como para assegurar que os princípios da Igreja sobre esse sacramento fossem cumpridos.

Ainda de acordo com a referida autora, a definição de casamento firmada pela Igreja constituía um laço triangular, visto que o casamento não era apenas a união entre um homem e uma mulher, Deus constituía o terceiro elemento dessa aliança. Para um casamento ser plenamente satisfatório, deveria funcionar como um tríplice cordão no qual Deus era figura central. Havia ainda outra questão relacionada à constituição do casamento que perdurou até a segunda metade do século XII: qual seria o fundamento constitutivo da união indissolúvel do casamento? A resposta para essa pergunta era respondida de duas formas diversas: para alguns religiosos esse fundamento era “a conjunção dos sexos” para outros era “a vontade comum”.

Numa época em que a virgindade e a continência eram amplamente defendidas pela Igreja, a ideia do livre consentimento dos cônjuges como fundamento constitutivo do casamento conseguiu vencer esse impasse. Assim, apenas nos anos finais do século XII, a Igreja finalmente conseguiu estabelecer uma definição clara e precisa acerca do casamento, em que afirmou a consensualidade dos noivos como requisito indispensável para a validade do casamento, deixando a união carnal em segundo plano, visto que, para “os leigos não convertidos ao casamento branco, era no entanto necessário dar lugar ao acto da carne: ele vinha no final, para consumir o casamento” (L' HERMITE-LECLERCQ, 1995, p. 287).

A autora ressalta que as ideias correntes na época sobre a importância da virgindade e da castidade como prerrogativas para alcançar a salvação da alma contribuíram significativamente para a resolução da questão da validade do casamento a favor da “vontade comum” dos noivos em detrimento da “conjunção dos sexos”. Visto que a Igreja defendia amplamente que os cônjuges deveriam se abster completamente da prática da relação sexual, mantendo um “casamento branco”<sup>5</sup> a exemplo da união perfeita de José e Maria ou, pelo menos, após o nascimento dos herdeiros que garantiriam a preservação da linhagem familiar. De acordo com os pensadores da época, a condição ou estado dos casados era considerado inferior à dos virgens e/ou até mesmo dos viúvos.

Paulette L’ Hermite-Leclercq ressalta ainda que a afirmação de que o princípio do consentimento entre os cônjuges era o responsável pela validade do casamento acaba por trazer consigo a ideia de que não é o padre que realiza o casamento, mas a expressão do mútuo consentimento, de modo que a presença do sacerdote não é imprescindível. Logo, embora a Igreja reprove as uniões ocorridas sem a presença do padre para abençoar, tratando-as por clandestinas, a “presença do padre não é uma condição *sine qua non* da validade do vínculo senão depois de 1563” (1995, p. 287).

De acordo com Carolina Gual da Silva, os historiadores defendem abordagens diferentes ao analisar as transformações ocorridas no conceito de casamento nos séculos XI e XII. Assim, alguns estudiosos, como, por exemplo, De la Roncière e Christopher Brooke, dão ênfase maior ao período inicial da reforma, “e, portanto, suas análises se concentram mais no caráter moral das transformações”, associando as mudanças ocorridas no conceito de casamento como, por exemplo, a sua sacramentalização e a normatização de sua prática, à intenção da Igreja de “purificação” da instituição matrimonial, o que tornava necessário o desenvolvimento de estratégias de controle da sexualidade. Outros estudiosos, como, por exemplo, Georges Duby e James Brundage, que “privilegiam o momento intermediário da reforma, tendem a analisar o casamento sob o aspecto da autoridade”. Eles defendem que a reforma no casamento, realizada pela Igreja, tinha como objetivo principal estreitar o controle dessa poderosa instituição medieval sobre a sociedade laica, usando-o como mecanismo de manutenção do poder numa clara reação contra a crescente autonomia e desenvolvimento dos poderes feudais. (SILVA, 2008, p. 11-12).

---

<sup>5</sup> Paulette L’ Hermite-Leclercq (1995, 287) utiliza esse termo ao referir-se ao casamento em que os cônjuges abstinham-se de manter relações sexuais, de modo a não consumar o casamento, seguindo o exemplo da “união não consumada de Maria e José”, ou ainda quando escolhiam manter-se celibatários após o nascimento dos filhos, ou seja, depois que a preservação da descendência familiar estivesse garantida.

A autora assume adotar um posicionamento intermediário em seu estudo sobre o casamento, “*Até que a morte os separe*”: *casamento reformado nos séculos XI e XII*, ao afirmar que seu trabalho tem início a partir de duas premissas básicas: “primeiro, que entre os séculos XI e XII a Igreja passava por uma série de movimentos reformadores que influenciaram a maneira como ela pensava o casamento; segundo, que essa influência se deu tanto no âmbito moral/espiritual quanto no âmbito da autoridade eclesiástica” (SILVA, 2008, p. 12).

Para Carolina Gual da Silva, “o processo de fortalecimento da Igreja, principalmente a partir do século XI com os movimentos reformadores” (2008, p. 38), trouxe consigo uma maior preocupação dos homens da Igreja em fazer com que o casamento assumisse uma conceituação mais clara e precisa. Assim, a autora analisa detalhadamente as ideias defendidas por três importantes pensadores – Burcardo de Worms, Graciano e o papa Alexandre III – que contribuíram para definir e sistematizar o casamento como instituição cristã. Segundo a autora, a obra desses três estudiosos é de fundamental importância para a afirmação da sacramentalização do casamento:

O primeiro passo é dado por Burcardo com sua ênfase na continência sexual e nas punições das ofensas. Para que o casamento se tornasse sacramento era necessário separá-lo o máximo possível de seu elemento mais secular: o sexo. Assim, as limitações de datas para cópula, assim como a condenação de qualquer prática sexual que não levasse à procriação, abrem o caminho para a sacralização do sexo no casamento.

O próximo passo é a necessidade de se estabelecer o princípio da indissolubilidade, elemento fundamental em Graciano. Para que o casamento se torne um sacramento ele deve ser uma ação divina. E se o casamento é uma união criada por Deus ela não pode jamais ser desfeita. Nos decretais de Alexandre III percebemos um terceiro elemento central que é a questão do consentimento. O casamento deve ser uma escolha dos envolvidos a fim de que eles possam conscientemente receber a graça divina (SILVA, 2008, p. 106).

Assim sendo, estão presentes nesses autores os conceitos fundamentais para a instituição do casamento como um dos sacramentos da Igreja, a *sacralização do sexo no casamento*, a *indissolubilidade* da união e o *consentimento* dos cônjuges. Ainda de acordo com Carolina Gual da Silva, com a sacramentalização o casamento adquiriu um *status* mais espiritualizado quando passou a sofrer mais fortemente a interferência da Igreja e o consentimento mútuo passou a ser considerado como requisito fundamental para a validade do casamento. No entanto, ainda assim o “casamento não deixou de ser uma instituição com

fortes elementos seculares, vital para a ordem social, econômica e política da sociedade medieval e atendendo a interesses específicos” (SILVA, 2008, p. 65).

No detalhado estudo sobre o casamento, *Espelhos cartas e guias: casamento e espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700*, Maria de Lurdes Correia Fernandes se propõe a estudar a “história cultural do casamento” na Península Ibérica em sua formação e evoluções, em sua “espiritualidade própria”. De forma que a autora tem como objetivo “explorar os modos de representação do casamento e da vida conjugal – consequentemente, também da família – que visavam determinar, reforçar, orientar ou modificar comportamentos morais e sociais desses séculos” (FERNANDES, 1995, p. 2).

Segundo Maria de Lurdes Correia Fernandes, por toda a Idade Média, a ideia generalizada de que a vida religiosa era superior à vida secular laica foi responsável pela desvalorização do casamento como estado passível de se alcançar a salvação, colocando os casados em situação mais desfavorável em relação não apenas às virgens e aos celibatários, mas também aos viúvos. De acordo com a autora, as críticas ao casamento durante a Idade Média estavam relacionadas com a oposição entre o estado espiritual dos religiosos e o estado dos casados, numa verdadeira disputa entre dois grupos sociais: a aristocracia e o clero. Porém, a autora sugere que a crítica ao casamento se confunde na maioria das vezes com a crítica às mulheres.

Fernandes compartilha das ideias de Georges Duby sobre a posição ocupada pelo casamento na sociedade medieval. A autora afirma que, nos finais da Idade Média, a posição mais defendida sobre o casamento era a ideia de que ele era considerado um estado inferior ao da virgindade, mas também “um remédio para a concupiscência carnal” (FERNANDES, 1995, p. 19), ou ainda estava intimamente relacionado com “objetivos de *aliança* ou de *linhagem* nos casamentos da nobreza” (1995, p. 20).

Ainda de acordo com Fernandes, as ideias que mais influenciaram as discussões sobre o conceito de casamento neste período foram as desenvolvidas por Paulo, São Jerónimo e Santo Agostinho (1995, p. 16-17). De modo que os autores medievais recorriam frequentemente aos escritos destes autores para justificar ou reforçar seus posicionamentos, fossem eles contrários ou a favor do casamento. O grande número de obras<sup>6</sup> participantes das

---

<sup>6</sup> De acordo com Fernandes, destacam-se: *Orto do esposo e Boosco deleytoso* – obras que defendem o celibato –; *Espejo de la vida humana* (1ª ed. Roma, 1468; 1ª ed. Zaragoza, 1481? - 1491), de Rodrigo Sánchez de Arévalo – obra que muito provavelmente a rainha D. Leonor (protetora de Gil Vicente e mulher de D. João II) possuía (1995, p. 33) –; *Livro das três Virtudes*, de Cristina de Pisano – traduzido a mando de D. Isabel, mulher de D. Afonso V, em meados do século XV. Nas primeiras décadas do século XVI, D. Leonor (mulher de D. João II) – também mandou traduzir o mesmo livro, agora com o título de *Espelho de Cristina*, na intenção de que fosse lido

discussões sobre o casamento, escritas em defesa do celibato ou a favor do “estado de casado”, publicadas em fins do século XV e início do século XVI é bastante significativo da dimensão que essa temática alcançou nos debates teóricos e escritos de religiosos e humanistas.

Dentre as mudanças ocorridas na concepção de casamento ao longo do século XVI, merece destaque a mudança no tratamento dado aos casados, de modo que os autores passaram a se referir ao “estado dos casados” em seus textos. Assim sendo, a construção do conceito de “estado” matrimonial deu-se no sentido de que sendo a família “o primeiro local de aprendizagem moral”, era necessário que o prestígio moral da instituição matrimonial fosse acentuado, assim como a função educativa dos pais, surgindo assim a necessidade da “educação religiosa das mulheres aliada à função maternal” (FERNANDES, 1995, p. 47).

Destacaram-se nesse período as obras: *Sermón en Loor del Matrimonio* (1528), de Juan de Molina; *Libro del Marco Aurelio con el Relox de Principes* (1529), de Fr. Antonio de Guevara – que afirma que as pessoas podem se salvar em todos os estados, mas que em todos eles há ameaças a superar e sofrimento –; *Norte de los Estados* (1531), de Francisco de Osuna e *Espelho de casados* (1540), de João de Barros – que resume os debates sobre o casamento nos finais do século XV e início do XVI.

Essas obras são bastante esclarecedoras no que diz respeito à efervescência de debates sobre o casamento nos primeiros anos do século XVI, tendo se destacado por atribuir uma conotação positiva à instituição do casamento. Assim sendo, as obras citadas (de Juan de Molina, Fr. Antonio de Guevara, Francisco de Osuna e João de Barros) ajudaram a promover as significativas transformações ocorridas no conceito de casamento na mudança do século, visto que passaram não só a elogiar o casamento como “estado”, como promoveram novos olhares acerca do casamento. Nos anos de 1520 e 1530, segundo afirmação de Maria de Lurdes C. Fernandes, houve um grande número de traduções e edições de livros sobre o casamento em Portugal e em Espanha (FERNANDES, 1995, p. 57).

A autora afirma ainda que contribuiu para a composição do modelo dos “bem casados” a afirmação de três aspectos fundamentais para o casamento: “a harmonia e a paz conjugal, as atitudes da “boa esposa”, os deveres do marido...” (FERNANDES, 1995, p. 73). As obras citadas anteriormente também insistiram na afirmação de dois “bens” do “bom casamento”: a *proles* – os filhos – e a *fides* – a fidelidade e o afeto conjugal –; embora as opiniões a respeito dos filhos tenham sido por vezes controversas.

---

como um espelho pelas mulheres –; *Espejo de Consolación de Tristes* (1ª parte de 1557), do franciscano Juan de Dueñas – contém interessantes páginas que dedicou ao “estado” dos casados (1995, p. 45).



Assim sendo, na tentativa de substituir a visão negativa do casamento pelo modelo dos bem casados, tornou-se necessário uma verdadeira mudança também nas conceituações medievais profundamente misóginas sobre a mulher, visto que boa parte das críticas ao casamento sustentava-se nessa caracterização pejorativa da mulher e eram direcionadas a ela. Sobre essa questão, Maria de Lurdes C. Fernandes esclarece:

Neste contexto, convirá lembrar que, a par da construção (ou reconstrução) do ideal dos “bem casados” e intimamente ligado com ele, se foi aprofundando e objectivando – à medida que se “actualizava” – o ideal da “boa esposa”, ideal esse que, retomando muitas das concepções e imagens bíblicas, clássicas e medievais da mulher, especialmente da casada – as quais se mantiveram por todo o século XVI e, ainda, no século XVII – tendeu, contudo, a privilegiar a responsabilização da esposa nas suas funções “femininas”, conjugais e familiares – articuladas, naturalmente, com os deveres do marido [...] (FERNANDES, 1995, p. 99).

Dessa forma, a produção literária sobre o casamento passou a se preocupar com a educação feminina mais do que nunca necessária para que a mulher pudesse cumprir bem suas funções no seio familiar, assumindo o seu novo papel de “boa esposa”. Muitas e variadas foram as obras produzidas com o intuito de instruir as mulheres, apresentando em suas orientações “perspectivas novas sobre a vida social, familiar e espiritual”. De modo que este fenômeno editorial pode ser considerado a prova maior da “importância crescente [...] da educação moral e religiosa da mulher, nomeadamente da casada, no contexto das suas funções conjugais e familiares, do que foi resultado um modelo de contornos progressivamente mais nítidos [...] da “boa” esposa e da “boa” mãe” (FERNANDES, 1995, p. 118).

Neste sentido, é bastante esclarecedor o *Institutio Foeminae Christiano*, em que Luis de Vives defende que a mulher deve ser instruída através de bons livros, mas condena a leitura pelas mulheres de “livros de amores” ou romances de cavalaria (FERNANDES, 1995, p. 122). Assim, o conceito de “boa esposa” estava estreitamente ligado ao da “esposa cristã”, de modo que o conceito da “perfeita casada” só foi desenvolvido na segunda metade do século XVI (1995, p. 131).

Por outro lado, ao longo das primeiras décadas do século XVI, os vários autores que se debruçaram sobre a questão da educação feminina não tinham como objetivo a instrução das mulheres como um fim em si mesmo, mas tinham em mente apenas a função feminina no casamento. Ou seja, a campanha em favor da educação feminina apenas buscava qualificar a mulher para ser uma “boa esposa”, isso porque o casamento sofreu uma grande valorização neste período, assim como o “estado” de casado (FERNANDES, 1995, p. 143).

A valorização da educação na Península Ibérica nos finais do século XV e no século XVI está relacionada com o contexto da reforma religiosa, afirma Maria de Lurdes C. Fernandes:

[...] a atenção cada vez maior que humanistas e moralistas da primeira metade do século XVI foram dispensando à educação dos filhos deve ser entendida no contexto da, igualmente, maior atenção ao “estado” dos casados e da valorização em geral da educação – não só da instrução, mas também, senão sobretudo, da formação religiosa e moral. Além disso, a influência decisiva – e duradoira, como veremos – de S. Jerónimo, consagrada por todos os grandes humanistas e moralistas do século XVI, conferiu à educação específica das filhas uma matriz cultural persistente, que se viria a manter ao longo de todo o século XVII (FERNANDES, 1995, p. 197).

A educação das filhas estava basicamente voltada para a espiritualidade, de forma a prepará-las para ser uma boa esposa cristã. Já a educação dos filhos, principalmente os príncipes e nobres, era defendida pelos humanistas e moralistas em sentido mais amplo, pois afirmavam que as “letras” complementavam às “armas” (FERNANDES, 1995, p. 197).

Outra questão que a mudança no conceito de casamento trouxe consigo foi a necessidade de discutir os deveres do marido, dentre os quais estava o problema de alguns deles se ausentarem por longos períodos de suas casas. Seja em decorrência das conquistas ou para participar nas aventuras das navegações ultramarinas, a ausência prolongada do marido poderia representar sérios riscos para a família. Posto que, sem a proteção do marido, suas esposas e filhos poderiam ficar expostos aos malfeitores, sofrendo ainda com a ameaça de passar por dificuldades financeiras. Certo também é que muitas vezes os homens não retornavam dessas viagens, deixando suas famílias desamparadas social e economicamente.

Outra fecunda discussão na mudança do conceito de casamento diz respeito ao poder do marido no governo da casa e sobre a esposa. Maria de Lurdes C. Fernandes cita a *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, ao se referir à importância atribuída pelos escritores medievais ao marido enquanto “senhor” no casamento (FERNANDES, 1995, p. 158-159). Assim sendo, as discussões de autores como Vives, Osuna e Guevara sobre a concepção dos deveres do marido em seu direito de governar a casa e a mulher podem explicar as ideias que Gil Vicente objetivava discutir na *Farsa de Inês Pereira*, de modo que, embora literária, a obra vicentina participa claramente dos debates de religiosos e humanistas envolvendo o casamento.

As discussões de humanistas e moralistas dos fins do século XV e da primeira metade do século XVI sobre o casamento foram responsáveis pelas resoluções sacramentadas no Concílio de Trento (FERNANDES, 1995, p. 223). Assim sendo, a campanha em defesa do

casamento, empreendida nos anos finais da Idade Média e intensificada nas três primeiras décadas do século XVI, teve como principal resultado a regulamentação dos aspectos envolvidos no casamento com o Concílio de Trento (1563), que representou um marco definitivo na questão da sacramentalidade do casamento, de modo que possibilitou importantes modificações no conceito de casamento.

Fernandes assinala as mudanças realizadas em obras escritas antes do Concílio de Trento para adequá-las ou englobar todos seus aspectos, assim como a profusão de obras escritas posteriormente com a finalidade de divulgar as decisões do decreto *De Reformatione Matrimonii*. Assim, os guias sobre o casamento dedicaram-se à disseminação da doutrina em todos os grupos sociais, devido à “necessidade de reafirmar as perspectivas católicas e de fazer cumprir as principais decisões de Trento”, divulgando, principalmente,

[...] a afirmação dogmática da sacramentalidade e indissolubilidade do matrimónio, a insistência na distinção entre desposórios e casamento, a lembrança do carácter consensual, mas também solene e público, da união matrimonial e a explicitação dos diferentes tipos de impedimentos, aspecto este minuciosamente tratado, como é compreensível, nestas obras, bem como a condenação dos casamentos clandestinos (tal como os definiu Trento) (FERNANDES, 1995, p. 210).

Destarte, após o Concílio de Trento ocorreu um importante movimento de divulgação de suas decisões, por parte de diversos autores que produziram catecismos sobre o casamento em que buscavam, através da utilização de uma linguagem mais acessível, disseminar as resoluções do Concílio de Trento como, por exemplo, o *Catecismo ou doutrina Cristã e Práticas Espirituais* (Braga, 1564), de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires, e *Breve Summa da Doutrina Christã* (1626), de Fr. João de Portugal.

Não mais preocupados em afirmar a sacramentalidade do casamento, os autores deixaram de lado a necessidade de comparar o estado dos casados ao estado de virgindade e se dedicaram à criação e discussão dos modelos de “casamento perfeito”, como pode ser exemplificado por algumas obras que mostram a evolução do tratamento dado ao casamento após o Concílio de Trento (FERNANDES, 1995, p. 228) como, por exemplo, *Saludable Instruccion del Estado del Matrimonio* (Córdoba, 1566), de Vicente Mexía; *Ordem de Bien Casar, y Avisos de Casados* (Bilbao, 1581 e 1595), de Joan Estevan; *Manual de Casados* (Pamplona, 1618), de Ignacio de Andueza; e o *Casamento Perfeito* (1630), de Diogo Paiva de Andrada. Essas obras destinavam-se ao suprimento das necessidades imediatas de ensinar aos

casados e/ou a aqueles que pretendiam casar sobre a santidade e as especificidades do casamento (FERNANDES, 1995, p. 231).

Se nas primeiras décadas do século XVI a defesa do casamento e de seus aspectos positivos, discurso frequente nos debates sobre os “estados” passíveis de se alcançar a perfeição, vão resultar nas resoluções sacramentadas do Concílio de Trento, na segunda metade do século, depois de 80, e, principalmente, no século XVII, torna-se recorrente a retomada da temática das dificuldades do casamento, centrando-se basicamente nas “lembranças das dificuldades, das tribulações, das “queixas” dos casados, bem como dos “inconvenientes” do estado matrimonial” (FERNANDES, 1995, p. 260).

Porém, embora as tribulações dos casados sirvam de matéria para diversas obras do período, não deixam de trazer uma visão positiva do casamento, recorrendo a “exemplos” e “histórias” de casados que honraram a sacramentalidade do estado, de modo que não mais está em questão se o casamento é ou não um sacramento da Igreja, apenas pretendem “responder a problemas imediatos da vida conjugal”. Assim sendo, os esforços empreendidos em defesa do “estado de casado” nas primeiras décadas do século XVI, alcançaram seu objetivo na mudança (FERNANDES, 1995, p. 287).

## 2. 2 CORRENTES CONTRÁRIAS AO CASAMENTO: VIRGINDADE, AMOR E MISOGINIA

No conjunto da obra vicentina, destaca-se um significativo número de textos que apresentam uma visão negativa sobre os casamentos neles representados. Esses textos, em sua grande maioria, possuem um tom marcadamente burlesco e satírico, de modo que embora participem da séria corrente de discussões da tradição medieval de críticas ao casamento, também funcionavam como divertimento para os serões da corte portuguesa. Através do ridículo das situações retratadas, Gil Vicente chamava a atenção para os problemas da sociedade medieval, de certa forma apresentando sua visão ou retratando a visão coletiva de sua época sobre o casamento e, conseqüentemente, sobre as mulheres, visto que, conforme afirmado anteriormente, as críticas ao casamento nesse período, na maioria das vezes, eram direcionadas às mulheres.

Em seu livro *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental* (1995), R. Howard Bloch discute detalhadamente as correntes misóginas de pensamento bastante

frutíferas durante a Idade Média. De acordo com o autor, toda e qualquer ideia generalizante sobre as mulheres constitui em si mesma misoginia, pois, ainda que tenha como objetivo a sua valorização, o fato de negar-lhes a individualidade reduzindo-as a uma categoria já é por si só uma atitude preconceituosa e discriminante. Muitos dos textos e discursos contrários ao casamento baseavam-se nessas ideias pejorativas e generalizantes sobre a mulher para tentar justificar os seus argumentos.

Durante a Alta Idade Média, um dos grandes temas sobre o casamento consistia na *Molestiae Nuptiarum*, as dores do casamento. R. Howard Bloch afirma que a associação da mulher com a transgressão verbal “naturalmente, já está latente muito antes do século XIX e mesmo antes da era cristã: a ligação do feminino com as seduções e ardis da fala” (BLOCH, 1995, p. 29). Assim, através de exemplos de diversos escritores, desde os textos de clássicos como Homero aos escritos do século XIX, o historiador discute a tradição da visão da mulher como faladeira e tagarela.

Entre as causas das *molestiae do casamento*, a mulher é vista como aquela que está sempre atrapalhando o homem, não importa se é rica ou pobre, feia ou bonita. Faladeira e ciumenta, não importa quanto o homem se justifique, ela nunca aceitará suas explicações. Por fim, a tradição ocidental associa a mulher à mentira, justificando esse pensamento através de uma explicação biológica, segundo a qual por ser o sexo mais frágil, a mulher desenvolveu a linguagem, mais precisamente a mentira, como mecanismo de defesa e sedução, ideia bastante desenvolvida no século XIX, tendo como principais defensores os pensadores Schopenhauer, Nietzsche e Cesare Lombroso.

De acordo com R. Howard Bloch, o pensamento misógino elegeu como base para suas origens o *Gênesis* e a *versão jeovista da criação*, visto que os autores buscam no relato da criação humana a justificativa para a sujeição da mulher ao homem e para o reconhecimento dela como ser inferior. De acordo com essa linha de pensamento, a ideia da inferioridade da mulher se justifica pelo fato de além de ser criação secundária que não deriva diretamente de Deus, mas foi criada a partir da costela de Adão, à mulher também é atribuída a responsabilidade pela degeneração da perfeição humana, tendo sido ela a responsável pelo pecado original.

Desse modo, dentre as frequentes críticas ao casamento desenvolveu-se a tradição de atribuir-lhe um grupo de males ou doenças sofridas por meio dele, as *molestiae nuptiarum*, atacando principalmente às mulheres por atribuir a elas a responsabilidade por esses problemas. R. Howard Bloch afirma ainda que, como forma de justificar as doenças do casamento,

A articulação patrística dos sexos concebe uma relação entre masculino e feminino construída a partir da analogia entre o mundo da inteligência e o dos sentidos. Tal ideia tem certamente raízes profundas na tradição platônica. Foi contudo Fílon Judeu (cerca de 20 a.C. a 50 d.C.) que, sob a influência dos modelos de interpretação do médio platonismo de Alexandria no último século antes de Cristo, transformou o relato do *Gênesis* em uma “alegoria da alma em que o homem é a mente e a mulher o sentido da percepção” (BLOCH, 1995, p. 38).

De acordo com essa ideia, a mulher representaria o carnal, sendo, portanto, dominada pelos desejos dos sentidos. Assim é que a mulher, ser luxurioso desprovido dos benefícios da razão e do conhecimento, deveria ser mantida sob supervisão e em constante vigilância.

O autor afirma ainda que a formação do conceito de mulher nos primeiros séculos do cristianismo esteve marcadamente ligada à “metafísica que abominava a corporificação” (BLOCH, 1995, p.55), de modo que ele vai buscar em Fílon Judeu a ideia de que é justamente com o surgimento da mulher que acontece a perda do literal, visto que sua própria criação exige uma interpretação. Assim, o historiador ressalta que a concepção construída sobre a mulher nos primeiros anos do cristianismo apresenta-se a partir de uma contradição: “a associação da mulher tanto com o material como com o figural” (BLOCH, 1995, p. 56).

Pois, se por um lado as teorizações sobre a constituição da mulher a aproximavam do carnal por ter sido formada da costela de Adão, por outro, autores como Fílon Judeu identificavam o momento da criação feminina com a perda do literal e a criação da metáfora, pois para compreender a criação de Eva da costela de Adão seria necessário entender as palavras do Gênesis a partir da prerrogativa da metáfora e da enunciação. Segundo essa concepção, a mulher seria um ser secundário, derivado, de modo que Eva não foi criada diretamente de Deus, mas a sua criação se deu de forma derivada, a partir do já existente homem.

Outro importante tema a ser discutido com relação às *molestiae nuptiarum* é a *Teologia cosmética*: a associação da mulher com o cosmético, com o desejo de ornamentação. Essa associação possui um teor marcadamente negativo, pois a ornamentação é identificada com o secundário, o artificial, o que, portanto, não provém de Deus. Finalmente, ainda no sentido de que a mulher faz parte do secundário, ela é associada à linguagem retórica, à sedução da linguagem que leva ao engano. Segundo Bloch, o discurso misógino é um discurso citacional, pois os autores misóginos não assumem o próprio posicionamento sobre a mulher, mas se baseiam na leitura de autoridades sacras que são citadas e repetidas em outras obras, assim o antifeminismo é propagado sempre através da voz do outro.

O discurso medieval sobre os sexos foi construído a partir de constantes contradições, visto que seus argumentos eram frequentemente distorcidos para justificar a posição adotada pelos autores. Assim é paradoxal o fato de que os pensadores medievais usavam da linguagem retórica para seduzir e convencer seu público a respeito de suas teorias sobre a mulher à medida que essas mesmas teorias associavam a mulher aos ardis da fala, classificando-a como exímia manipuladora da fala em suas estratégias de sedução. Também é paradoxal o fato de esses mesmos pensadores apresentarem um discurso tão longo e eloquente na tentativa de convencer sobre a veracidade de suas ideias a respeito da mulher, ao passo que eles mesmos atribuem à mulher as condições de faladeira e facilmente influenciável.

Deste modo, a partir da análise da obra *Lamentations de Matheolus* de Jehan Le Fèvre – “onde a mulher é retratada como um tipo de falsa lógica, um sofisma, que derrota tanto a gramática como a dialética, as ciências da verdade” (BLOCH, 1995, p. 89) –, o historiador discute as “inconsistências”, “contradições” ou “paradoxos” presentes no discurso medieval dos gêneros sexuais que propagam a ideia da mulher como faladeira, capaz de seduzir e enganar por meio da linguagem ao passo que os próprios autores utilizam os artifícios persuasivos atribuídos as mulheres, o seu discurso para dissuadir e seduzir.

Em outras palavras, o autor procura fazer com o seu interlocutor precisamente o que ele projeta nas mulheres: enganar com palavras, provocar contradição, e seduzir com aquilo que foi definido como a essência do feminino, os artifícios da retórica. Este truque final está implícito no performativo antifeminista: se a mulher é mostrada como contraditória, o oposto da lógica, em oposição ao apego masculino a uma verdade una que, nas palavras de Agostinho, é de “uma vez por todas”, então o misógino, ao transgredir a diferença que estabelece, contradiz ele mesmo ou de novo age como a mulher que ele censura por ser inconsistente (BLOCH, 1995, p. 89-90).

No entanto, de acordo com Bloch, o grande paradoxo do “discurso sobre os sexos do cristianismo primitivo” está no fato de que ao mesmo tempo em que se constrói um discurso negativo sobre a mulher e sobre a feminilidade, também foi desenvolvido uma argumentação que tendia para a igualdade dos sexos, sustentada por relatos como o de Paulo, por exemplo, sobre as afirmações de Jesus de que homens ou mulheres, servos ou senhores, judeus ou gentios, todos eram um só em Cristo.

Assim o asceticismo promoveu uma oportunidade para as mulheres escapar do domínio do patriarcado, oferecendo a vida religiosa como alternativa ao casamento e concedendo-lhes certas liberdades como viajar como peregrinas, desenvolver atividades intelectuais e relativa liberdade para cuidar de suas finanças. Porém, essa relativa valorização

da mulher aparece de forma contraditória, visto que o preço pago por ela é a perda da própria feminilidade, pois se baseava na renúncia não apenas ao ato sexual, mas principalmente às características próprias de seu sexo. Dessa forma, o cristianismo primitivo apresenta uma singularidade bastante importante no que diz respeito à mulher: sua constituição conflituosa como redentora e sedutora, simultaneamente a “Esposa de Cristo” e o “Portão do Diabo”.

Desse modo, R. Howard Bloch afirma que as definições cristãs sobre os sexos, principalmente as conceituações da virgindade feminina foram construídas a partir de um paradoxo: a proposta de liberdade para as mulheres oferecida pelos padres tem como preço a supressão da condição de mulher, pois apenas se mantivesse a virgindade – e a castidade caso fosse viúva ou casada – é que a mulher poderia ser uma igual ao homem.

A questão da virgindade feminina, portanto, nos moldes em que era defendida pelos religiosos medievais, encerra em si mesma um paradoxo no que diz respeito à contradição existente entre a ideia defendida pelos teóricos da virgindade de que a mulher era sinônimo de imperfeição e “o desejo de integralidade [...] expresso no tema insistente da virgindade” (BLOCH, 1995, p.128). Assim sendo, a mesma articulação dos sexos no cristianismo primitivo que concebia a mulher como imperfeita, visto que ela estava ligada à corporificação da carne, desenvolveu também a imagem da virgindade feminina, contrapondo assim a visão negativa da mulher com a conceituação de virgindade construída pelos primeiros padres da Igreja e associada a Adão e Eva antes da Queda.

Outro importante movimento cultural participante das discussões dos gêneros sexuais na sociedade medieval que alcançou grande expressão foi o desenvolvimento do código do amor cortês. Quando nos séculos XI e XII, os trovadores criaram uma infinidade de cantigas em louvor ao amor e à mulher amada, baseadas no código de vassalagem feudal, teve início um movimento literário cujo objetivo principal parece ter sido a educação dos jovens celibatários que povoavam em grande número as principais cortes. Essa campanha educativa direcionada aos jovens – que não tinham sido destinados ao casamento por razão da *política da linhagem*, utilizada como mecanismo de preservação do patrimônio familiar – pretendia educar os seus instintos sexuais através da instauração de um código de amor que habitava apenas o campo do imaginário literário, mantendo-os, portanto, afastados das grandes damas, as esposas de seus senhores e as nobres moças casadouras.

Assim, os poetas do amor cortês cantaram exaustivamente o amor e as mulheres, aproximando-as da perfeição divinal, visto que um dos elementos principais do amor cortês consistia no louvor às características da mulher amada. Segundo o código do amor cortês, a mulher era concebida como um ser inalcançável, possuindo características que as aproximava



da perfeição – a mulher amada era sempre a dama que possuía a maior beleza física, além de ser a mais educada, gentil, recatada e pura, entre outras qualidades –, também o amor era sempre cantado em sua incapacidade de concretização, de tal modo que grande parte das cantigas trovadorescas apresenta como mote as dores ocasionadas pelo sentimento amoroso. De modo que, embora não tivesse como objetivo primeiro a valorização da mulher, esse movimento literário resultou, em certa medida, num significativo processo de valorização da mulher durante a Idade Média.

Porém, R. Howard Bloch aproxima o antifeminismo medieval da cortesia a partir de “pontos superficiais de semelhança” (BLOCH, 1995, p.148), visto que seja nas teorizações acerca da virgindade feminina, seja na cortesia, a discussão centra-se na questão do olhar. Da mesma forma que uma virgem poderia deixar de ser virgem apenas pelo fato de ser vista, também o amor cortês centra-se na visão e na *meditação excessiva sobre a beleza do sexo oposto*, conforme o define André Capelão.

Bloch enfatiza ainda que o principal ponto de articulação entre o antifeminismo medieval e o amor cortês – “uma identidade estrutural profunda entre essas duas fascinações pelo feminino aparentemente opostas” (BLOCH, 1995, p.148) – está justamente no fato de que “não há maneira de falar sobre a virgindade que não a conspurque” (BLOCH, 1995, p.149) assim como o amor cortês exige discrição sob pena de deixar de existir. Assim o autor utiliza a ideia da discrição, fundamental para a conservação da virgindade, como elo de ligação entre a tradição da “desconfiança do corpo da patrística neoplatônica idealizante” (BLOCH, 1995, p.148) e a discrição do silêncio, exigida pelo código de amor cortês.

Associando a função do poeta que trai o silêncio imposto pelas regras de cortesia – assim como o amante ao revelar seu amor – ao paradoxo medieval da virgindade, o autor afirma:

Cantar, gabar ou mesmo falar de algo é sempre trai-lo ou mesmo matá-lo. Embora possa parecer a princípio que tal afirmativa não se liga ao tema da virgindade [...], ela está inteiramente relacionada a este na articulação medieval das questões da linguagem e dos gêneros sexuais. Pois a noção de uma perda provocada por qualquer tipo de escrita, fala, ou mesmo pensamento, baseado em tudo que vimos até agora, não é outra senão aquela da perda imaginada da inteireza, análoga a uma perda da castidade implícita na virgem vista ou suspeitada, ou, na frase de Tertuliano, a “virgem que deixa de ser virgem no momento em que se torna possível que ela *não* o seja” (BLOCH, 1995, p.172).

Nesses termos, R. Howard Bloch estabelece uma ligação entre o paradoxo da perfeição da mulher na lírica do amor cortês e o paradoxo postulado pelos primeiros teóricos

medievais da virgindade feminina. Segundo o autor, a ligação entre amor romântico, virgindade e inclinação ao asceticismo é bastante evidente na lírica medieval. Visto que: “A perfeição da mulher objeto do amor exclui ou impede que ela deseje. Para ser amada, de acordo com a lógica da relação cortês, a mulher precisa ser indiferente, inatingível, imaculada – em resumo, uma virgem” (BLOCH, 1995, p.183).

Dessa forma a contradição entre o pensamento misógino e o amor cortês, segundo o autor, na verdade não existe. Isso porque em ambos os casos, o mesmo conceito em relação à mulher – fonte de todo o mal devido à sua relação com a corporização ao mesmo tempo em que é proclamada em sua virgindade como perfeição – está presente no imaginário medieval que desenvolveu tanto o paradoxo da virgindade feminina, quanto a expressão da cortesania: “De acordo com este dilema da linguagem, que vai muito além de seu mero correspondente temático na exortação cortês à discricção, a noção de virgindade, destruída pela vista, pensamento ou mesmo suspeita, ressurgue sob uma forma que, por não ser reconhecida, é ainda mais coerciva. Isto implica que toda canção de amor deflora uma virgem” (BLOCH, 1995, p.184).

O autor ainda discute a presença marcante do discurso misógino lado a lado com o discurso idealizador do amor cortês sobre a mulher no imaginário medieval, afirmando que esses dois discursos, “o depreciador e o idealizador”, são mais que próximos, eles compartilham da mesma identidade. Pois, embora pareçam a princípio completamente opostos, tanto o discurso cortês quanto o misógino realiza uma idealização da mulher que a destitui da esfera do real, afastando-a do convívio social. Segundo R. Howard Bloch, apenas essa similaridade entre os dois discursos “pode explicar o mistério da famosa conversão de Guilherme IX de rude misógino no primeiro enamorado cortês, ou enfim reconciliar as faces opostas – cortês e misógina – da *Arte do amor cortês* de Andreas Capellanus” (BLOCH, 1995, p. 192).

Uma breve análise do *Tratado do amor cortês*<sup>7</sup>, de André Capelão, oferece elementos esclarecedores sobre a constituição paradoxal dos debates sobre o amor, o casamento e a mulher durante os séculos finais da Idade Média. Dividido em três partes – *Livro I; Livro II Como manter o amor* e *Livro III Da condenação do amor* –, o texto de André Capelão pode ser considerado bastante contraditório. Se nos dois primeiros livros o autor apresenta detalhadamente a definição de amor cortês, explicando suas principais características, além de orientações sobre como conquistar o amor, *quais são as pessoas capazes de amar* e como

---

<sup>7</sup> Escrito provavelmente entre os anos 1185-1187, de acordo com estudo de Claude Buridant (2000, p. XVI).

manter o amor depois de conquistado, no terceiro livro o seu discurso assume um posicionamento oposto aos dois primeiros, pois apresenta uma argumentação calorosa em defesa da recusa do amor, explicando detalhadamente os motivos pelos quais seria melhor para o homem manter-se solteiro.

No *Prefácio*, redigido em forma de carta e destinado ao *venerável amigo Gautier* – a quem não apenas dedica a escrita da obra, mas atribui a um pedido seu a responsabilidade pela razão dela ter sido produzida –, André Capelão antecipa que não lhe parece adequado que “alguém se atenha a tais assuntos” ou ainda que “não convenha a um homem sensato dedicar-se a caçadas dessa natureza” (CAPELÃO, 2000, p. 1). A incoerência entre os dois discursos acerca do amor presentes na mesma obra é tão grande que o autor justifica antecipadamente as suas razões, de modo a promover a retomada da coerência da obra.

Se na primeira parte de seu tratado, André Capelão deixa claro a incompatibilidade entre o amor cortês e o casamento, ao afirmar:

[...] dizemos e afirmamos como plenamente estabelecido que o amor não pode estender seus domínios entre cônjuges. Porque os amantes concedem-se tudo mutuamente a título gratuito, sem serem impelidos por obrigação alguma. Os esposos, ao contrário, são obrigados por dever a obedecer às vontades recíprocas e não podem de modo algum recusar-se um ao outro (CAPELÃO, 2000, p. 137).

No *Livro III*, o fato do amor ser responsável por quebrar “iniquamente os laços do matrimônio”, levando o marido a repudiar a sua esposa ou ainda a planejar a morte dela, é apontado como um dos motivos pelos quais as pessoas não devem se dedicar ao cultivo do amor. Dentre esses motivos, destacam-se, ainda, a incompatibilidade entre servir o amor e agradar a Deus ao mesmo tempo, o fato dos amantes não poderem desfrutar das virtudes da castidade e da continência, além de uma série de características negativas tradicionalmente atribuídas às mulheres que a impediriam de corresponder ao amor como o homem deseja. Posto que: as mulheres “não são apenas avaras por natureza, mas também são curiosas e falam mal das outras mulheres”, “toda mulher é invejosa”, “todas as mulheres são também corrompidas pela cupidez”, “naturalmente inconstantes”, “hipócritas nas mínimas palavras”, “mentirosas”, “tagarelas”, “luxuriosas”, enfim, “as mulheres também são propensas a todos os vícios” (CAPELÃO, 2000, p. 289-302).

Desse modo, se as teorias e discussões sobre o casamento na Idade Média não consideravam o amor como um elemento importante em sua realização – mas, pelo contrário, tendiam a alertar para os problemas que poderiam advir caso o amor fosse levado em

consideração nos acordos matrimoniais –, também no código do amor cortês a ligação entre amor e casamento era tida como algo impossível de se concretizar. Além disso, dentre as XXXI regras do amor cortês, elencadas por André Capelão, a primeira afirma: “O casamento não é desculpa válida para não amar” (2000, p. 260). De forma que, os casados eram incentivados, segundo o código do amor cortês, a buscar o amor fora dos laços matrimoniais.

Essa profunda dissociação entre amor cortês e casamento tem suas raízes fincadas em conceituações e características relacionadas ao matrimônio, culturalmente construídas durante a Idade Média. Conforme afirmado anteriormente, as estratégias de casamento sofrem significativas modificações por volta do início do século XI, quando ocorreram transformações no conceito de família nobre, pois as famílias passaram a adotar práticas de casamentos que assegurassem a linhagem familiar, garantindo a transmissão do feudo aos primogênitos e evitando ao máximo os casamentos dos filhos mais novos.

Retomando as ideias defendidas por Georges Duby, R. Howard Bloch afirma a importância da prática da primogenitura como meio de garantir a preservação do patrimônio e da linhagem das famílias nobres. Porém, para Bloch, esse fenômeno só foi possível devido a uma série de regras observadas na realização dos casamentos, que, embora respeitando os “impedimentos canônicos”, decidiam quem poderia casar com quem, gerenciando o patrimônio familiar e garantindo importantes laços sociais e políticos com as realizações dos casamentos. Assim, o “casamento representava em essência um tratado (*pactum conjugale*) a ser negociado entre as famílias. A teia complexa de parentesco entre as linhagens da era pós-feudal dependia da vigilância cuidadosa dos laços matrimoniais” (BLOCH, 1995, p. 211).

Esse mecanismo de casamento acabou gerando duas condições bastante importantes para o surgimento da cortesia: o grande número de cavaleiros sem feudos e sem esposas e a infelicidade conjugal nos casamentos arranjados, tema muito expressivo na literatura medieval através da figura da mulher sujeitada ou aprisionada, o que no amor cortês vai ser resolvido por ser um amor adúltero, portanto, exterior ao casamento infeliz.

Ainda de acordo com R. Howard Bloch, o contexto histórico do surgimento da cortesia constitui um elemento fundamental para compreender o fenômeno cortês e, segundo suas próprias palavras, fugir do perigo criado pela sua própria análise ao estabelecer o paradoxo da aproximação entre “o antifeminismo medieval e a idealização da mulher cortês”, visto que essa aproximação pode gerar um discurso de “reessencialização do feminino, que constituiu desde o começo nossa definição operante de misoginia” (BLOCH, 1995, p. 207).

Sobre a configuração da bastante divulgada valorização da mulher no amor cortês, R. Howard Bloch ressalta:

Reconhece-se também em que medida a glorificação da mulher, seja como virgem consagrada, seja como mãe redentora, representa uma versão, o legado último, da abstração cortês do feminino e, o que é importante, em que medida esta abstração trabalha não para conferir poder à mulher que parece exaltar, mas para mantê-la à distância da história do mundo. A glorificação do amor e a elevação sublimada do feminino e do maternal trabalham de maneira tão efetiva quanto a misoginia virginal dos Padres para eliminar a mulher de uma história que só é recuperável por meio de um olhar mais de perto sobre o extraordinário nexos cultural e social da Provença do século XII (BLOCH, 1995, p. 219).

De acordo com as ideias defendidas por R. Howard Bloch, tanto a tentativa de glorificação da mulher por meio da exaltação da virgindade quanto o seu enaltecimento promovido pelo desenvolvimento do código de amor cortês participam de uma mesma corrente medieval de pensamento marcadamente misógino, visto que a generalização da mulher, ainda que por meio da exaltação, gera a elevação da mulher a uma categoria exterior à história.

Assim sendo, embora pareçam discursos totalmente distintos, as conceituações do pensamento misógino medieval, o movimento ascético que promoveu a virgindade feminina e o amor cortês compactuam dos mesmos pressupostos. De forma que esses discursos contribuíram para afastar a mulher das discussões e conquistas sociais, reservando-lhe uma posição *aislada* da sociedade medieval, seja por considerá-la um ser inferior ao homem devido à sua *suposta* criação secundária, seja por promover o seu encarceramento e afastamento do convívio social por meio da corrente ascética que defendia a elevação da mulher à posição de redentora através da política da virgindade feminina, ou ainda por enaltece-la como senhora superior e inalcançável, quase uma deusa, através do discurso do amor cortês.

Ronaldo Vainfas discute a configuração do casamento durante a Idade Média, afirmando que “entre reis e cavaleiros, o casamento estava profundamente ligado aos valores de linhagem, à transmissão de heranças e títulos, e à formação de alianças políticas” (VAINFAS, 1986, p. 26). O autor reitera suas ideias ao citar Philippe Ariès, que afirma: “Nas classes aristocráticas o que estava em jogo tinha um grande peso, o casamento selava alianças, comprometia a uma política, daí só haver *casamentos reais*, os quais eram reservados aos poderosos e somente a alguns dos seus filhos” (ARIÈS *apud* VAINFAS, 1986, p. 26).

Assim sendo, o casamento entre membros da nobreza representa antes de tudo a união entre duas famílias, dois grupos políticos. Comentando as palavras de Ariès, Ronaldo Vainfas reitera: “O rito básico dessas uniões residia, nem tanto na cerimônia nupcial, mas na promessa do casamento, no ato da *desponsatio* ou *pactum conjugale* – precursor longínquo do “noivado” atual” (VAINFAS, 1986, p. 27). Mesmo que os autores estejam se referindo a um período anterior ao das encenações vicentinas, em *Cortes de Jupiter, Frágua de amor e Templo de Apolo* o casamento – ainda que tratado quase sempre sob o viés da união amorosa – possui esse caráter de transação política.

No livro *A sociedade medieval portuguesa*, A. H. de Oliveira Marques afirma que entre os nobres era comum a oficialização da intenção de casamento através da realização dos esponsais, que corresponderiam ao noivado atual. Nos esponsais eram fixados os valores que constituiriam o dote ou as arras, marcava-se a data do casamento e, ainda, se “a categoria social dos noivos o justificasse, lavrava-se solene escritura do acontecimento. E tudo recebia as bênçãos da Igreja” (MARQUES, 1981, p. 116-117). Assim, os esponsais serviam para oficializar os convenientes acordos realizados entre as duas famílias, indispensáveis para a concretização do casamento.

A. H. de Oliveira Marques afirma ainda que

As arras, ou dote pago pelo marido à mulher, uso germânico, oposto ao costume romano da dotação da mulher pelo pai, vigorou plenamente em Portugal durante quase toda a Idade Média, até porque se escorava no rito muçulmano que era idêntico. Quando o dote o justificava, fazia-se lavar solene carta de doação, a *carta de arras*. Os reis costumavam dotar magnificamente as esposas. [...] Mesmo entre os menos abastados podiam as arras ser consideráveis (MARQUES, 1981, p. 117).

Assim, na maioria das vezes, os esponsais acabavam por se tornar até mesmo mais importantes que a cerimônia de casamento, pois dos acordos negociados e acertados entre as duas famílias, dependiam a realização ou não do matrimônio. Motivados por uma conveniência familiar ou por um interesse afetivo, os casamentos portugueses eram realizados em cerimônias que variavam de acordo com a região do país, de modo que os rituais utilizados nas cerimônias podiam adotar costumes muçulmanos, germânicos, romanos ou hispano-romanos, outros ainda adotavam costumes remanescentes da “remota tradição pré e proto-histórica”(MARQUES, 1981, p. 118).

Em estudo intitulado “O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500)”, Claudia Opitz (1995, p. 362), retomando ideias defendidas por Georges Duby, afirma que a

partir do século XIII é possível falar da existência de um modelo de casamento cristão que perdurou por todo o final da Idade Média, baseado fundamentalmente na união consensual entre os cônjuges, única e indissolúvel. Esse novo modelo de casamento em tese acarretou numa maior independência entre os jovens e seus tutores senhoriais e também entre rapazes e moças em idade de casar e suas famílias. A exigência do consentimento das partes envolvidas para a realização do casamento representava também uma ameaça à hierarquia familiar tradicionalmente estabelecida. Por outro lado, o casamento único possuía um aspecto positivo para os homens, pois limitava o número de herdeiros legítimos para os homens, o que contribuía para a preservação do patrimônio familiar.

Porém, em uma sociedade marcadamente autoritária e centrada na família, a liberdade de escolha do cônjuge dificilmente poderia ser uma prática que pudesse encontrar terreno fértil para se afirmar. Principalmente em se tratando de famílias nobres e abastadas, em que as uniões matrimoniais significavam, antes de mais nada, importantes alianças políticas para ambas as famílias envolvidas, assim como a manutenção do poder e do patrimônio familiar. Assim sendo, as famílias logo se encarregavam de desenvolver estratégias que garantissem os seus interesses políticos e econômicos, fazendo com que os casamentos ocorressem conforme o seu desejo, segundo afirma Claudia Opitz:

Promessas de casamento feitas desde muito cedo, persuasão ou mesmo coação indo até ao uso da violência, perseguições judiciais em caso de desobediência – tais eram os meios de pressão pelos quais as gerações mais velhas se asseguravam da submissão e obediência de seus filhos, e sobretudo das suas filhas” (OPITZ, [s. d.], p. 366).

Desse modo, uma das estratégias mais utilizadas pelas famílias abastadas para garantir que os casamentos ocorressem de acordo com os seus interesses, mesmo após a afirmação da Igreja da obrigatoriedade de que a união fosse consensual, era a antecipação dos acordos matrimoniais, de modo que muitas vezes os esponsais eram realizados quando as meninas tinham pouco mais de sete anos, ocorrendo algumas vezes mesmo antes dessa idade. Assim as famílias garantiam que a sua vontade fosse cumprida, pois como poderia uma criança tão nova dispor de meios para opor-se à união? Como poderia uma jovem de doze anos ou menos ter consciência da responsabilidade que assumia através de um casamento? Também era comum a prática de enviar as meninas para conventos, para a corte ou ainda para as famílias dos noivos tão logo os acordos matrimoniais fossem firmados, assim, afastadas das famílias, convivendo com estranhos até alcançar a puberdade, as meninas não tinham meios para dispor de seu direito de escolha e de fazer impor a sua vontade.

Em muitos casos, os jovens eram persuadidos a aceitar a decisão de seus familiares por serem convencidos de que através do casamento estariam ajudando suas famílias a prosperar financeiramente ou a concretizar importantes ligações políticas. Em alguns casos, conforme salienta Cláudia Opitz, os jovens chegavam mesmo a ser coagidos por meio da ameaça de pobreza de suas famílias ou da chantagem de serem deserdados, caso não aceitassem a decisão tomada pelos membros mais velhos de seu grupo familiar. Havia ainda casos extremos em que as ameaças passavam à violência física ou até mesmo a processos judiciais por desobediência, enfim, todos os meios possíveis eram utilizados para que se fizesse cumprir a vontade dos patriarcas e os interesses políticos e econômicos das famílias fossem resguardados.

Christine de Pizan, em seu tratado *O livro das três virtudes: a insinuação das damas*<sup>8</sup> – escrito no início do século XV (por volta de 1405) “para Marguerite de Nevers, a neta do seu mecenas, Philippe le Hardi, duque de Borgonha”, segundo afirma Tobias Brandenberger (1998, p. 423-424) –, realiza uma obra de intenção doutrinária direcionada ao ensinamento da princesa, mas que se estende às mulheres de todos os estratos sociais. Nessa obra, Christine de Pizan abandona grande parte do discurso teórico-filosófico de seu famoso livro, “*Livre de la Cité des Dames*”, em que participa da *querelle des femmes* combatendo o amplamente divulgado discurso misógino medieval, para abordar questões mais práticas da vida cotidiana das mulheres de todos os estratos sociais.

No *Livro das três virtudes*, a autora procura orientar a aprendizagem da vida política e social para as mulheres, abordando diversas questões relacionadas com a forma como deve se portar uma mulher para que alcance uma vida plena e virtuosa. Embora Christine de Pizan tenha organizado seu livro de forma significativamente original, abandonando o modelo das obras direcionadas às mulheres que as classificavam conforme o seu estado civil – como “donzelas ou virgens, casadas, viúvas ou freiras” – para organizar seu livro em três partes de acordo com as três camadas sociais, de forma semelhante à utilizada nas obras dedicadas aos homens, a autora tece importantes considerações sobre o casamento, mais precisamente sobre como a mulher casada deve proceder em sua conduta para que o casamento seja honroso e para que ela consiga obter o amor e o respeito de seu marido.

---

<sup>8</sup> Maria de Lourdes Crispim ressalta a importância histórica desse tratado tanto por sua ampla circulação e aceitação quanto por suas características singulares. A autora afirma que: “Na história literária europeia, trata-se da primeira obra de educação feminina escrita por uma mulher. No panorama português, constitui o único tratado medieval sobre esse tema, como sublinha Carstens-Grokenberger” (CRISPIM, 2002, p. 16).



Assim, *O livro das três virtudes* possui significativa importância para o presente estudo sobre a representação do casamento na obra vicentina. Em primeiro lugar, por apresentar conselhos práticos para as mulheres casadas de forma a constituir um testemunho relativamente fiel à realidade medieval, pois a autora apresenta situações e questões próprias do cotidiano dessas mulheres medievais de acordo com os mais variados estratos sociais. Também as várias cópias e traduções, como as realizadas para o português<sup>9</sup>, atestam para a ampla aceitação da obra, visto que, o tratado de Christine de Pizan perdura por bastante tempo no cenário literário das cortes medievais, difundindo suas ideias acerca das questões matrimoniais nos anos finais da Idade Média.

Embora não possa ser considerado contemporâneo à obra de Gil Vicente, posto que foi escrito cerca de um século antes, *O livro das três virtudes* fornece elementos para análise das questões referentes ao casamento presentes na obra vicentina, por se tratar de uma obra bastante difundida nos séculos XV e XVI. Além disso, ainda que seja de origem francesa, muito provavelmente Gil Vicente tinha conhecimento do mesmo, visto que, em 1518, a sua grande incentivadora e mecenas, a Rainha Velha “D. Leonor, viúva de Dom João II, fez imprimir uma nova tradução do *Livre des trois vertus, o Livro chamado espelho de Cristina o qual falla de tres estados de molheres*” (BRANDENBERGER, 1998, p. 425).

A autora afirma ter escrito o seu livro a mando das três virtudes, “Razom, Dereitura e Justiça”, três figuras alegóricas que lhe apareceram e ordenaram que fizesse a referida obra. Christine de Pizan atribui às mulheres casadas o importante papel de mediadoras entre “o príncipe, seu marido ou seu filho, se for viúva, e seus povos e toda sua gente, em todo bem que ela poder ajudar” (2002, p. 105). De acordo com a autora, as princesas e grandes senhoras devem agir como intermediárias entre seu senhor e seus súditos, de modo que Christine de Pizan aconselha as princesas a interceder por seus inferiores junto a seu senhor, caso algum súdito se queixe de não poder cumprir com os altos encargos de sua obrigação com o senhor, ou por não ter recebido o que lhe é devido ou ainda quando almejam receber alguma graça. Assim a grande senhora deve agir de modo a os colocar em paz, fazendo-os saber que irá ajudá-los “em todos seus trabalhos e non lhe falecerá em todo o que poder”, rogando-lhes que sempre sejam leais e obedientes a seu senhor (PIZAN, 2002, p. 106).

---

<sup>9</sup> A respeito da presença do livro de Christine de Pizan em Portugal, Tobias Brandenberger afirma: “É bem provável que a responsável pela transmissão do texto para oeste da Península Ibérica tenha sido a irmã de Dom Duarte, Isabel de Portugal (1397-1471), duquesa de Borgonha. Deve ter sido ela quem mandou um manuscrito do *Livre des trois vertus* à sobrinha homônima, mulher de Afonso V, após a morte prematura do *Rei Eloquentes*, [...]. A jovem rainha, por sua vez, fê-lo traduzir, provavelmente entre 1447 e 1455. Assim é atestado pelo *incipit* desta primeira versão portuguesa, o *Livro das três virtudes a jnssinança das damas*, que se conserva num manuscrito na Biblioteca Nacional de Madrid” (BRANDENBERGER, 1998, p. 424).

*O livro das tres vertudes* apresenta uma visão singular acerca da posição da esposa no casamento em relação às obras do período sobre o tema. Nele, a esposa é descrita como uma espécie de conselheira do marido, de modo que possui não apenas o direito mas tem a obrigação de aconselhá-lo sempre que seja necessário para que a paz seja mantida, visto que por sua natureza feminina, mais temerosa e doce, deve buscar sempre pela paz e procurar fazer com que o marido também se achegue a ela. No capítulo IX, “Aqui devisa como a sajes e booa princesa se trabalhará de poer paz antre o príncipe e seus vassalos se hi houver algũã discordia”, Christine de Pizan ensina à boa senhora como ela pode promover a paz entre seu rei ou príncipe e seus inimigos:

E amostrará o princepe seu Senhor e seu conselho que <<esguardem bem sobr’e esto, ante que comecem, oolhando ao mal que se pode seguir>>; e como <<todo boom princepe deve escusar espargimento de sangue e, em especial, sobre seus sojeitos>>; <<nem é pequena cousa começar nova guerra, a qual se nom deve fazer sem grande avisamento e madura deliberaçom>>; e <<milhor é buscar algũã caminho e meos razoados pera ficar em paz>>.

Esta Senhora, guardando a honra de seu Senhor e a sua, falará ou mandará aaqueles que o mal teem cometido, reprendendo-os e agravando seu feito, dizendo que <<eles ham torto e seu Senhor é deles queixoso a bõõ dereito>>; e que <<seu Senhor tem preposito tomar deles vingança, segundo é razom>>; mas ela, <<que tanto desejou sempre o bem da terra>>, se eles <<quiserem fazer convinavel enmenda>>, ela <<trabalhará quanto bem poder de os poer em paz com seu Senhor>> (PIZAN, 2002, p. 108).

Em um período em que as mulheres eram consideradas inferiores aos homens e que muitas obras defendiam que elas deveriam ser mantidas sob constante vigilância e controle dos maridos por serem mais propensas a cometer toda sorte de males dado à sua constituição natural, Christine de Pizan defende em sua obra ideias bastante dissonantes, atribuindo às mulheres a autoridade de agir como conselheiras de seus maridos, afirmando que cabe a elas aconselhá-los em diversos aspectos da vida cotidiana, mesmo em complicados assuntos de política e de ordem econômica.

Em alguns casos *O livro das tres vertudes* possui até mesmo a indicação de que as mulheres podem agir sem o conhecimento de seu marido, desde que observados os meios necessários para que a sua honra e a de seu senhor sejam resguardadas e que o objetivo desse comportamento seja evitar a guerra, garantindo a manutenção da paz. Também aconselha as mulheres a como repartir suas rendas, quando cabe a elas a administração e o governo sobre as despesas e rendas da casa, admoestando-as a evitar o desequilíbrio entre as rendas e os gastos exagerados com as despesas.

É preciso salientar, porém, que embora os conselhos de Christine de Pizan se destinem a senhoras que gozem de certas liberdades sobre a governança da casa, a autora demonstra ser de seu conhecimento que algumas das mulheres casadas vivem sob completa sujeição a seus maridos, de tal forma que não lhes seria possível acatar os conselhos presentes em seu livro. Assim é possível depreender que, nos anos finais da Idade Média, a vida de casada das grandes senhoras e princesas, assim como o fato de gozarem ou não de certa autonomia sobre sua própria vida ou ainda de determinada liberdade em relação aos maridos, poderia ser bastante diversa. Contudo a autora enfatiza que, caso as mulheres estudassem e aprendessem sua doutrina, de modo a demonstrar prudência em seus atos, certamente seus maridos lhe dariam a autoridade sobre a administração da casa:

Porque sandeu é o homem, de qualquer estado que seja, quando é certo que tem booa e sajes molher, se lhe non dá autoridade de governar, ainda que sejam de tam maaõ entender, que nom conheçam onde siso e bondade som assentados, e se fundem sobre openiom que em siso de molher nom pode haver grande governança, do que muito ameude veemos o contrairo! (PIZAN, 2002, p. 158).

A autora reconhece que a mulher deve estar em sujeição a seu marido, no entanto não se detém em discorrer longamente sobre esse aspecto, parece mais preocupada em ensiná-las a agir de modo prudente e com honra, sempre buscando resguardar-se de atrair sobre si ou sobre seu marido a desonra.

Tobias Brandenberger chama a atenção para o fato de que, mesmo tendo inovado em relação aos espelhos tão comuns durante a Idade Média por incluir em sua obra questões referentes às mulheres das classes sociais mais modestas, de modo a adicionar até mesmo capítulos em que fala diretamente para as mulheres comuns das vilas, dos mercadores e dos lavradores numa nítida intenção de englobar as mulheres de todos os estratos sociais, a obra de Christine de Pizan ocupa-se, principalmente, das mulheres que estão em posição privilegiada na sociedade – a grande diferença na extensão entre a primeira parte dedicada às princesas e grandes senhoras e as outras duas partes do livro atesta isso.

Assim sendo, é possível afirmar que muito da autoridade que *O livro das tres vertudes* atribui às mulheres casadas decorre, sobretudo, da posição que essas mulheres ocupam na sociedade: princesas e grandes senhoras que possuem poder para governar sobre os súditos de seu reino ou os vassalos que servem a seu marido. No entanto, essa constatação não é suficiente para anular a configuração da mulher medieval criada por Christine de Pizan: “A viúva que se defende, a esposa que fala, a princesa que influi: a nossa autora oferece modelos

de comportamento que se orientam pelas necessidades concretas da vida prática das mulheres” (BRANDENBERGER, 1998, p. 426).

Christine de Pizan apresenta sete principais ensinamentos da prudência, necessários para toda princesa que ama honra e deseja ser honrada. Os três primeiros conselhos estão relacionados com o casamento:

O primeiro, dos sete pontos que ensinamos, é que toda Senhora que ama honra, e qualquer outra mulher que vive em ordem de casamento, é-lhe necessário que ame seu marido e viva em paz com ele. E doutra guisa, ela achou os tormentos do inferno, onde nom há senon todo desamor e tempestade (PIZAN, 2002, p. 126).

De acordo com a autora, a mulher casada deve utilizar-se de todas as estratégias possíveis para preservar seu casamento, mantendo-se “acerca de seu Senhor, seja velho ou mancebo”. A mulher deve preocupar-se sinceramente com a saúde do marido. Ela deve ser humilde em ações e em palavras, reverente e obediente, e assim sua paz será guardada.

Dentre os sete ensinamentos de que fala Christine de Pizan, encontram-se ainda os seguintes conselhos: o segundo fala de como a mulher deve amar aos parentes do marido, procurando tratá-los com maior zelo e cuidado que os seus próprios, de forma a conquistar o seu amor e acolhimento; o terceiro ensinamento versa sobre a necessidade de a princesa exercer a governança sobre os seus filhos, ensinando-os os bons costumes; o quarto admoesta a a agir discretamente a fim de conquistar o respeito daqueles que não a amam ou lhe invejam; os três últimos ensinamentos dizem respeito à necessidade da princesa trabalhar em prol de que conquiste a admiração e o amor de todos os seus súditos, de como deve governar as mulheres de sua corte e, finalmente, sobre a necessidade de saber administrar as suas rendas.

*O livro das tres virtudes* também apresenta importantes – e reveladores – conselhos para a mulher que esteja na condição de viúva. Christine de Pizan oferece ensinamentos práticos para essas mulheres, aconselhando-as, por exemplo, a cumprir determinado período de luto, desde que não seja demasiado, pois elas precisam proteger seu patrimônio e de seus filhos. A autora também ensina àquelas que ficaram viúvas sem filhos a governar a casa e seus domínios, assim como aqueles que estão sob sua sujeição. Conselhos elucidadores da condição social das mulheres de seu tempo, no sentido de que revelam a existência da possibilidade da mulher governar a si próprias e aos seus bens.

Porém, Christine de Pizan afirma que o melhor para as jovens viúvas seria que elas voltassem a viver sob a governança de seus parentes: “Perteece aa princesa viuva e moça que,

tanto como ela for em o caso, logo seja sob governança de seus parentes e que obedeça a seus mandados e se governe per sua ordenança, nem aprenda cousa algũã sem sua vontade” (PIZAN, 2001, 166).

Também quando se trata da realização de um novo casamento, Christine de Pizan se mostra defensora de velhas práticas de casamento, visto que está em jogo a preservação do patrimônio familiar. De acordo com a autora, a viúva jovem não deve falar ou aceitar casamento sem que as pessoas que a devem aconselhar a apoiem, posto que os outros sabem melhor o que é bom sobre o casamento que aquele que vai casar.

E muito se deve guardar que nom fale em casamento a nenhũã pessoa, em apartado, nem escuitar a quem lho quiser dizer, sem o saberem aqueles que a devem conselhar. Nem faça cousa sem eles porque, casando per seu soo querer, guaanharia grande prasmo. E deve de pensar que eles saberom melhor o que a ela perteece que ela meesma (PIZAN, 2002, p. 167).

Destarte, o conceito de casamento foi sendo delineado a partir desse jogo paradoxal de significações atribuídas ao feminino, assumindo contornos mais definidos nos anos finais do século XV e nas primeiras décadas do século XVI. Contribuíram significativamente para esse fenômeno as discussões dos humanistas (e igualmente dos moralistas) sobre a sacramentalidade do casamento, juntamente com as sucessivas empreitadas de valorização da mulher, de modo que as discussões sobre o matrimônio passaram por uma mudança de foco, abandonando (ou mais precisamente deixando em segundo plano) a tradição medieval dos problemas do casamento – a excessivamente debatida temática das *molestiae nuptiarum* que atribuía uma série de características negativas à mulher – e passando a enfatizar os aspectos importantes para o bom casamento e as características dos bem casados.

### 3 OS *BEM CASADOS*: CASAMENTO, AMOR E POLÍTICA NO TEATRO DE GIL VICENTE

#### 3. 1 O CASAMENTO COMO TEMA E MOTIVO DE REPRESENTAÇÃO TEATRAL EM GIL VICENTE

O casamento, instituição social e religiosa, exerce importante função de organização e estruturação social, tendo em vista que a família assume papel fundamental na organização da sociedade. Conforme já discutido anteriormente, essa instituição foi objeto de muitas críticas durante longo período da Idade Média – principalmente de um grupo de religiosos ascéticos que acreditavam só ser possível alcançar a plenitude da vida religiosa se se mantivessem virgens ou celibatários –, que resultaram na necessidade de sacramentalização da instituição do casamento pela Igreja e em uma verdadeira campanha de valorização do casamento, sobretudo através da valorização da mulher.

No conjunto de sua obra, Gil Vicente realiza a representação de temáticas e questões relacionadas ao casamento bastante comuns em sua época. Embora apenas um pequeno número de obras tenha o casamento como temática central, como, por exemplo, os autos alegóricos *Cortes de Júpiter* (1521), *Frágua de amor* (1525) e *Templo de Apolo* (1526) ou ainda algumas obras farsescas como o *Auto da Sibila Cassandra* (1511), o *Auto da Índia* (1519) e a *Farsa de Inês Pereira* (1523), as questões matrimoniais aparecem ainda em diversas obras<sup>10</sup>, como temáticas secundárias que contribuem para a verossimilhança das narrativas por apresentar aspectos da vida cotidiana, acrescentando, assim, uma atmosfera mais *realista* aos autos vicentinos.

É principalmente através destes elementos secundários que as discussões sobre o casamento tomam consistência nos autos de Gil Vicente e, conseqüentemente, chegaram até os dias atuais. Deste modo, é possível tomar conhecimento da repercussão que as correntes de discussão sobre o casamento tiveram na sociedade portuguesa, desde que resguardadas as peculiaridades da obra analisada, visto que o texto literário – texto fundamentalmente

---

<sup>10</sup> Márcio Muniz afirma que “Diversos são os temas reiterados nos autos vicentino”, sendo o casamento um dos mais frequentes, de modo que “Em doze dos autos ele é, de forma mais ou menos central, assunto do que se encena”. Em nota de rodapé, o autor elenca os doze autos vicentinos que tratam do tema do casamento, são eles: *Auto da Sibila Cassandra*, *Auto da Feira*, *Mofina Mendes*, *Comédia de Rubena*, *Comédia do Viúvo*, *Frágua de Amor*, *Templo de Apolo*, *Cortes de Júpiter*, *Auto da Índia*, *Inês Pereira*, *Auto das Ciganas* e *Auto da Lusitânia* (MUNIZ, 2010, p. 09).

ficcional –, não pode ser entendido como testemunho factual dos aspectos históricos de uma época.

No *Auto pastoril castelhano*, auto natalino representado em 1502, Gil Vicente coloca em cena dois aspectos bastante comuns nos casamentos medievais: a importância da linhagem e do dote recebido pelo noivo nos acordos matrimoniais. Nessa obra, a linhagem da família da noiva recebe atenção especial, o que pode ser entendido como um indício da *superioridade* da posição ocupada na sociedade pela parentela materna nos casamentos medievais. De modo que, ao informar sobre o seu casamento aos companheiros, após breve exclamação de surpresa, o pastor Silvestre é questionado acerca do responsável por seu casamento, da identidade da esposa e, ainda, do dote recebido:

GIL. *Jesus autem intrinsienes!*  
 Quien te trajo al matrimuño?  
 SIL. Mi tío Velasco Nuño.  
 GIL. Chapados parientes tienes.  
 Quien es la esposa que hubiste?  
 SIL. Teresuela mi damada.  
 BRA. Dios! Que es moza bien chapada,  
 Y aun es de buen natío,  
 Mas honrada do lugar.  
 GIL. Neso no hay que dudar;  
 Porque el herrero es su tío,  
 Y el jurado es ahijado  
 Del aguelo de su madre;  
 Y de parte de su padre  
 Es prima de Bras Pelado:  
 Saquituerto, Rodelludo,  
 Papiharto, y Bodonales  
 Son sus primos caronales,  
 De parte de Brisco Mudo.  
 Es nieta de Gil Lloriente,  
 Sobrina del Crespillon;  
 [...]

LUCAS

Dios! Que es bien honrada  
 Esa que habeis relatado.  
 BRA. Ahora estás bien honrado:  
 No te dan com ella nada?  
 SIL. Damme una burra preñada,  
 Un vasar, uma espetera,  
 Una cama de madera;  
 La ropa no está hilada.  
 Damme la moza vestida  
 De hatillos dominguejos,  
 Con sus manguitos vermejos.  
 Y alfarda muy lúcida:  
 Damme una puerca parida,

Mas anda muy triste y flaca.  
 BRA. No te quieren dar la vaca?  
 SIL. Há três años que es vendida (VICENTE, 1965, p. 16-17).

Se por um lado este fragmento do *Auto pastoril castelhano* deixa claro a relevância da participação familiar na escolha dos cônjuges para os jovens, por outro também é testemunho do quanto as linhagens familiares eram importantes na sociedade portuguesa de quinhentos, tendo seu alcance, ainda que em registro farsesco, até mesmo entre os grupos sociais mais humildes. Gil Vicente parece querer satirizar a exacerbada importância dada a esse aspecto nos acordos matrimoniais em detrimento de outros fatores envolvidos no casamento como o amor, através da eloquência demonstrada pelos pastores Bras e Gil Terron em listar minuciosamente toda a linhagem da noiva, desde os parentes mais próximos até aqueles apenas suspeitados.

Desse modo o exagero de referências familiares, a alusão a ofícios de alguns parentes próprios do povo comum, como o de ferreiro, assim como os sugestivos nomes dos parentes da noiva – Bras Pelado, Saquituerto, Rodelludo, Papiharto, Bodonales, Brisco Mudo e Crespillon – podem ter sido utilizados como estratégia para propiciar o riso entre os nobres da plateia. Assim, ao utilizar-se de costumes típicos do comportamento dos nobres, como a prática da linhagem, misturados a elementos próprios do povo, o autor não só trabalha com o cômico gerado pelo grotesco da situação como também deixa transparecer que os costumes e práticas de casamento dos nobres influenciavam profundamente o povo português da época.

Nos acertos de casamento, tão importante quanto a linhagem familiar da esposa é o dote que ela possui. Porém, muito diferente dos altos dotes negociados entre os nobres, o dote recebido pelo pastor Silvestre por ocasião do seu casamento com a pastora Teresuela inclui elementos próprios do mundo pastoril, coisas de tão pouco valor que muito provavelmente tinham como objetivo proporcionar o riso entre os nobres da plateia. Dentre os bens recebidos, alguns animais e utensílios de uso cotidiano, merece destaque o fato de o pastor Silvestre enfatizar a vestimenta da esposa: “Damme la moza vestida / De hatillos dominguejos, / Con sus manguitos vermejos. / Y alfarda muy lucida” (VICENTE, 1965, p. 16-17).

Em seu estudo sobre a vestimenta no Cancioneiro de Garcia de Resende, Maria Isabel Morán Cabanas destaca a importância atribuída aos tecidos coloridos na vestimenta dos nobres, “[...] sendo sobretudo o vermelho e os seus compostos os que distinguem o estamento social mais elevado” (2001, p. 107), devido ao alto valor dos tecidos de cor vermelha. Recebe também destaque da autora o registro em textos da época da utilização de algumas



vestimentas mulçumanas por nobres portugueses em festas da corte, de modo a apontar a sua utilização na obra vicentina: “[...] o pastor Silvestre fala no *Auto Pastoril Castellano* da «alfarda muy llozida» da sua mulher, Teresuela, a qual vem contrastar com a cor sombria e triste que caracteriza o traje dos rústicos” (CABANAS, 2001, p. 229).

Assim sendo, a descrição dos trajes da noiva contribuem para reafirmar a sua pretensa linhagem nobre, visto que ela possui não apenas vestimentas de cor vermelha como também uma *alfarda*, espécie de lenço árabe usado como touca pelas mulheres. Os trajes da noiva Teresuela são tão valiosos que, além de provocar o contraste entre ela e o mundo dos rústicos como defende Maria Isabel Morán Cabanas, mereceram ser incluídos na listagem dos bens que compunham o seu dote, juntamente com os outros itens recebidos pelo pastor Silvestre.

No entanto, ao descrever detalhadamente os componentes do dote como forma de caracterização das personagens pastoris em uma obra cujo mote é a representação do nascimento de Cristo, Gil Vicente apresenta pistas importantes sobre a prática do dote nos casamentos portugueses, prática tão difundida que parece ser regra mesmo entre a população mais simples, representada no auto pelos pastores.

Na obra vicentina, o casamento recebe um tratamento bastante diversificado, sendo ora motivo de exaltação por meio de um discurso laudatório, ora alvo de severas críticas ao expor suas facetas mais desprezíveis. Como se a cada texto o autor assumisse um ponto de vista diferente, é possível encontrar em suas obras personagens que proferem verdadeiros discursos apaixonados em defesa do casamento, como faz o Viúvo na *Comédia do Viúvo* (1514), ao passo em que outras personagens participam das correntes de críticas ao casamento, como, por exemplo, a personagem Cassandra do *Auto da Sibila Cassandra* (1511).

Na *Comédia do Viúvo*, a representação se inicia com a personagem do Viúvo lamentando-se pela morte da esposa. Ele apresenta uma visão positiva do casamento, de tal forma que chega a desejar a própria morte por acreditar que a vida sem a esposa não tem mais sentido. Em suas lamentações, o Viúvo realiza uma descrição minuciosa das qualidades da esposa, de modo que através da obra é possível conhecer as atitudes e comportamentos atribuídos à “boa-esposa” no início do século XVI: nobre, bela, companheira, calada, obediente, humilde, discreta, honesta, verdadeira e submissa, entre outras qualidades.

A introdução da personagem do Compadre e de seu discurso exageradamente negativo sobre a própria esposa e sobre o seu casamento funciona como contraponto para o casamento do Viúvo, enfatizando suas características positivas:

## COMPADRE

Qué haces, compadre amigo?

VIU. Lo que quiere la tristura,  
Sin muger y sin abrigo.

COM. Bien trocara yo contigo,  
Si supiera tu ventura:  
Que tengo muger tan dura  
De natura,  
Que se da la vida en ella  
Mejor que en sierra de Estrella  
La verdura.

## PAULA

Mirad vos qué cosa aquella!

COM. Digo verdad, por mi vida.

MEL. Pues muy noble dueña es ella.

COM. Ansí me gozo yo en vella  
No con vida tan cumplida:  
Alma que no tiene salida,  
Allí metida  
Ha de estar hasta mi padre:  
Gran invidia te é, compadre,  
Sin medida.

Á la fe, dígote, amigo,  
Que te vino buena estrena:  
Eso haga Dios conmigo.

VIU. Oh, calla, que soy testigo  
Que es gran mal perder la buena.

COM. Com cadena  
Quieres tu que el hombre tenga,  
Que muger con vida luenga,  
Aunque rebuena?

No estés, compadre, triste  
Por salieres de prisión;  
Cuando tu muger perdiste,  
Entonces remaneciste;  
Mas fáltate el corazón.

VIU. Según va sin conclusión  
Esa razón,  
Tú estás fuera de ti,  
Y aumentas mas en mí  
La pasion. (VICENTE, 1965, p. 788-789).

O diálogo entre o Viúvo, suas filhas, Paula e Melicia, e o Compadre apresenta-se a partir de duas visões completamente opostas sobre o casamento: enquanto o Viúvo lamenta a perda da mulher, para o Compadre o motivo de sofrimento é a certeza de que sua mulher terá vida longa, posto que possui uma excelente saúde. O Compadre considera o Viúvo uma pessoa de muita sorte por ter perdido a esposa, afirmando sentir inveja dele e desejando que Deus lhe faça semelhante coisa.

A conceituação que o Compadre faz de sua mulher é altamente negativa, de modo que ele considera o casamento como uma espécie de cadeia da qual apenas a morte da esposa poderia lhe libertar. Se a caracterização positiva que o Viúvo faz da esposa é motivo de elogio e louvor ao casamento, o compadre atribui a sua mulher todos os vícios que o discurso misógino tradicionalmente associou à constituição da natureza feminina:

Miente que es cosa espantosa;  
 Oh cuantas mentiras pega  
 Muy porfiada y temosa!  
 Soberbia, invidiosa,  
 Siempre urde, siempre trasfiega;  
 Su lengua siempre navega,  
 Como pega,  
 Para todo mal ardida;  
 Si se halla comprendida,  
 Luego niega (VICENTE, 1965, p. 791).

Desse modo, a conceituação negativa que o Compadre faz do casamento está intimamente relacionada com a imagem que ele cria para a esposa: mentirosa, soberba, teimosa e dissimulada, são apenas alguns dos adjetivos com os quais ele a caracteriza. Porém, a descrença com que o Compadre é brindado pelo Viúvo e por suas filhas, que categoricamente discordam dele, deixa claro que, mesmo se suas palavras não forem de todo mentirosas, certo é que ele está a exagerar os defeitos da mulher. Pois, como afirma o Viúvo, o Compadre só pode estar fora si, de forma que suas palavras inconsequentes apenas o faz mais saudoso e apaixonado por sua falecida esposa.

Finalmente o casamento das duas filhas do Viúvo com jovens nobres propicia a oportunidade para que mais uma vez o casamento seja glorificado, visto que representa segurança para as moças e tranquilidade para o velho pai, que agora pode descansar com a certeza de que as filhas ficarão bens. A farsa termina com a encenação do casamento, ocasião em que Gil Vicente, através do discurso do Clérigo, apresenta a visão da Igreja, glorificando o “santo sacramento” do casamento como instituição estabelecida por Deus para a união entre um homem e uma mulher e multiplicação da espécie:

CLERIGO  
 Este santo sacramento,  
 Magníficos desposados,  
 Es precioso ayuntamiento;  
 Dios mismo fue el instrumento  
 De los primeros casados,  
 Por su boca son sagrados:

*Seran dos in carne una,  
Benditos del sol y luna,  
En un amor conservados.*

El señor sea con vos:  
Las manos aqui porneis,  
Y decid: Nombre de Dios,  
Don Rosvel, recibo á vos  
*Et cetera*, ya lo sabeis  
Y aquel dicho de Noé;  
Le dijo Dios: *Multiplícad*,  
*Enchid la tierra y holgar*  
*Con salud, que Dios os dé* (VICENTE, 1965, p. 813-814, grifo do autor).

A *Comédia do Viúvo* apresenta, portanto, o louvor ao casamento, reafirmando sua importância como sacramento da Igreja e também para a preservação do bem estar social, pois é ele que garante a preservação da família. Nessa peça vicentina, o casamento é motivo de festa e comemoração, como diz a cantiga presente na representação: “Á la fiesta, á la fiesta, / Que las bodas son aqui” (VICENTE, 1965, p. 813).

No *Auto da Sibila Cassandra*, a pastora Cassandra recusa o casamento com o pastor Salomão, mesmo já tendo sido prometida em casamento a ele por suas tias. As qualidades pessoais do noivo são enfatizadas, assim como suas posses, de modo que a recusa de Cassandra, que facilmente poderia ser explicada caso o noivo não estivesse a sua altura, não encontra uma justificativa plausível segundo os padrões de comportamento de sua época. Na sociedade portuguesa em que esse auto foi representado, as moças estavam destinadas ao casamento ou à vida religiosa, Cassandra rejeita os dois lugares sociais reservados para a mulher. Ela possui uma visão bastante negativa do casamento, chegando mesmo a afirmar:

Si yo me casasse agora,  
Dende á una hora  
No querría ser nacida.  
No tengo mas de una vida;  
Y, sometida,  
Diz, Cassandra, tirte afuera.  
Marido? Ni aun soñado,  
Ni pintado.  
No cureis de porfiar,  
Porque para bien casar  
No es tiempo concertado (VICENTE, 1965, p. 153).

Esta obra apresenta duas importantes peculiaridades: aqui as críticas ao casamento são postas na boca de uma personagem feminina, de modo que, mesmo com a ressalva de que se trata da visão feminina como o autor a entende – ou acredita que ela seja –, os problemas do

casamento são discutidos sob um prisma diferente do que normalmente ocorria nos textos medievais, ou seja, no auto vicentino a discussão ocorre a partir do ponto de vista da mulher. A personagem Cassandra associa o casamento a uma vida de submissão, afirmando que melhor seria perder sua preciosa vida – a única que possuía – do que ter de viver o cruel cativo do casamento.

A segunda peculiaridade do *Auto da Sibila Cassandra* diz respeito ao modo como o autor rebate o discurso negativo da Sibila Cassandra sobre o casamento por meio de três personagens bíblicas – Isaias, Moisés e Abraão – que tentam convencê-la de que o matrimônio foi instituído por Deus, de forma que todos os argumentos da Sibila Cassandra são desacreditados e atribuídos à sua louca presunção de ser a escolhida para ser a mãe do filho de Deus. Desse modo as críticas ao casamento são colocadas na representação com o claro objetivo de serem substituídas pelo discurso religioso do casamento como sacramento da Igreja.

No estudo, “Deambulações e inquietações em torno da *Sibila Cassandra*”, Maria Idalina Resina Rodrigues estuda a gênese dessa personagem vicentina, analisando detidamente a presença das sibilas – especialmente da sibila Cassandra – na tradição literária ocidental. De acordo com a autora, é assente que Gil Vicente teve acesso a essa tradição, embora não se possa afirmar que a caracterização da personagem Cassandra pressuponha o conhecimento de textos específicos que lhe servissem de modelo.

Sobre as especificidades da personagem Cassandra, a autora afirma:

Que falta então dizer sobre esta Cassandra à moda quinhentista portuguesa? Algo de muito importante: que se arrependeu e pediu desculpas. Para tal, porém, precisava o seu criador de se abeirar de dítos alheios ou de escritos muito em voga? Claro que não. Era noite de Natal. Noite em que cessam as querelas e se faz a paz. Noite em que o arrependimento confrange e se perdoam os pecados. Noite em que a humildade vence o orgulho (RODRIGUES, 2006, p. 37).

As considerações da autora ajudam a esclarecer a controversa visão sobre o casamento apresentada por Cassandra no auto vicentino. Se, conforme afirma Rodrigues, as circunstâncias de representação do auto servem como justificativa para a drástica mudança no comportamento de Cassandra, parece certo afirmar que as fortes críticas desferidas ao casamento pela personagem Cassandra são relativizadas por meio de seu arrependimento, ensinamento principal do auto natalino de Gil Vicente.

Em outros casos, as críticas ao casamento são realizadas por meio da ironia com que o matrimônio é tratado, ou ainda, pela caracterização das personagens casadas, quase sempre maridos fracos e sem “pulso firme” para governar a casa e a esposa e mulheres infiéis e dissimuladas. A esse respeito dois exemplos são bastante esclarecedores, o casal Pero Marques e Inês Pereira da *Farsa de Inês Pereira* (1523) e a Ama e o Marido do *Auto da Índia* (1519). Se no primeiro casamento Inês sofre com um marido que a mantém aprisionada em casa, após ficar viúva casa-se com Pero Marques e passa a viver segundo sua vontade, pois o marido não assume o governo sobre sua esposa. No segundo exemplo, o marido ausenta-se de casa por um longo período em uma viagem para a Índia, deixando a esposa ao seu próprio governo e no governo da casa.

Embora tenham maridos amorosos que as tratam bem, tanto Inês Pereira quanto a Ama enganam seus maridos com astúcia: se Inês faz com que Pero Marques a carregue nas costas para encontrar com o amante, a Ama, além de trair o marido com dois homens aos quais ela também engana por encontrá-los ao mesmo tempo, chega até mesmo a desejar sua morte. Em ambos os casos, o desgoverno da mulher e do casamento – gerado pela falta de pulso firme do marido e/ou por sua prolongada ausência do lar – é apontado como responsável pelo comportamento infiel e dissimulado das duas mulheres.

Na maioria das vezes, porém, as críticas ao casamento não são direcionadas ao casamento propriamente dito, mas à mulher, devido ao forte sentimento de misoginia presente na Idade Média. Dessa forma, em muitas obras de Gil Vicente as críticas ao casamento ressaltam basicamente as características negativas atribuídas às mulheres pelos pensadores medievais, sejam eles religiosos ou não: sua inconstância, sua desfaçatez, seu apego aos bens materiais e, principalmente, o fato de a mulher ser *naturalmente* mais propensa aos prazeres da carne que os homens.

Assim sendo, o casamento assume conceituações diversas na obra vicentina, de forma que não é possível identificar um posicionamento fixo do autor acerca dessa instituição em suas representações teatrais. O discurso do autor muda constantemente a cada novo auto, representando correntes diversas de acordo com as características da obra e/ou com a ocasião em que foi representado.

Conforme afirmado anteriormente, o casamento é uma temática bastante recorrente no teatro vicentino, utilizada com finalidades e objetivos vários. Em algumas obras a cerimônia/festividade do casamento funciona como motivo para a criação e representação dos autos, em outras essa temática serve como mote para a construção da obra. Em algumas delas ainda, o casamento aparece de forma mais secundária como um dos elementos

caracterizadores das personagens ou simplesmente para enriquecer e tornar mais verossímil o enredo por apresentar situações e questões próprias do cotidiano das personagens. Em todos os casos, a obra vicentina, ainda que ficcional, apresenta-se como um rico testemunho das práticas matrimoniais correntes na sociedade portuguesa de quinhentos, refletindo os seus aspectos mais tradicionais e as principais transformações ocorridas nesse período.

### 3. 2 TRÊS CASAMENTOS REAIS NO TEATRO DE GIL VICENTE: O DISCURSO LAUDATÓRIO E O ENALTECIMENTO DO AMOR

Embora o casamento seja um tema presente em diversas de suas obras, conforme afirmado anteriormente, Gil Vicente encenou três autos que tratam especificamente de casamentos de membros da família real: *Cortes de Júpiter*, representada em 1521<sup>11</sup> à partida da Infanta D. Beatriz, em homenagem a seu casamento com o Duque de Sabóia; *Frágua de amor*, representada em 1524 para o casamento de D. João III com D. Catarina, irmã de Carlos V; e *Templo de Apolo*, representada em 1526 em comemoração ao casamento da Infanta D. Isabel com o Imperador de Castela, Carlos V.

Trata-se, portanto, de ocasiões de grande importância na cena política da corte portuguesa do século XVI. Os três autos vicentinos estão inseridos no conjunto das comemorações de acordos matrimoniais de algumas das figuras mais importantes do mundo ocidental do quinhentos. Os cônjuges escolhidos para as filhas de D. Manuel são dois dos homens mais importantes da época, o Duque Carlos III de Sabóia, e o Imperador de Castela, Carlos V. Para D. João a noiva escolhida é D. Catarina, filha dos reis católicos da Espanha e irmã de Carlos V. Motivo para comemorações é o que não falta com acordos políticos tão importantes para o Reino Português.

A representação que Gil Vicente faz do casamento em seu teatro assume diversos contornos, indo da exaltação nos autos que se referem a casamentos reais à crítica em autos como a *Farsa de Inês Pereira* e o *Auto da Índia*. Maria de Lurdes Correia Fernandes afirma

---

<sup>11</sup> A didascália da obra assinala o ano de 1519 como data da representação de *Cortes de Júpiter*, no entanto, de acordo com o registro de Garcia de Resende (1798, p. 321-327), a assinatura do contrato de casamento da Infanta D. Beatriz ocorreu no dia 07 de abril do ano de 1521, acabado o casamento segue-se um grande serão em que toda a família real tomou parte nas danças. No entanto, ainda de acordo com Garcia de Resende, o serão de despedida em homenagem a Infanta D. Beatriz, quando de sua partida para Sabóia, durante o qual Gil Vicente encenou sua peça, ocorreu no dia 04 de agosto de 1521, sendo essa, portanto, a data mais provável para a representação de *Cortes de Júpiter*.

que as discussões acerca do conceito de casamento foi uma das temáticas mais debatidas pelos estudiosos nos finais do século XV e início do XVI. Segundo a autora:

[...] a frequência das críticas (que a poesia e o teatro ajudaram a vulgarizar) aos “mal-casados” – por vezes significando crítica ao casamento – é um dos aspectos que mais se prende com toda a “questão do casamento”. É-o, sobretudo, como dissemos, pelo exagero de alguns argumentos e pelo conseqüente desencadear de respostas, pela motivação e recriação do modelo dos bem-casados que, embora genericamente contido tanto nos textos bíblicos, especialmente em algumas epístolas paulinas, como em obras de autores clássicos, muito especialmente Plutarco, veio a conhecer um desenvolvimento decisivo nos finais do século XV e nos inícios do XVI, juntamente com o “modelo do cavaleiro cristão” ou do “bom cristão” (FERNANDES, 1995, p. 68).

Nas três obras a serem aqui analisadas, o autor apropria-se dessa tradição medieval de debate sobre o conceito de casamento através da temática dos “mal-casados” e “bem-casados”, porém o casamento é representado mais pelo seu aspecto político que envolve as alianças entre os reinos do que pela discussão de que fala Fernandes sobre “mal-casados” e “bem-casados”. No entanto, Gil Vicente não se mostra alheio a essa discussão, pois mesmo não sendo o seu foco principal nesses autos alegóricos, os enfáticos elogios aos nubentes reais podem ser perfeitamente entendidos como modelos significativos para a representação dos “bem-casados”. Por outro lado, o conceito de bom casamento estava intimamente relacionado ao vantajoso acordo financeiro e político que se pudesse obter com a união, de modo que em se tratando de casamentos entre membros da família real portuguesa, um bom casamento não podia estar isento de significar aquele que exprimisse um bom acordo político.

Nas três obras vicentinas a que se dedica esse capítulo, *Cortes de Júpiter*, *Frágua de amor* e *Templo de Apolo*, o casamento parece assumir o discurso oficial da Igreja, sendo tratado como união consensual entre os cônjuges e sacramento indissolúvel. Nessas obras, os discursos de crítica ao casamento tão frequentes na tradição literária medieval deixam a cena e dão espaço para que as bênçãos do casamento sejam ressaltadas. Conforme afirmado anteriormente, o fato de tratar-se de casamentos reais contribui significativamente para a mudança no teor conceitual das obras, de modo que, em primeira análise, o tratamento dado ao casamento nessas obras parece representar a visão “oficial” dessa instituição nas altas escalas sociais.

Nessas obras, o texto literário confunde-se com o relato histórico, de modo a funcionar também como um registro de importantes acontecimentos da história do reino Português. De modo que as obras de Gil Vicente possuem significativa importância para o entendimento das



práticas referentes ao casamento no período em que foram escritas, visto que a configuração do casamento entre os nobres medievais foi realizada por um autor contemporâneo dos fatos. Assim, ainda que não seja possível deixar de observar que se trata de uma criação literária em que a visão oficial da história que o autor pretende difundir sobre os fatos é posta em evidência, *Cortes de Júpiter*, *Frágua de amor* e *Templo de Apolo* nos fornecem elementos reveladores sobre o casamento no Portugal de quinhentos.

Sobre o primeiro dos três casamentos, o de D. Beatriz com o Duque de Sabóia, Osório Mateus afirma:

Garcia de Resende escreveu um relato em prosa do acontecimento – *Ida da infanta dona Beatriz pera Sabóia*. Dá conta das longas negociações políticas que tinham levado cinco anos a concluir-se, dos termos dos contratos, das festas do casamento *per palavras de presente*, das *febres* da desposada que atrasaram quinze dias a partida, das intermináveis despedidas, da frota dos dezoito navios que foram a Sabóia e seus principais ocupantes (MATEUS, 2005, p. 3).

Em seu detalhado relato, “Hida da Infanta Dona Beatriz pera Saboya”, Garcia de Resende, registra todos os pormenores envolvidos no casamento da segunda filha de D. Manoel com o Duque de Sabóia. De acordo com o autor, as negociações do casamento foram bastante demoradas, sendo finalmente acertadas após cinco anos de tentativas persistentes do Duque de Sabóia, que por diversas vezes mandou requerer D. Beatriz em casamento a D. Manoel I, por meio de seus embaixadores. Assim, Garcia de Resende nos informa que, no ano de 1516, o Duque Carlos III enviou seus embaixadores à cidade de Lisboa para solicitar ao rei de Portugal o casamento com a Infanta D. Beatriz, no entanto os embaixadores não conseguiram resposta positiva. De modo que, segundo afirma Resende, as negociações acerca do casamento apenas se concluíram em 1521, após inúmeras tentativas do Duque.

Com relação aos termos acordados para a concretização do casamento, o autor afirma em detalhes os valores do dote e das arras, definidos em comum acordo pelos procuradores de D. Manoel I, dom Alvaro da Costa e o doutor Diogo Pacheco, e pelos procuradores do Duque Carlos III, Monseor de Balcisam e o doutor em leis Iafre do Pasferio. Os termos do acordo foram os seguintes:

Que sua Alteza dava á senhora Infanta sua filha em dote de seu casamento cento e cincoenta mil cruzados, .s. cem mil cruzados em ouro, e os cincoenta mil em joyas douro, pedraria, perlas, aljôfar, e prata de serviço de sua mesa, e camara, capella, goarda roupa, e estrebaria, e em corrigimentos de sua casa a camara, e ornamentos, tapeçaria, e outras cousas. E mais a mandaria até a

cidade de Niça, ou porto de Villa Franca á sua propria custa, e despesa, como compria a seu estado, no que sua Alteza gastou mais doutros cento e cincoenta mil cruzados, segundo na grande armada, e grossas despesas que fez, se verá.

E o illustrissimo senhor Duque dava á muyto excellente senhora Infante Duquesa, pera soster seu estado, todalas cidades, villas, fortalezas, e lugares que tinha a illustrissima Madama Branca, que foy Duquesa de saboya, com todas suas jurdições, mero e misto império, e nellas quinze mil cruzados de renda em cada hum anno, e se mais rendessem fosse pera a senhora Infanta, e se menos que o senhor Duque lho perfizesse, e lhe dava pera fazer mercês, esmollas, e o que lhe bem viesse, cinco mil cruzados, que sam per todos vinte mil; e mais lhe daria todos os vestidos de sua pessoa em sua vida, como cumpre a seu estado, e que falecendo elle Duque primeiro que ella que lhe ficasse tudo livremente pera sempre, e mais lhe dava de arras os cento e cincoenta mil cruzados que ouve de seu dote, e todas as joyas, e cousas que tiver, e outras muyto grandes cousas que no contrato vam declaradas (RESENDE, 1798, p. 320-321).

Assim, por meio do relato de Garcia de Resende, ficamos sabendo de elementos bastante importantes: se o casamento é antes de tudo um acordo político, este levou cinco anos para que os termos do contrato fossem acordados pelas duas partes. Também merece destaque os altíssimos valores gastos pelo reino português em decorrência do casamento. O valor do dote da Infanta ficou estipulado em cento e cinquenta mil cruzados, sendo que as despesas da viagem custaram outros cento e cinquenta mil aos cofres portugueses. Isso sem contar os gastos com a suntuosa festa de casamento e com o serão de despedida da Infanta D. Beatriz, que, tendo-se em conta os relatos dos historiadores sobre o luxo e a riqueza das festas promovidas nos reinados de D. João II e de D. Manuel I e também as descrições presentes na crônica de Garcia de Resende, provavelmente muito onerou as finanças de Portugal.

Em *Cortes de Júpiter*, auto que faz parte das comemorações do serão de despedida da Infanta D. Beatriz, “Vicente organiza uma representação festiva, que é a expressão teatral dos ritos de despedida, e desejo de boa viagem” (MATEUS, 2005, p. 3). De forma que as cortes são anunciadas pela Providencia – primeira personagem a entrar em cena e que realiza uma espécie de sermão informativo sobre o que se vai desenvolver no auto – que, a mando de Deus, ordenou a “Jupiter, Rei dos Elementos, que fizesse Côrtes, em que se concertassem planetas e Signos em favor de sua viagem” (VICENTE, 1986, p. 989).

O texto informa que a Providencia entra em cena “em figura de Princeza”, trazendo elementos simbólicos que a identificam com o universo real, uma esfera e um o cetro, e diz:

Eu Providencia chamada,  
 Provedora do presente,  
 No porvir antecipada,

Sam por Deos ora enviada  
 Polas orações da gente.  
 Rogão per toda Saboia  
 E nos reinos onde estais,  
 Por esta Deosa de Troia,  
 Por esta divina joia,  
 Que agora lh'enviais.  
 He de tantos e de tantas  
 O meu Deos tão requerido,  
 Dos anjos, Santos e Santas,  
 E todos com preces tantas,  
 Que não tem conto sabido.  
 Reis, Rainhas e Donzellas,  
 E muitos por esta estrella  
 Rogão a seu Senhor dellas,  
 Nosso Deos, que va com ella  
 Como estrella entre as estrellas.  
 Sôbre a qual todos pastores  
 Leixão sem pasto as manadas,  
 E se fazem oradores,  
 Em offerta dando flores  
 E suas pobres soldadas.  
 Bispos, frades, e beguinos,  
 E monjas de Jesu Christo,  
 Até moços e meninos  
 De joelhos pedem isto,  
 Humilhados e continos.  
 Que elle muito a seu prazer  
 A leve a salvamento;  
 E para isto haver de ser  
 Jupiter ha de fazer  
 Côrtes logo em hum momento (VICENTE, 1956, p. 991-992).

O discurso da Providencia é longo e elogioso, por meio da fala da personagem Gil Vicente tece os mais sinceros desejos de boa viagem para a Infanta D. Beatriz. Com relação à estrutura e organização cênica, *Cortes de Júpiter* “pertence a uma série de objectos de modelo circunstancial e alegórico em que o teatro celebra, articula, (de)termina uma festa da corte. [...] O teatro não se faz a contar uma narrativa, mas a descrever uma sequência de homenagens” (MATEUS, 2005, p. 4). Se os motivos para festejar são vários, o momento é também de exaltação aos noivos e as suas respectivas famílias. A homenageada é chamada de “Deosa de Troia”, de “divina jóia” e de “Muy hermosa á maravilla”, entre outros termos elogiosos de sua beleza e altivez; ao noivo cabe o título de “Señor de muchos señores,/ Mas que Rey es su valia” (VICENTE, 2005, p. 1008).

Mas os elogios não se restringem aos noivos, ao caracterizar Beatriz como “serena e activa/ Cuja graça persevera/ Contra todo o mal esquiva/ Filha do que muito viva,/ Neta do que não morrerá” (VICENTE, 2005, p 995), o discurso laudatório de Gil Vicente é estendido

ao seu pai, o rei D. Manuel, e ao avô, D. Fernando, “El mejor Rey de Castilla” (VICENTE, 2005, p. 1008). Também os irmãos da noiva são citados no cortejo da viagem e recebem elogios do teatrólogo. Segundo Osório Mateus, essa última parte do auto

É um longo discurso satírico e laudatório, proferido a quatro vozes – Jupiter, Vénus, Sol, Lua – em que se processa a verbalização de um cortejo aquático: os circunstantes e demais estados sociais, transformados em peixes e aves, acompanharão a frota *até bem de foz em fora*. O que se representa em cortejo é o mundo da corte, mais a cidade vista daí. A *generalidade* é objeto de volúpia metaforizante a trabalhar em extensão (MATEUS, 2005, p. 11).

Se o casamento de D. Beatriz possui um caráter melancólico, pois é encenado em sua festa de despedida – daí a representação do cortejo que a levará até seu novo lar –, em *Frágua de amor* a chegada da nova rainha é motivo de alegria. O casamento de D. João coincide com o início do seu governo como rei de Portugal, de forma que Gil Vicente utiliza-se desse fato para propor uma verdadeira reforma nos costumes da corte. Segundo o autor, com a coroação de D. João III e seu casamento com D. Catarina, dá-se início uma nova era para o povo português, de modo que para fazer jus ao novo governo, faz-se necessário uma renovação da corte através da transformação dos costumes corrompidos de boa parte dos membros de suas instituições.

Cabe ao deus Cupido, a anunciação da necessidade de reforma dos costumes da gente portuguesa:

COPIDO. Paréceme que es razon,  
 Pues Reina tan excelente  
 Viene á reinar nuevamente,  
 Que hagamos refundicion  
 En la Portuguesa gente.  
 Hagamos mundo nuevo aqui,  
 Pues nuevos Reis son venidos,  
 Por el gran Dios escogidos (VICENTE, 1986, p. 1093).

De acordo com Laurence Keates, quando D. João III ascendeu ao trono português, o reino se encontrava em profundas dificuldades financeiras, decorrentes em grande parte das extravagâncias e do luxo em que vivia a corte portuguesa à época de D. Manoel I. O autor afirma:

D. João III não encontrou nada nos cofres da fazenda quando subiu ao trono... Isto não é estranho se tivermos em conta a despesa enorme da manutenção de tamanho número de cortesãos e, muito em especial, o facto

de a corte ser altamente peripatética, constantemente em bolandas entre Évora, Almeirim e Lisboa, para falar só nas principais sedes d'El-rei (KEATES, 1988, p. 17).

Ainda de acordo com Laurence Keates, D. João III discordava das “inovações” de seu pai, fato exemplificado pela ocorrência de que o príncipe não mudou o seu modo de trajar como fez seu pai e toda a corte, adotando vestimentas estrangeiras, mas manteve-se fiel aos trajes que eram usados em sua terra. Por outro lado, devido à “ostentação exuberante” da corte de D. Manuel I, D. João III teve que dedicar-se à árdua tarefa de “conservação do império”, “Braamcamp-Freire nota que ele elevou à posição de nobreza mais cidadãos comuns do que qualquer outro monarca anterior. Destes, pelo menos dois eram *cristãos novos*, o que nos leva a crer que D. João III esperava que a nova burguesia lhe acudisse para amparar as finanças do reino” (KEATES, 1988, p. 18-19).

Essa situação histórica parece explicar muito bem a proposta de reforma defendida por Gil Vicente em *Frágua de amor*. Desse modo, a reforma proposta pelo dramaturgo muito provavelmente era defendida pelo rei, assim sendo “Gil Vicente está mais à vontade para emitir votos a favor de uma reforma de costumes, um verdadeiro mundo novo de que as virtudes da princesa eram uma garantia e promessa” (NEMÉSIO, 1941, p. 71 *apud* SALES, 2005, p. 26). Esse é o *leitmotiv* para a construção de *Frágua de amor*: através do casamento se propõe que todas as coisas sejam renovadas. Para tanto é ordenado pelo deus *Copido* aos quatro planetas – Mercúrio, Júpiter, Saturno e Sol – a construção de uma frágua que por meio do poder do amor vai renovar todas as coisas.

O primeiro candidato à refundição é o Negro, o único corpo que assegura a ligação entre as duas partes do auto. [...]

A partir de agora e até o final, o auto é farsa: todas as situações propostas correspondem, em registro cômico, à sátira de costumes ou de pessoas (SALES, 2005, p. 19).

A primeira refundição não alcança o objetivo esperado, pois embora o Negro fique branco, a sua voz continua de negro, dado importante se levado em consideração que Gil Vicente frequentemente recorre a marcos linguísticos na construção de suas personagens. Embora esse episódio funcione como momento cômico, segundo João Nuno Sales é também indicador de que algumas coisas não podem ser mudadas: “A primeira refundição, frustrada porque não agradou ao refundido, é lição de moral ortodoxa. Não se muda o que não pode nem deve ser mudado, como a condição de nascimento. Quem o tenta não sai satisfeito” (SALES, 2005, p. 23).

A segunda a solicitar uma renovação é a Justiça. Personagem alegórica apresentada sob a forma de uma “velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada”. O autor encarrega à própria personagem de explicar o motivo de sua figura tão deplorável:

JUSTIÇA. Fazei-me estas mãos menores,  
 Que não possam apanhar,  
 E que não possa escutar  
 Esses rogos de Senhores,  
 Que me fazem entortar (VICENTE, 1986, p. 1097).

Assim a corrupção da justiça portuguesa é enfatizada pelo autor, através do recebimento de propinas de Senhores, responsáveis pelo estado deplorável da Justiça. Essa passagem constitui-se como uma severa crítica aos homens da justiça, enfatizada por meio da situação satírica com que o autor a realiza, pois motivo de riso é que mesmo depois de muito trabalho dos forjadores, a Justiça continue do mesmo jeito:

JUPITER  
 Señor, nuestro martillar  
 No nos aprovecha nada,  
 Porque la Justicia dañada,  
 Los que mas la han de emendar  
 La hacen mas corcovada.  
 Así que em vano gastamos  
 El carbon y herramienta,  
 Ninguna cosa emendamos,  
 Mas cuanto mas martillamos,  
 Menos crece la emienda (VICENTE, 1986, p. 1097-1098).

Para que a Justiça seja renovada é necessário não só várias seções de forjamento na frágua, mas também que primeiro as Serranas – personagens que acompanham os Planetas – retirem da frágua duas galinhas, duas perdizes e ainda duas grandes bolsas de dinheiro. Somente liberta dos produtos da corrupção é que a Justiça pode ser renovada. Conforme afirma João Nuno Sales: “O desenrolar dos acontecimentos correspondem à crítica usual que Gil Vicente faz aos magistrados de seu tempo: corrupção por dinheiro e por aves” (SALES, 2005, p. 25).

Em *Frágua de amor*, Gil Vicente também direciona sua crítica ao grande número de eclesiásticos existente no reino Português – muitos deles sem nenhuma vocação – em detrimento dos cavaleiros. Essa é a explicação dada por frei Alberto ao se apresentar à frágua para ser refundido:

COPIDO. Porqué no quereis ser fraile?

FRADE. Porque meu saber não erra:

Somos mais frades qu'a terra  
 Sem conto na Cristandade,  
 Sem servirmos nunca em guerra.  
 E havião mister refundidos,  
 Ao menos tres partes delles,  
 Em leigos, e arnezes nelles  
 E mui bem apercebidos,  
 E então a Mouros co'elles (VICENTE, 1986, p. 1101).

Assim, ao utilizar o casamento como elemento possibilitador de mudanças positivas na corte portuguesa, seja por sua importância política para as relações com os castelhanos ou pelo propagado poder de transformação atribuído ao amor, o auto vicentino concede a essa instituição significativa importância, de forma a passar uma visão positiva do casamento para a sociedade portuguesa. Por outro lado, essa transformação dos padres em homens comuns é explicada a partir do posicionamento em defesa dos interesses políticos, assumido pelo autor no auto, pois o aumento de homens para defender as fronteiras do Reino Português só iria contribuir positivamente para a criação do novo Reino Português.

Embora proponha uma verdadeira transformação na gente portuguesa, Gil Vicente é extremamente cuidadoso em respeitar as instituições da sociedade medieval. O autor critica não a Igreja, mas ao excesso de religiosos sem vocação, verdadeiros parasitas da Igreja nessa sociedade. Tanto é que o *Frade* não só consegue autorização para deixar a Igreja, como também para mais sete mil religiosos, que segundo suas palavras logo virão para a refundição. João Nuno Sales corrobora com essa ideia ao afirmar:

Na boca do Frade, Vicente diz o que pensa. Os frades são tantos que deviam ser distribuídos por funções socialmente mais úteis. Porque o autor respeita as regras da Igreja, a transformação do Frade só ocorrerá quando a figura trouxer a autorização do seu superior hierárquico. Para mudar de ordem social é preciso ter licença, o dinheiro não serve, nem a perdiz (SALES, 1991, p. 27-28).

Assim, ao mesmo tempo em que desfere suas críticas às personagens tipos que representam grupos sociais, instituições e pessoas reais integrantes da corte portuguesa, Gil Vicente possibilita diversão à plateia, pois sua crítica é carregada de comicidade. No desfile de personagens e nomes que se candidatam à refundição – o negro, a justiça, o frade, o senhor Marques, Vasco de Foes e o Conde de Marialva –, apenas ao senhor Marques é recusado o pedido. João Nuno Sales retoma os estudos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos que identifica essa passagem como uma provável referência a Pedro Meneses, marquês de Vila

Real, porém não consegue precisar se a recusa seria por motivo de elogio ou ironia: “O tom da conversa parece elogioso, mas também pode ser ironia ao orgulho do marquês. O Pajem identifica-se e pede uma deslocação da frágua, mas não diz para que queria tão ilustre senhor tal máquina. A resposta de Copido será cortês ou cínica” (SALES, 2005, p. 28).

Em *Templo de Apolo* Gil Vicente apropria-se de um conjunto de figuras da tradição bíblica, histórica e mitológica em seu discurso introdutório em que conta as visões tidas em sonho quando estava enfermo. Segundo Cristina Firmino, era corrente a utilização de referências a casais míticos em festas de casamento, de modo que as figuras femininas citadas – Eva, Helena, Ester, Medeia e Dido, entre outras – “são exemplos da extrema beleza e da tentação e inscrevem-se em histórias amorosas decisivas, mas com desfecho trágico” (FIRMINO, 2005, p. 5). O insólito na representação é instituído pela maneira com que o autor apresenta essas figuras, todas em situações cotidianas e ao mesmo tempo absurdas: “imiscuindo-se nos quadros há muito fixados pela tradição cultural, despoja-os da sua densa codificação pelo reverso paródico. As figuras míticas são humanizadas, as situações tornam-se prosaicas” (FIRMINO, 2005, p. 5).

O esclarecimento de que o autor esteve doente, presente no discurso e exemplificado pelo relato do sonho e devaneio, funciona como uma espécie de desculpas para os possíveis defeitos do auto. Porém essas considerações logo são abandonadas e o Autor anuncia o argumento em que se sustenta a construção do auto: “O que se finge em cena é o estabelecimento, por parte de Apolo, a mando de Deus, de um Templo, no qual receberá aqueles que vêm cultuar os futuros nubentes” (MUNIZ, 2005, p. 88).

Os discursos dos quatro romeiros do Imperador – Mundo, Poderoso Vencimento, Cetro Onipotente e Tempo Glorioso – e das quatro romeiras da Imperatriz – Flor da Gentileza, Fama, Gravidade e Sabedoria – que se apresentam ao porteiro para entrar no templo são repletos de exaltações às qualidades dos noivos. Os próprios nomes das personagens que se apresentam como criados do Imperador e da Imperatriz são associados com características das personagens:

PORT. Cuyo sois, com quien vivís?  
 VENCIM. Com Carlos Cesar, bien oís,  
 Que manda hasta el firmamiento.  
 PORT. Y la devota Romera,  
 Muy linda, como se llama?  
 FAMA. Á mi Virtuosa Fama.  
 PORT. Cuya sois?  
 FAMA. De la primera  
 Emperatriz mas entera



Que nunca se vió madama (VICENTE, 1986, p. 1118).

Assim sendo, em *Templo de Apolo* o discurso laudatório ocupa boa parte da representação, de forma que os elogios aos noivos – de modo similar ao que acontece em *Cortes de Júpiter* e em *Frágua de amor* – são abundantes. Em Carlos V é enfatizado o seu poder de governante de um império vasto e em expansão, ele é o “Glorioso Emperador”, aquele que “manda hasta el firmamiento, o muy prepotente/ y notable Emperador”. D. Isabel, por sua vez, é “sacra Diesa humana,/ Emperatriz soberana”, em seguida ela recebe o título de “La Señora mas alta/ De toda la cristandad”, ou ainda, aquela “Por quien el Mundo decia:/ O eres ángel, ó estrella” (VICENTE, 1986, p. 1114, 1120, 1122).

Embora o ambiente da representação seja de festa e comemoração do casamento entre dois importantes membros da família real portuguesa e castelhana – daí o seu forte teor de louvor e enaltecimento aos noivos e a seus respectivos reinos – e até mesmo por isso, Gil Vicente também realiza cenas cômicas bastante expressivas neste auto. Não se pode esquecer que um dos principais objetivos desse teatro era o divertimento da plateia.

O discurso de Apolo é ousado e especialmente preparado para levar a plateia ao riso. Logo de início ele afirma a sua incompreensão pelo fato de Deus – sendo tão poderoso – ter criado um mundo tão pequeno e propõe uma nova ordenação para o mundo. Em seguida, Apolo direciona sua crítica aos membros da Igreja, repetindo a crítica presente em *Frágua de amor* do excesso de religiosos no Reino de Portugal, aqui eles são tantos que a única solução seria a criação de um novo mundo: “Que él debiera de hacer,/ pues que solo un mundo hacía,/ En que pudiera caber/ Siquiera la cleresia,/ Que no se pueden valer” (VICENTE, 1986, p. 1112).

Se em *Frágua de amor* a ideia é refundir os frades transformando-os em pessoas socialmente mais úteis, em *Templo de Apolo* o projeto é menos nobre e a transformação proposta por Apolo tem outro objetivo:

Monjas pudiensen volar;  
Los monjes de estopa bella,  
Que en llegando la candela  
Se acabasen de quemar  
Y luego fuego á su celda.

Y plantar todos los frailes  
En la tierra que no es buena,  
Las coronas so el arena,  
Las piernas hácia los aires,  
Como quien pomar ordena.

Y si no diesen limones  
 Em mitad del arenal  
 Á todo gênero humanal,  
 Y persigos á montones,  
 Luego fuego y – San Marzal!

Y en despues de hecho esto,  
 Los clérigos debieran ser  
 De manteca por cocer,  
 Y puestos al sol num cesto (VICENTE, 1986, p. 1112-1113).

Ainda que prevaleça o tom de brincadeira e a intenção de provocar o riso nas palavras de Apolo, o que ele propõe é um verdadeiro extermínio ao clero. No entanto, o teor de suas palavras pode ser minimizado se levado em consideração que todo o discurso da personagem – que ainda profere os seus mandamentos para os amantes e os mandamentos do teatro para a plateia que deve manter o silêncio durante a representação – é carregado de comicidade, nada tendo de sério. Mesmo assim, deve ter causado alvoroço entre os membros da Igreja que certamente estavam presentes nas comemorações. A esse respeito Cristina Firmino afirma:

A entrada de Apolo assemelha-se à de um pregador jocoso. É um leigo com vestes e palavras emprestadas à Igreja. [...] A irreverência com que Apolo se dirige ao Deus cristão para se afirmar como o seu reverso – deus pagão e de teatro – é decerto ousada porque entre o público se contava provavelmente o alto clero. Apolo gozaria talvez do clima anticlerical da corte (FIRMINO, 2005, p. 9).

Nos três autos analisados a instituição social e política do casamento serve de tema para a construção da obra teatral vicentino, ao passo que a própria representação se dá nas festas de comemorações dos casamentos de D. Beatriz, D. João e D. Isabel. Assim sendo,

[...] festa e política se mesclam no teatro de Gil Vicente. A despeito da possível liberdade, propiciada pelo prestígio de que gozava junto à Corte, e do fingimento poético que a palavra teatral lhe emprestava, não podemos esquecer que o teatro vicentino foi teatro de Corte. Com ela comprometido em duplo sentido: para a defesa de seus ideais, por um lado; para a correção de seus vícios, por outro (MUNIZ, 2005, p. 90).

Desta forma, Márcio Ricardo Coelho Muniz sistematiza a relação do teatro vicentino com a corte portuguesa através de duas características fundamentais para compreendê-lo: “festa e política”.

As três obras estudadas, nesse segundo capítulo, foram produzidas e representadas em homenagens aos casamentos dos irmãos D. Beatriz, D. João III e D. Isabel, de forma que

carregam o discurso laudatório aos três irmãos e aos seus respectivos cônjuges. No entanto há diferenças substanciais, conforme salienta João Nuno Alves (2005), os casamentos de D. Beatriz e D. Isabel significam também a partida das Infantas, já o casamento de D. João III representa a chegada da nova rainha (embora ela ainda não tenha chegado), motivo de alegria e comemoração.

Por outro lado, o casamento de D. João III representa também o início de uma nova era no Reino Português, visto que a recente coroação de D. João e seu casamento trazem consigo a esperança de grandes mudanças. Assim sendo, esses fatos são associados à necessidade de transformação da corte portuguesa defendida na obra vicentina.

De modo que, embora a temática principal das obras *Cortes de Júpiter*, *Frágua de amor* e *Templo de Apolo* seja os casamentos da família real portuguesa, pois que foram criadas e encenadas como parte dos festejos destes casamentos, Gil Vicente não deixa de tecer suas costumeiras e mordazes críticas aos integrantes da corte e a seus costumes. Assim Gil Vicente alterna passagens de um exaltado discurso laudatório aos integrantes da família real portuguesa e seus respectivos noivos e famílias, com passagens de forte crítica aos valores dos cortesãos, por meio da sátira aos costumes de nobres, juízes e clérigos.

## 4 O CASAMENTO NO TEATRO VICENTINO E O *TOPUS DAS MOLESTIAE NUPTIARUN*

### 4. 1 ECOS DE UMA TRADIÇÃO MEDIEVAL: A CONCEITUAÇÃO NEGATIVA DO CASAMENTO EM TRÊS AUTOS VICENTINO

Durante a Idade Média, a temática do casamento foi objeto de muitos debates, esses não se restringiam apenas à instituição matrimonial em si, mas, de cunho educativo e/ou moralizante, englobavam aspectos diversos da vida conjugal e familiar. Em meio a esses debates, desenvolveram-se fortes críticas à instituição do casamento, de modo que alguns filósofos e pensadores ligados à Igreja defendiam que as pessoas deveriam manter-se no celibato. Na tradição literária medieval, as discussões sobre essa temática ganham bastante destaque, instituindo uma tradição da sátira ao casamento através da figura do “mal-casado” e da “mal-casada”, muitos autores realizam em suas obras o enaltecimento da vida de solteiro.

No anteriormente referido *Tratado do Amor Cortês*, André Capelão discute o amor cortês, elencando as regras desse amor e ensinando entre quais pessoas o amor pode acontecer, e ainda como ele pode ser conquistado e mantido. De acordo com Capelão, ainda que o amante não se preocupe com riquezas, o amor não pode se concretizar quando este perde seus bens, visto que as preocupações decorrentes desse fato lhe tiram a alegria e faz com que o amor decline: “Sei pelo ensinamento da experiência que, sobrevindo a pobreza, começam a faltar os alimentos do amor, pois “a pobreza não tem com que nutrir o amor”<sup>12</sup>” (CAPELÃO, 2000, p. 10). Ainda que reconheça o amor entre os plebeus, o autor também afirma que é impossível falar de amor quando se trata de camponeses, devido a sua própria condição inata:

Afirmamos que é perfeitamente 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. É que aos camponeses bastam os incessantes trabalhos da terra e os prazeres ininterruptos da lavoura e da charrua. Mas mesmo que, contrariando a sua natureza, lhes aconteça – raramente, é verdade – ser instigados pelo agulhão do amor, não convém iniciá-los na arte de amar: seria de se temer

<sup>12</sup> Sobre esse verso Claude Buridant afirma em nota de rodapé: “André Capelão toma aqui de empréstimo um verso de *Remédios de amor*, de Ovídio: “Non habet unde suum paupertas pascat amorem” (v. 749) / (A pobreza não tem com que alimentar o amor)” (2000, p. 10).

que, desejando comportar-se em oposição às suas disposições inatas, eles abandonassem a cultura das ricas terras que frutificam habitualmente graças a seus esforços, e que estas se tornassem improdutivas para nós (CAPELÃO, 2000, p. 206-207).

Assim sendo, fica bastante evidente a estreita associação entre amor e nobreza realizada por André Capelão, de modo que o autor afirma em seu contraditório discurso que em matéria de amor não importa a beleza, elegância ou nascimento, visto que apenas “as virtudes da alma conferem ao homem a verdadeira nobreza e lhe dão o esplendor da beleza” ou ainda que “não foram a beleza nem a elegância nem mesmo a riqueza que deram origem à elite que é a nobreza nem engendraram as diferenças de classes, mas sim as qualidades morais” (CAPELÃO, 2000, p. 19-20). Devido à simplicidade de suas afirmações, o discurso de André Capelão deixa claro as ideias correntes na época sobre classes sociais, afirmando a distinção entre as pessoas da sociedade portuguesa através das classes sociais como algo natural.

Assim é que, segundo as ideias defendidas por André Capelão, os nobres são nobres por merecimento, já que a nobreza é decorrente das qualidades morais, já os camponeses são comparados aos animais, sendo até mesmo considerados incapazes de amar dado a sua natureza puramente instintiva. Porém o seu eloquente discurso não consegue ocultar a principal preocupação por trás de suas palavras: caso os camponeses se dispusessem a cultivar o amor, deixariam de lado o seu exaustivo trabalho de cultivar os campos e conseqüentemente os nobres ficariam sem alimentos, já que o trabalho nos campos era considerado indigno para a nobreza e eles dependiam do trabalho dos camponeses para fazer suas terras produzirem, Capelão chega mesmo a afirmar que seria temeroso para os nobres que os camponeses adotassem esse comportamento, abandonando “a cultura das ricas terras que frutificam habitualmente graças a seus esforços”.

Dessa forma, segundo o referido autor, nem todas as pessoas estariam aptas a aprender e cultivar a arte de amar. Por outro lado, André Capelão não associa o amor ao casamento, chegando mesmo a afirmar que não pode haver amor cortês entre os casados, ao passo que o casamento não é um empecilho para o amor, desde que esse não se realize no âmbito conjugal. De acordo com Capelão, o amor não pode desenvolver-se entre os cônjuges: “Porque os amantes concedem-se tudo mutuamente a título gratuito, sem serem impelidos por obrigação alguma. Os esposos, ao contrário, são obrigados por dever a obedecer às vontades recíprocas e não podem de modo algum recusar-se um ao outro” (CAPELÃO, 2000, p. 137). Assim, embora o autor dedique a última parte do livro à condenação do amor e à exortação da

necessidade das pessoas manterem-se castas, o *Tratado do Amor Cortês* defende que os casados só podem realizar o amor fora do âmbito do matrimônio, pois além deste não ser considerado válido para o desenvolvimento do amor, também os casados são exortados a procurar realizar o amor fora do casamento.

Muitas das obras vicentinas abordam, direta ou indiretamente, a temática do casamento. Em algumas delas o autor toma a palavra cênica em defesa do casamento, em outras, porém, seu discurso participa das ideias correntes na época sobre os “mal-casados”. Interessante é destacar que este discurso toma direções diversas de acordo com a intenção dos autos. Em outras palavras, a depender do mote utilizado para construção da obra, o casamento vai ser trabalhado por Gil Vicente como algo positivo ou negativo. Assim sendo, o casamento é tratado em algumas obras vicentinas como motivo de renovação e alegria, devendo, portanto, ser defendido, em outras obras, porém, o autor vai participar da corrente de críticas ao casamento.

As três obras vicentinas que serão analisadas nesse capítulo, o *Auto da Sibila Cassandra* (1511), o *Auto da Índia* (1519) e a *Farsa de Inês Pereira* (1523) participam desse segundo grupo de obras vicentinas referidos acima em que as correntes medievais de críticas ao casamento são representadas. Nessas três obras, Gil Vicente nos apresenta o casamento a partir de suas conceituações negativas, de forma que os casados nelas representados podem facilmente ser identificados com os “mal-casados” da tradição medieval, seja por não apresentarem o comportamento esperado para o seu estado de casado, ou ainda por sofrer as agruras decorrentes de um casamento que só causa sofrimento aos envolvidos.

É importante ressaltar que essas obras apresentam como personagens pessoas pertencentes ao povo português, de modo que as problemáticas sobre o casamento de que Gil Vicente trata no *Auto da Sibila Cassandra*, no *Auto da Índia* e na *Farsa de Inês Pereira* não são necessariamente identificadas com as discutidas nos casamentos entre nobres, pois o casamento nelas representado ocorre entre simples vilões. Apenas a *Farsa de Inês Pereira* apresenta como personagem um escudeiro pertencente à baixa nobreza, porém ele está falido e tão desprovido de dinheiro que não possui nem mesmo o bastante para conseguir alimentos, roupas e sapatos para si e para o seu moço, que de tanto sofrer privações resolve deixá-lo e passar a viver sobre seus próprios meios. Assim, embora tenha origem nobre, o escudeiro Bras da Mata com quem Inês Pereira se casa pertence à galeria dos “escudeiros pobres”, cuja crítica é tópica literária desde os cancioneros trovadorescos.

Se entre as classes nobres, conforme afirma Ronaldo Vainfas (1986, p. 26), o casamento possuía significativa importância por ser responsável não apenas pela continuação

das importantes famílias através da manutenção das linhagens e transmissão de títulos de nobreza e de heranças, mas principalmente por representar importantes alianças políticas, o casamento entre os vilões não possuía nada de grandioso ou importante. Em muitos casos, poderia claramente significar a união entre duas vidas de sofrimento e pobreza, que só tendiam a aumentar com a chegada dos inúmeros filhos.

Assim sendo, se nos já analisados autos alegóricos *Cortes de Júpiter (1519)*, *Frágua de amor (1524)* e *Templo de Apolo (1526)*, feitos para participar das festividades de casamento de três membros da família real portuguesa – Dona Beatriz, Dom João e Dona Isabel –, o casamento é enaltecido a partir de dois fundamentos principais: o amor e a política; nas obras vicentinas de que trata este capítulo e que apresentam como personagens figuras do povo, como a pastora Cassandra e seu noivo Salomão, do *Auto da Sibila Cassandra*, Constança e o Marido, marinheiro de poucas posses, do *Auto da Índia*, e o agricultor Pero Marques, a vilã Inês Pereira e o Escudeiro pobre Brás da Mata da *Farsa de Inês Pereira*, o casamento não é tratado como algo positivo, sendo por vezes motivo de sérias críticas através da sátira e do riso.

No entanto, o posicionamento de Gil Vicente sobre o casamento não pode e não deve ser entendido apenas a partir da simplista dicotomia entre casamentos de nobres e casamentos de vilões para não se correr o risco reducionista de engessar em formas fixas a rica e variada obra teatral do autor. Aqui cabe, portanto, um olhar mais apurado sobre essas obras que apresentam outra visão sobre o casamento, bastante diferente daquela identificada nos autos representados nas festividades de casamento da família real portuguesa, analisados no segundo capítulo desse estudo.

O *Auto da Sibila Cassandra*<sup>13</sup> (1511), auto natalino representado “no mosteiro de Enxobregas nas matinas do natal” (VICENTE, 1965, p. 141) – de acordo com sua didascália –, tem como motivo principal a representação dos mistérios do nascimento de Cristo. Esse auto pastoril possui apenas oito personagens: a pastora Cassandra que acredita que é a escolhida para ser a mãe do Filho de Deus; suas três tias, Erutea, Peresica e Cimeria – personagens que embora estejam representadas como pastoras encarnam a figura mitológica da sibila<sup>14</sup> –;

<sup>13</sup> Em “Cassandra”, estudo integrante da Coleção *Vicente*, dirigida por Osório Mateus, Margarida Viera Mendes afirma a necessidade do estudo do casamento na obra vicentina. De acordo com a autora, “O tema do casamento não tem sido tratado a propósito deste auto. Apenas Joaquim de Carvalho lembrou que as ideias e atitudes expressas por Cassandra não pertencem exclusivamente a Gil Vicente. O estado de casamento e o valor ético da mulher seriam temas morais a estudar na obra vicentina e a *relacionar com a literatura feminista castelhana e com os sentimentos do paço de D. Leonor* (p. 169)” (1992, p. 11).

<sup>14</sup> As tias da personagem Cassandra possuem caracterização dúbia, caracterizadas como simples personagens do povo, as pastoras Erutea, Peresica e Cimeria demonstram conhecimento profético sobre o nascimento de Cristo, a própria escolha dos nomes realizada por Gil Vicente já as identificam com a figura mitológica da sibila: “As

Salomão<sup>15</sup> e seus três tios Isaias, Moisés e Abraão. Cassandra rejeita o pedido de casamento de Salomão por sua firme convicção de que não pretende se casar, pois acredita que o casamento só traz sofrimento para as mulheres, e é aconselhada por suas tias e pelos tios de Salomão a se casar.

Todos tentam convencê-la de que o casamento é o caminho “natural” para as mulheres: suas tias afirmam que é ele que garante a continuação da linhagem familiar, afirmam ainda que era o desejo de sua mãe que se casasse e que Cassandra não poderia encontrar um marido melhor, pois Salomão é um homem que possui muitas qualidades: “Escucha, sobrina mia; / Todavía / No puedes sino casar; / Y este debes tomar / Sin porfiar, / Que es muy bueno em demasia” (VICENTE, 1965, p. 148). De acordo com as palavras de Erutea, a Cassandra simplesmente não é permitido pelas regras socialmente estabelecidas que fique sem casar, sendo assim ela deveria acolher de bom grado o fato de ter conseguido um “bom partido”. Segundo Erutea, Salomão reúne todos os atributos necessários para ser um bom marido, “Es generoso / Y virtuoso, / Cuerdo y bien asombrado; / Tiene tierras y ganado, / Y es loado / Músico muy gracioso” (VICENTE, 1965, p. 148-149), sua lista inclui tanto características pessoais como generosidade, virtude e habilidade com a música quanto características econômicas, o fato de possuir terras e gado – verdadeira riqueza para um pastor –, tão importantes quanto as primeiras para a realização de um “bom casamento”.

Chamados para aconselhar Cassandra, Abraão, Moisés e Isaias tentam convencê-la a aceitar Salomão como marido, utilizando como argumento o fato de o casamento ser um sacramento estabelecido por Deus desde os primórdios da criação, como arranjo para Adão e Eva. Significativo é que a afirmação do casamento como sacramento da Igreja Católica que ocorreu no século XII, necessitou ser novamente enfatizada entre os finais do século XV e primeiras décadas do XVI, devido a grande desvalorização sofrida pela instituição matrimonial durante o final da Idade Média.

Moisés procura convencer Cassandra de que o simples fato de rejeitar o casamento constitui uma blasfêmia contra a Igreja. Para justificar seu comportamento ao receber essa acusação por rejeitar a instituição do casamento e considerá-lo um cativo, a personagem Cassandra afirma:

---

sibilas são profetisas da Antiguidade Clássica que, mais tarde, a tradição cristã considerou terem previsto a vinda de Cristo. A de Eritreia, da Babilônia, na mitologia, predisse a queda de Tróia” (CAMÕES, 2002, p. 342). Já Peresica era a “sibila da Pérsia, que Alexandre, o Grande, consultava” (CAMÕES, 2002, p. 361).

<sup>15</sup> Não se pode deixar de notar a importância da simbologia presente em todos os nomes escolhidos para as personagens do *Auto da Sibila Cassandra*, principalmente por ser este um auto natalino. Salomão e seus três tios – Isaias, Moisés e Abraão – embora vestidos de pastores, remetem a importantes personagens bíblicas, personagens que não apenas profetizaram sobre o nascimento do Cristo, mas de cuja linhagem nasceu o Messias.



Que cuando Dios lós hacía  
 Y componía,  
 En esos tales no hablo:  
 Mas en aquellos que el diablo  
 En su retablo  
 Hace y ordena cada día.  
 Por codicia los ayunta,  
 Y no pregunta  
 Por otra virtud alguna;  
 Y despues que la fortuna  
 Los enfuna,  
 Toda gloria le es defunta (VICENTE, 1965, p. 152).

Através da fala da personagem Cassandra, Gil Vicente esboça fortes críticas à forma como os casamentos eram arranjados na sociedade portuguesa, em que prevaleciam os arranjos matrimoniais que privilegiavam os benefícios financeiros ou importantes uniões políticas obtidas em detrimento de qualquer outro motivo real que justificasse a sua realização. De modo que, embora o auto apresente o casamento entre pastores, a contundente crítica vicentina posta na boca da simples pastora muito provavelmente era direcionada também aos nobres que estariam na plateia assistindo à sua representação teatral e que em diversas vezes mereceram ser citados nas obras vicentinas ou até mesmo foram transformados em personagens de seu teatro.

Em outro momento do auto, os “estados” possíveis para uma mulher na sociedade medieval são postos em destaque. Ao recusar a proposta de casamento do pastor Salomão, Cassandra o deixa completamente desorientado, pois ele não consegue compreender a recusa de Cassandra. “Quieres tú estar á cuenta?” (VICENTE, 1965, p. 144), pergunta, perplexo, o pastor. Logo, sua perplexidade demonstra o quanto é incomum, na sociedade portuguesa medieval, uma moça desdenhar do casamento. Segundo os escritos produzidos acerca do tema no período e analisados por Maria de Lurdes Correia Fernandes (1995), o “estado de casado” passou a ser bastante valorizado, sendo até mesmo considerado como um dos estados em que era possível alcançar a salvação, na península ibérica em fins do século XV e início do século XVI, período em que Gil Vicente produziu e representou sua obra teatral.

Sem conseguir aceitar que a pastora não pretende se casar com ele nem com ninguém, Salomão procura entender o real motivo da recusa. De acordo com a vivência do pastor, a única explicação possível é a de que ela possui outro amor, já que ele acredita estar à altura de Cassandra e até mesmo a família da moça já consentiu o casamento. Cassandra simplesmente responde: “No quiero ser desposada / Ni casada, / Ni monja ni ermitaña” (VICENTE, 1965, p.

144). Assim, fica claro que no Portugal de quinhentos, a mulher estava destinada ao casamento, tendo como única alternativa a ele a vida religiosa, portanto ao recusar o estado de casada sem razões óbvias, visto que o noivo está à sua altura e também ela não pretende se tornar uma religiosa, o comportamento de Cassandra é altamente revolucionário.

Ao ser questionada por Salomão sobre os motivos de sua recusa, Cassandra apresenta uma vasta lista de razões para rejeitar o casamento:

SAL. Qué te hizo el casamiento?  
Es tormento,  
Que se da por algun hurto?

CAS. Y aun por eso le surto,  
Porque es curto  
Su triste contentamiento.  
Muchos dellos es notorio  
Purgatorio  
Sin concierto ni templanza;  
Y si algun bueno se alcanza,  
No es medio placentorio.

Veo quejar las vecinas  
De malinas  
Condiciones de maridos:  
Unos de ensoberbecidos  
Y aborridos,  
Otros de medio gallinas,  
Otros llenos de mil celos  
Y recelos,  
Siempre aguzando cuchillos,  
Sospechosos, amarillos,  
Y malditos de los cielos:

Otros á garzonear  
Por el lugar,  
Pavoneando trás garcetas,  
Sin dejar blancas ni prietas  
Ni reprietas;  
Y la muger? sospirar,  
Despues em casa reñir  
Y gruñir  
De la triste alli cautiva.  
Nunca la vida me viva,  
Si tal cosa consentir (VICENTE, 1965, p. 144-145).

De acordo com a descrição realizada por Gil Vicente através da personagem Cassandra, o casamento é sinônimo de perda da liberdade, constituindo-se como um verdadeiro cativo para a mulher. Os motivos alegados por Cassandra como justificativa para o seu posicionamento acerca do casamento são bastante claros, ela baseia-se na

observação dos exemplos práticos do dia a dia comprovados através da queixa das vizinhas casadas, cujos maridos são soberbos, namoradores, ciumentos, desconfiam das mulheres sem motivo, deixando-as sozinhas em casa como que prisioneiras e ainda ralhando com elas. Assim, a visão de casamento defendida por Cassandra é tão nefasta que ela afirma preferir a morte à vida de casada, de forma a não se deixar convencer, mesmo depois de todos os argumentos utilizados por suas tias, por Salomão, e pelos patriarcas Abraão, Moisés e Isaias.

Margarida Vieira Marques afirma que os “argumentos de Cassandra contra o matrimónio ultrapassam o seu caso singular e bizarro pois visam a própria instituição” (1992, p. 12). A autora realiza a enumeração desses argumentos utilizados por Cassandra para rechaçar o casamento:

- superioridade do merecimento feminino;
- perda da liberdade;
- sofrimento;
- brevidade do contentamento;
- defeitos dos maridos – soberbos, aborrecidos, ciumentos, femeeiros, mentirosos, *sem siso*
- contendas domésticas;
- cativo em casa;
- fraqueza da mulher na guerra conjugal;
- ciúmes e estado de inquietação;
- maternidade penosa;
- os homens brandos que se volvem bravos e diabos depois de casar;
- incompreensão das atitudes da mulher (MENDES, 1992, p. 10).

No final do auto, quando Cassandra afirma claramente que o seu desejo de permanecer virgem decorre de sua convicção de que Deus a escolherá para ser a mãe de seu filho, suas tias e os tios de Salomão abandonam as preocupações mundanas de convencer Cassandra a aceitar o casamento e passam a discorrer sobre o nascimento de Cristo, assumindo um comportamento profético. Assim as personagens vicentinas passam a se confundir com as sibilas mitológicas e com as personagens bíblicas de quem tomam emprestado os nomes para profetizar com profundo conhecimento, num exaltado discurso de louvor à virgem e ao recém nascido, que são inseridos em cena em forma de presépio. Apenas com a aparição da virgem é que Cassandra se convence de que não é a escolhida, arrependendo-se de seu presunçoso comportamento.

O *Auto da Índia*, representado em 1519, apresenta personagens que representam tipos sociais característicos da sociedade portuguesa de quinhentos, de modo que são conhecidas apenas por sua posição na família – a esposa, de nome Constança, é chamada apenas de Ama, a criada de Moça, e o Marido é tratado apenas por amo ou Marido, um dos amantes da mulher

é referido pelo nome próprio, o Lemos, o outro, Juan de Zamora, é identificado pela sua origem e chamado de Castelhana. Assim as personagens podem ser identificadas com qualquer família do povo português, tendo como principal característica distintiva o fato de não se tratar de pessoas da corte.

Esse auto tem como personagem principal uma mulher que, tendo o marido acabado de partir para a Índia, entrega-se aos prazeres da vida, enquanto deseja que seu marido não mais retorne. A farsa se inicia com a cena em que a Moça encontra a Ama chorando porque ouviu dizer que o marido não havia partido para a Índia, o que contraria seu desejo. Assim a esposa representada por Gil Vicente, não apresenta as características da boa esposa que deveria estar triste pela partida do marido. Ao contrário, ela se alegra ao ter a certeza de que o marido realmente embarcou e deseja profundamente que ele não retorne, fato percebido pela Moça que, ao identificar o fingimento da Ama, ironiza: “Virtuosa está minha ama!// Do triste delle hei dó” (VICENTE, 1965, p. 315).

Constança deixa transparecer por meio de seu comportamento que não ama seu marido e nem mesmo se importa com ele, pois ela se sente livre com sua ausência, como se estivesse a se libertar da servidão. O casamento é visto pela personagem como um cativo, visto que ela deseja ardentemente se livrar dele através da viagem do marido. Assim sendo, embora o texto não apresente nenhum elemento que sirva como referência para caracterizar o casamento de Constança antes da partida do Marido, de modo que não seja possível afirmar com segurança como era a relação conjugal do casal ou mesmo a forma como a esposa é tratada pelo marido, é possível depreender que, pelo menos para a esposa, o casamento não é considerado uma experiência positiva.

O comportamento da Ama é tão leviano que ela praticamente não se dá ao trabalho de representar o papel da mulher casada, que deveria se manter casta, saudosa e reclusa a espera do retorno do marido. É necessário salientar, porém, que Constança, jovem e bela, reclama de ter de ficar sozinha justamente na primavera que é a época do amor. De tal modo que mal o marido parte, o Castelhana aparece para cortejá-la e, alegando ser cedo ainda, ela promete recebê-lo em sua casa mais tarde:

Ás nove horas e nó mais.  
E tirae hũa pedrinha,  
Pedra muito pequenininha,  
Á janella dos quintaes.

Entonces vos abrirei  
De muito boa vontade:

Pois sois homem de verdade  
Nunca vos falecerei (VICENTE, 1965, p. 318-319).

Porém logo que o Castelhana vai embora, chega outro pretendente, o Lemos, também já conhecedor de que o seu marido está viajando. E quando o Castelhana retorna na hora marcada o Lemos ainda está na casa, então a Ama tem de usar de várias estratégias para que um não descubra o outro. Ela desempenha com maestria sua dissimulação, enquanto pede para Lemos ir para a cozinha porque a estão chamando, sai à janela e pede para o Castelhana ir embora e voltar mais tarde, pois diz que seu irmão veio visitá-la. Ao ser perguntada por Lemos sobre com quem estava conversando, diz que se tratava de um vinagreiro que veio receber um dinheiro que lhe devia, ainda em outro momento quando novamente o Castelhana faz barulho para falar com ela, dissimula e afirma se tratar do corregedor. A Moça observa a peripécia que a Ama faz para que um amante não descubra o outro e diz: “Quantas artes, quantas manhas, / Que sabe fazer minha ama! / Hum na rua, outro na cama!” (VICENTE, 1965, p. 324).

Passados cerca de três anos da partida do marido, a Ama diverte-se e reza para que ele não retorne:

Mas que graça, que seria,  
Se este negro meu marido  
Tornasse a Lisboa vivo  
Pera minha companhia!  
Mas isto não póde ser;  
Qu’ elle havia de morrer  
Somente de ver o mar.  
Quero fiar e cantar,  
Segura de o nunca ver (VICENTE, 1965, p. 324).

Assim, através da personagem da Ama, a imagem de mulher casada criada por Gil Vicente é a da infidelidade, traição e dissimulação da esposa, que mente e engana não apenas a seu marido mas também aos dois amantes. O comportamento da esposa é enfatizado pela constituição da Moça que, maliciosa, traça fortes críticas ao comportamento da patroa, mas sempre que esta pergunta o que ela está dizendo, desconversa e fala sempre algo concordante com o discurso da Ama.

Após ver seus planos frustrados com a volta do marido, a Constança age rapidamente para esconder quaisquer vestígios de suas traições, ao mesmo tempo em que simula sofrimento com a ausência do marido e privações financeiras. Outro fator que se destaca no *Auto da Índia* é o forte apego ao dinheiro demonstrado pela esposa. Embora a Moça afirme

que ao viajar o Marido deixou mantimentos – trigo, azeite, mel e panos – para muito tempo, a Ama afirma ter ficado desamparada com a partida do marido. Em outra ocasião, diz para Lemos que não tem nada a lhe oferecer para o jantar, usando assim de artimanha para que ele dê dinheiro à moça para ir fazer compras.

Por fim, quando da volta do Marido, mesmo tendo ficado bastante decepcionada, a Ama se mostra muito interessada nas riquezas que ele traz da Índia, voltando sua atenção totalmente para a possibilidade de usufruir da fortuna conquistada pelo marido, sem dar a menor importância ao marido. Essa personagem criada por Gil Vicente no *Auto da Índia* encaixa-se perfeitamente na figura da má esposa, aquela que era responsável pelo título de “mal-casados” aos homens medievais, de forma que se pode dizer que o *Auto da Índia* participa da tradição medieval de críticas ao casamento. Por outro lado, se levado em consideração que boa parte do teatro vicentino possuía um forte cunho didático e moralizante, a Ama pode ser compreendida como modelo de esposa a não ser seguido, pois sua infidelidade e dissimulação é tão exacerbada, que em alguns trechos ela se torna uma personagem cômica.

Desse modo, além de promover o riso e o divertimento da corte, objetivo principal do teatro vicentino, a caracterização cômica da personagem Constança acaba por promover também uma verdadeira reflexão sobre a forma correta de uma mulher casada comportar-se na ausência do marido, visto que ao espantar-se com seu comportamento a ponto de recriminá-la, o espectador rechaça sua conduta leviana e infiel. Por outro lado, o comportamento de Constança também funciona como forma de chamar a atenção para o perigo que a ausência prolongada do marido poderia representar para a instituição familiar, pondo em evidência as mazelas sociais decorrentes das frenéticas campanhas de viagens ultramarinas, situação representada no *Auto da Índia*.

Na *Farsa de Inês Pereira* a questão do casamento fica mais evidente por constituir-se de certa forma como mote do texto dramático. Inês é uma moça casadoira que deseja transgredir a ordem social, visto que sendo vilã almeja casar-se com um refinado cavalheiro. Com essa farsa, Gil Vicente participa ativamente das discussões em torno do casamento, porém, o que está em pauta na *Farsa de Inês Pereira* não é a questão de casar-se ou manter-se solteira, mas trata-se das castas entre as quais o casamento pode ser realizado, tocando na discussão da possibilidade ou não de um casamento entre pessoas de distintos grupos sociais. Inês possui um pretendente, mas, embora seja rico, o lavrador Pero Marques não faz parte da nobreza. Aconselhada por sua mãe e pela amiga Lianor Vaz a casar-se com Pero, Inês o

rejeita, pois ambiciona deixar a vida de vilã para tornar-se cortesã e vê no casamento uma forma de ascensão social.

INES

Porém não hei de casar  
Senão com home' avisado:  
Ainda que pobre pelado,  
Seja discreto em falar.

LIA. Eu vos trago hum bom marido,  
Rico, honrado, conhecido:  
Diz que em camisa vos quer.

INE. Primeiro eu hei de saber  
Se he parvo, se sabido (VICENTE, 1965, p. 660-661).

Inês é apresentada como uma mulher determinada, ela sabe o que quer e está disposta a fazer tudo para conseguir realizar seu intento: casar-se com um homem que “seja discreto e saiba tanger viola”. Através da mãe de Inês, o espectador/leitor toma conhecimento de uma característica bastante importante para a constituição da personagem, Lianor Vaz pergunta se Inês sabe ler e sua mãe responde: “Hui! E ella sabe latim, / E gramateca e alfaqui, / E tudo quanto ella quer” (VICENTE, 1965, p. 661). Em uma época em que poucas eram as pessoas que sabiam ler e escrever, geralmente homens nobres e/ou ligados à Igreja, Inês surpreende como uma personagem que está à frente do seu tempo, vence sólidas barreiras de gênero e de casta impostas culturalmente. Assim sendo, em seu desejo de mudar de *status* social, o que Inês procura realmente é fazer parte do mundo cultural da corte, daí dizer não se importar que o marido seja feio ou pobre, desde que seja um homem cortês.

Com a ajuda de dois judeus casamenteiros, Latão e Vidal, Inês casa-se com o escudeiro Bras da Mata, Bras é pobre, mas possui todas as características que lhe agradam: é um homem letrado, educado, que sabe cantar e tocar viola. Assim, parece que o autor realiza uma obra bastante ousada para o período histórico, ao representar uma mulher que ultrapassa os limites de seu grupo social e consegue casar-se com um homem que não faz parte de seu mundo. No entanto, se esta é a impressão que a princípio a *Farsa de Inês Pereira* causa nos leitores, uma leitura mais apurada da obra, principalmente do seu desfecho, revela mais claramente os ensinamentos que a obra vicentina tinha por objetivo disseminar.

Na rubrica da *Farsa de Inês Pereira*, Gil Vicente afirma que devido à desconfiança sobre a autoria de algumas de suas obras, propuseram-lhe que compusesse uma representação teatral a partir do seguinte motivo: “Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube” (VICENTE, 1965, p. 653). Toda a obra vai refletir metaforicamente este dito popular, de forma que inicialmente Inês procura a beleza e imponência nobre em um marido,

deixando de lado a parte prática do casamento. Porém Gil Vicente parece brincar com Inês, concedendo-lhes todos os seus desejos para em seguida mostrar-lhe que existem regras que não podem ser quebradas. O pretense perfeito marido a maltrata, deixando-a trancada em casa a trabalhar ao passo que vai pra guerra, numa situação muito pior do que a que ela vivia a reclamar quando solteira.

Assim o que parecia um sonho, torna-se um pesadelo e Inês aprende a sua lição: “Quem bem tem e mal escolhe, / Por mal que lhe venha não sanoje” (VICENTE, 1986, p. 681), prometendo, se novamente solteira, usar de outros critérios na escolha de um marido. Com a morte do marido, Inês casa-se com o antigo pretendente Pero Marques, que lhe faz todas as vontades, de modo que a obra termina, numa clara indicação do adultério, com Pero carregando-a nas costas para que ela possa encontrar-se com um ermitão.

Novamente Gil Vicente joga com o espectador/leitor, pois embora Inês tenha um final feliz, ela é obrigada a abrir mão de todos os seus sonhos de pertencer ao mundo da corte, aceitando que o amor refinado não é para os vilões, assim como a impossibilidade de que esse amor possa se realizar entre pessoas de níveis sociais distintos. Em outras palavras, ao mostrar a Inês o seu lugar na sociedade portuguesa, Gil Vicente está a apoiar os valores da nobreza, defendendo que algumas coisas não podem ser mudadas nem mesmo pelo poder do casamento, como é o caso da condição de nascimento.

Assim através da obra literária, é possível depreender diversos aspectos – políticos, econômicos, culturais, entre outros – de um período histórico, pois, ainda que as obras artísticas sejam resultado da imaginação criadora do artista e não devam ser tomadas como reproduções fidedignas da realidade, elas carregam em si as visões de mundo de um determinado momento histórico.

#### 4. 2 CASSANDRA, INÊS E CONSTÂNÇA... TRÊS MULHERES VICENTINAS, TRÊS MANEIRAS DISTINTAS DE PENSAR O CASAMENTO

##### 4. 2. 1 Cassandra, a que não quer casar

Quando a personagem Cassandra declara sua firme convicção de que não pretende se casar, mesmo tendo conseguido um bom pretendente, o auto dá lugar a um desfile de críticas



ao casamento, pois Cassandra não o rejeita de forma impensada, ao contrário apresenta uma série de argumentos convincentes sobre os reais motivos para sua recusa. Através da fala de Cassandra, os discursos contrários ao casamento são trabalhados, porém, por se tratar de personagem feminina, Cassandra apresenta os problemas do casamento a partir do ponto de vista da mulher, diferente da maioria dos textos medievais em que os aspectos negativos do casamento são sempre direcionados ao homem. De modo que se na tradição medieval o casamento é visto como um mau negócio para os maridos, pois os grandes males do casamento decorrem da constituição feminina, ou seja, das características negativas atribuídas às mulheres pelo discurso misógino medieval, no *Auto da Sibila Cassandra* o processo discursivo é inverso, de acordo com as palavras de Cassandra são as mulheres que fazem um péssimo negócio ao contrair matrimônio.

Dessa forma, o *Auto da Sibila Cassandra* funciona como um contraponto ao discurso misógino, pois apresenta o casamento a partir de uma perspectiva diferenciada. Os conselhos dados a Cassandra pelas personagens Isaias, Moisés e Abraão – personagens bastante significativas por apresentar nomes de importantes patriarcas da Igreja, cuja sabedoria merece destaque nas escrituras sagradas, não são suficientes para demovê-la de seus objetivos e, embora fique razoavelmente claro para o público espectador/leitor contemporâneo que o objetivo vicentino por trás dessa estratégia é reforçar a importância do casamento, promovendo sua valorização, esse fato não consegue anular todo o discurso contrário ao casamento desenvolvido por Cassandra.

Não é possível deixar de notar que a caracterização da personagem Cassandra foi construída com o claro objetivo de desqualificar seu discurso: a começar pelo seu nome associado à figura mitológica da sibila ou por sua confusa caracterização psicológica, facilmente associada à loucura, visto que a personagem Cassandra não apenas rejeita o casamento, desejo natural de todas as moças casadoiras, como também declara abertamente a presunçosa profecia de que será a virgem escolhida para ser a mãe do Filho de Deus. Assim loucura e presunção são as principais características atribuídas à personagem Cassandra por Gil Vicente, de modo a fazer com que o seu discurso não seja levado a sério, promovendo assim a desqualificação de toda a argumentação negativa sobre a instituição do casamento desenvolvida por Cassandra.

Se por um lado o fato de que as principais características atribuídas à personagem Cassandra sejam a loucura, a mediunidade e a presunção, em um auto pastoril/natalino que leva seu nome e encena o nascimento de Cristo, possa ser considerado contraditório, por outro lado nada mais “natural” que os valores cristãos sejam ressaltados nesse mesmo auto. Assim é

que Cassandra não pode escapar de se render, abrindo mão de suas convicções para aceitar o noivo escolhido por sua família, numa clara demonstração de aceitação de sua condição feminina, condição de submissão e humildade.

Após tomar conhecimento de que não é a escolhida para ser a mãe do filho de Deus por meio da representação da cena do nascimento de Cristo através do presépio natalino, Cassandra expressa o seu sincero arrependimento:

CASSANDRA  
 Señor, yo, de ya perdida  
 Nesta vida,  
 No te oso pedir nada,  
 Porque nunca dí pasada  
 Concertada;  
 Ni debiera ser nacida.  
 Vírgen y madre de Dios,  
 Á vos, á vos,  
 Corona de las mugeres,  
 Por vuestros siete placeres,  
 Que quieras rogar por nos (VICENTE, 1965, p. 162).

Também é significativo o fato de que o *Auto da Sibila Cassandra*, assim como os outros autos pastoris vicentinos – como, por exemplo, *Auto pastoril castelhano*, *Auto dos Reis Magos*, *Auto pastoril português* – e boa parte da obra vicentina em geral, apresenta uma forte tendência doutrinária, utilizando dessa forma as situações representadas nos autos como exemplo de comportamentos sociais que devem ou não ser seguidos. Logo, o comportamento inicial apresentado por Cassandra, suas convicções e seu discurso contrário ao casamento, são utilizados pelo autor com claro objetivo de serem refutados em seguida, funcionando como forma de enfatizar, por meio da grande contradição entre os dois discursos, os valores positivos que o autor pretende atribuir ao casamento.

Portanto, mesmo que o objetivo inicial muito provavelmente tenha sido promover a valorização do casamento através da mudança de comportamento que ocorre em Cassandra no final do auto, tudo o que foi posto em cena anteriormente não pode ser esquecido, pelo contrário o discurso contrário ao casamento apresentado por Cassandra se destaca em detrimento dos fatos ocorridos no final da representação teatral.

#### 4. 2. 2 Inês, ascensão social pelo casamento

A *Farsa de Inês Pereira* apresenta como personagem principal uma moça fantasiosa e sonhadora. Completamente alheia à realidade, Inês Pereira não se contenta em realizar um casamento por amor, ela deseja casar-se com alguém que possua todas as características dos nobres cortesãos, ou seja, que saiba portar-se bem, cantar e tanger viola. Quase tão audaciosa quanto Cassandra em suas aspirações, Inês Pereira possui uma visão muito peculiar acerca da instituição matrimonial: provavelmente influenciada pela tradição das cantigas de amor cortês e também pelas novelas de cavalaria tão difundidas na cultura do medievo português, Inês comete o grave erro de confundir casamento com amor ao estilo cortês, confundindo assim a realidade com a tradição literária oral.

Destarte a *Farsa de Inês Pereira* apresenta ainda uma possibilidade de leitura no que se refere à constituição dos casamentos medievais. Se conforme afirmado anteriormente, essa obra vicentina parece ter como principal discurso sobre o casamento a afirmação da impossibilidade dos casamentos desiguais, ou seja, casamentos entre indivíduos pertencentes a grupos sociais diversos, de forma a defender os interesses de preservação da nobreza, também é possível afirmar que, através dessa obra, Gil Vicente tece fortes críticas à forma como as moças medievais eram educadas. Assim como a mãe de Inês Pereira, as mães em geral não preparavam adequadamente ou realisticamente as moças para o casamento, preocupando-se apenas com a educação voltada para a realização dos afazeres domésticos, como os trabalhos de bordado e costura, arrumação da casa e preparo de alimentos, e deixando de instruir suas filhas sobre os aspectos mais práticos envolvidos no relacionamento entre maridos e esposas.

A crítica vicentina direciona-se, portanto, para a precariedade da educação feminina, que não preparava as moças, principalmente aquelas pertencente ao povo (as jovens vilãs), para a difícil realidade que encontrariam no casamento: o trabalho árduo e exaustivo, as dificuldades financeiras e no cuidado com os numerosos filhos, e, na maior parte das vezes, a brutalidade dos maridos. Alheia à realidade, Inês Pereira sonha o impossível, para ela não basta apenas que tenha a possibilidade de escolher o marido por amor, ela exige que ele tenha todas as qualidades do cavaleiro cortês.

Por outro lado, a crítica de Gil Vicente também se direciona à forma como os casamentos eram contratados nesse período. Na maior parte das vezes, os casamentos eram acertados por pessoas da família, ou ainda por intermédio de terceiros, os casamenteiros e as alcoviteiras, de modo que os nubentes raramente se conheciam ou participavam dessa escolha. Assim pessoas de costumes e características diversas passavam a viver como marido e esposa

em curto período de tempo, sem terem a oportunidade de se conhecerem mais profundamente. Não é de causar estranheza os conflitos resultantes dessas uniões apressadas, que tumultuavam a relação marital.

Embora a *Farsa de Inês Pereira* apresente personagens do povo, a crítica aos casamentos arranjados, muito provavelmente, era direcionada às práticas de casamento dos nobres portugueses, público a quem seu teatro era representado. Pois, ainda que essa prática de casamento também ocorresse entre o povo simples, o casamento entre os nobres significava, antes de tudo, importantes alianças políticas e envolviam a negociação de consideráveis dotes e/ou arras. Na maioria das vezes, as negociações das vantagens a serem adquiridas através da união eram fundamentais para a realização ou não do casamento. Assim os casamentos eram arranjados de acordo com os interesses familiares, de modo que os noivos, quase sempre, eram verdadeiros desconhecidos que passavam a conviver a partir do dia da união, isso quando o casamento não se dava por procuração.

O casamento entre Inês e o Escudeiro Bras da Mata é acertado por casamenteiros profissionais. Inês declara sua preferência por um homem educado e cortês e os judeus casamenteiros, Vidal e Latão, se propõem a encontrar um marido que possua as características exigidas pela moça, ambos os nubentes são descritos pelos judeus casamenteiros com características mais enfeitadas do que as qualidades que eles realmente possuem, de modo que ao ser apresentada por Vidal e Latão, Inês prontamente se interessa por ele e como o interesse é recíproco, Brás da Mata lhe pede em casamento. Tudo se dá de forma muito rápida, não há uma cerimônia realizada por um religioso, eles apenas declaram que estão casados em uma festa de casamento.

A representação da cerimônia de casamento que Gil Vicente faz na *Farsa de Inês Pereira* é bastante informal. A ausência de um religioso para oficializar o matrimônio e também de um contrato/documento oficial que legalize a união de Inês com Pero Marques parecem ser tão naturais entre o povo português de quinhentos, retratado na *Farsa de Inês Pereira*, que nem mesmo merecem ser mencionados na representação teatral, de modo que nos leva a constatar que se casar dessa forma muito provavelmente era ainda bastante comum entre o povo português. Se por um lado esse pode ser o motivo para Gil Vicente ter representado esse costume no auto, por outro a intenção do autor em representá-lo em sua obra pode ser entendida como uma forma de chamar a atenção para a prática desse costume, condenado pela Igreja já há bastante tempo, mais ainda amplamente cultivado, merecendo, portanto, ser motivo da crítica aos costumes realizada por Gil Vicente em seu teatro.

Em seu livro *A sociedade medieval portuguesa*, A. H. de Oliveira Marques (1981) dedica um capítulo para tratar das relações afetivas na sociedade portuguesa. Intitulado “Afecto”, esse capítulo discorre sobre diferentes formas de relacionamento afetivo entre as pessoas, dentre os quais se encontra o casamento. Oliveira Marques arrazoia sobre essa prática informal de casamento entre o povo, presente na *Farsa de Inês Pereira*, detalhando-a da seguinte maneira:

“Recebo-te por minha; recebo-te por meu”. Estas simples palavras (as chamadas *palavras de presente*), se pronunciadas sob juramento entre homem e mulher legalmente aptos a constituírem união, chegavam para celebrar o matrimónio. Nem era indispensável a presença de testemunhas. Bastava que os novos cônjuges, vivendo agora em comum, declarassem a quem o quisesse saber que haviam prometido um ao outro fidelidade e amor (OLIVEIRA MARQUES, 1981, p. 115).

Assim, de acordo com Oliveira Marques, a tradição medieval considerava legítimo o casamento realizado sem a presença de um sacerdote, dando continuidade ao “uso romano do casamento: simples acordo entre duas partes, solenizado ou não por rituais religiosos” (1981, p. 115). Também é interessante destacar que nem mesmo a presença de testemunhas era indispensável, de modo que o simples fato de pronunciar o juramento do casamento era considerado válido, desde que os nubentes estivessem aptos a realizarem a união, ou seja, tivessem idade suficiente para o casamento, não fossem casados ou ainda impedidos por laços de parentesco.

Segundo A. H. de Oliveira Marques, essa forma de casamento era muito comum entre a população humilde que não possuía bens que tornasse necessário a assinatura de um contrato de partilha de bens no casamento, pessoas que não dispunham de dinheiro para pagar a presença do clérigo para realizar a cerimônia de casamento nem para promover os festejos comuns para a ocasião. Também era comum quando se tratava de uniões desaprovadas pelas famílias, os casamentos decorrentes de amores clandestinos, conhecidos pelos portugueses da época como “*casamentos a furto e casamentos de pública fama*, consoante se realizavam em segredo ou se reconheciam por coabitação notória” (OLIVEIRA MARQUES, 1981, p. 115).

Porém essa forma popular de casamento acabava por gerar conflitos recorrentes na sociedade portuguesa, visto que em muitos casos quando um dos cônjuges se arrependia do casamento “caso uma das partes procedesse viciosamente” ou pretendia se desfazer da união para assumir um casamento mais vantajoso, ou ainda quando se enamorava por outra pessoa, frequentemente negavam a “realidade da união” (OLIVEIRA MARQUES, 1981, p. 115)

realizada sem testemunhas ou ainda era comum a alegação de alguma relação de parentesco com o objetivo de anular o casamento.

Entre os séculos XII e XV, os casamentos clandestinos ainda eram uma prática bastante comum, de modo que o próprio D. Fernando casou com D. Leonor Teles a furto, mesmo depois “da lei que seu pai promulgara em 1352 no sentido de que “todos os recebimentos que se fizerem na freguesia se façam perante o pároco e o tabelião”. Enviada em carta-circular a todos os prelados do Reino, não tardara a cair no esquecimento geral” (OLIVEIRA MARQUES, 1981, p. 116). A persistência da prática era tanta que por volta da segunda metade do século XV, a Igreja ainda continuava sua campanha contra os casamentos clandestinos, afirmando sua irregularidade e conferindo a excomunhão aos noivos que se casassem em cerimônias privadas, sem a presença dos sacerdotes da Igreja, únicos habilitados para ministrar o sacramento do casamento.

Ainda de acordo com Oliveira Marques, a excomunhão apenas era suspensa depois que os nubentes cumpriam a penitência imposta de assistir a missa do lado de fora da Igreja por três domingos, cumprindo o ritual de estar descalços e em local que pudessem ser vistos por todo o povo, de modo a cumprir a penitência publicamente, o que devia ser feito também por suas testemunhas. De modo que a recorrente preocupação da Igreja, assim como a severidade da punição atribuída, a excomunhão, apenas atestam para o fato de que a prática perdurou por muito tempo, sendo, portanto, significativo que ainda em 1523, data em que Gil Vicente representa a *Farsa de Inês Pereira*, merecesse ser incluída na obra vicentina, muito provavelmente como forma de chamar a atenção para esse costume condenado pela Igreja, mas ainda praticado amplamente pelo povo português de quinhentos.

#### **4. 2. 3 Constança, entre a lealdade e a primavera do amor**

Em seu livro endereçado às mulheres, a escritora quatrocentista Christine de Pizan (2002, p. 126-129) afirma que a mulher casada deve ser humilde em ações e palavras, reverente e obediente e assim guardará sua paz. Ainda de acordo com a autora, a mulher que pretende ter uma vida honrada deve amar seu marido e fazer de tudo para manter o casamento, buscando sempre viver em paz com o esposo. Christine de Pizan enfatiza ainda que a esposa que age segundo seu “estado de casada” deve manter-se sempre achegada a seu marido, preocupando-se sinceramente com sua saúde, não importando se ele é velho ou

jovem, posto que ainda que o marido seja cruel e grosseiro, ou lhe demonstre pouco amor e tenha outras mulheres, o casamento é uma união indissolúvel que deve perdurar por toda a vida.

Constança, a personagem principal do *Auto da Índia*, parece não compartilhar de nenhum dos ensinamentos de Christine de Pizan para as mulheres, de modo que a personagem facilmente pode ser identificada com a caracterização misógina que a tradição medieval atribui à mulher. Apesar de ser uma mulher casada, ela não apresenta comportamento condizente com seu “estado”, pelo contrário, Constança revela-se o oposto do que seu nome poderia sugerir, ela é a inconstância em pessoa.

Através do *Auto da Índia* Gil Vicente põe em cena um importante acontecimento de seu tempo e que serviu de temática para muitas obras literárias: as navegações ultramarinas empreendidas pelo reino português. As navegações foram responsáveis por grandes transformações no imaginário e nos costumes do povo português, proporcionando um intenso fluxo de pessoas, produtos e novos conhecimentos, além de fazer circular muitas riquezas na corte portuguesa. Para as famílias pobres, porém, esse novo fenômeno social poderia acarretar sérios perigos, afastando os maridos do lar por grandes períodos de tempo e deixando esposas e filhos muitas vezes desamparados não apenas economicamente, mas também moral e fisicamente, sem a constante proteção dos maridos.

Se, conforme afirma a tradição medieval, cabe ao marido o governo sobre a casa e sobre a esposa, sua ausência poderia trazer sérios problemas para a instituição matrimonial. Basta lembrar que muito frequentemente as mulheres eram acusadas de serem facilmente corruptíveis e naturalmente inconstantes, sendo necessário que fossem mantidas em constante vigilância para que não cedessem aos desejos da carne muito mais acentuados nas mulheres que nos homens, devido à sua constituição natural. Assim sendo, era preciso que a mulher fosse mantida sob tutela, inicialmente de seu pai e dos membros masculinos da família, e tão logo alcançasse idade suficiente para a realização do casamento, cabia ao marido cuidar para que a sua natureza feminina não a fizesse transgredir.

No *Auto da Índia*, a situação representada parece ser exatamente esta: com a partida do marido para a Índia, a esposa fica entregue à própria governança, passando a agir de modo imoral, a receber amantes em sua própria casa. De modo que Gil Vicente apresenta no *Auto da Índia*, através das personagens da Ama e do Marido, forte crítica às consequências as Navegações para o povo português, encenando um casamento em que o marido não exerce sua autoridade e a mulher não cumpre com seu devido papel de submissão e obediência, participando, assim, da corrente de crítica aos “mal-casados”.

No entanto, a forma como as situações vão sendo desenvolvidas no auto parece encaminhar o público/leitor para a apresentação de uma tese que o autor pretende defender, de modo que o comportamento de Constança vai sendo atenuado à medida que o foco principal da crítica deixa a personagem de lado para focalizar as circunstâncias que a leva a tal situação: a ausência prolongada do marido por conta das viagens ultramarinas. Logo no início do auto, a Ama oferece os elementos que levam a essa constatação. Ela pretende se justificar antecipadamente de seus atos ao afirmar que não é correto a jovem esposa estar a esperar pela volta do marido que partiu em uma viagem tão longa e perigosa. De modo que, embora simule tristeza na presença da Moça, a Ama expressa seus sentimentos com relação à partida do marido da seguinte forma:

Ha ha ha ha ha ha!  
 Est' era bem graciosa,  
 Quem se ve moça e formosa  
 Esperar pola ira ma.  
 Hi se vai elle a pescar  
 Meia legoa polo mar,  
 Isto bem o sabes tu;  
 Quanto mais a Calecu:  
 Quem há tanto d' esperar?

Melhor, Senhor, sê tu comigo.  
 Á hora de minha morte,  
 Qu'eu faça tam peca sorte.  
 Guarde-me Deos de tal p' rigo.  
 O certo he dar a prazer.  
 Pera que he envelhecer  
 Esperando polo vento?  
 Quant'eu por mui necia sento  
 A que o contrairo fizer.

Partem em Maio daqui,  
 Quando o sangue novo atija:  
 Parece-te que he justiça?  
 Melhor vivas tu amen,  
 E eu contigo tambem (VICENTE, 1965, p. 315-316).

Desse modo, a esposa afirma que não é de quem é jovem e formosa esperar por um marido que foi para o mar, ainda mais em se tratando de uma viagem a uma terra tão distante. A personagem Constança revela através de sua fala dois importantes pontos a serem analisados com relação às viagens ultramarinas: o primeiro diz respeito aos perigos enfrentados pelos homens que se lançavam ao mar como, por exemplo, as grandes tormentas e pestes que assolavam as embarcações e muitas vezes eram responsáveis pela morte de milhares de



marinheiros. Quando o homem saía para pescar cerca de meia légua da costa já era difícil para a mulher esperar sua volta devido aos perigos do mar, ainda muito mais difícil era essa espera quando esta viagem tinha como destino a Índia.

Outro ponto que é colocado em discussão através da Ama é o longo tempo que essas viagens mantinham os homens distantes de suas famílias. A personagem acredita não ser possível nem razoável para a mulher ver o tempo da juventude passar e ficar a espera da improvável volta do marido, pois muitos eram os que não voltavam dessas viagens. De modo que não parece plausível que um homem casado e que ainda não tem filhos participe num empreendimento desses, pois seria o mesmo que deixar sua esposa sozinha e desamparada por dois ou três anos em busca de riquezas incertas, visto que muitas vezes os marinheiros ariscavam suas vidas e voltavam com pouco ou nenhum dinheiro. Assim a obra vicentina denuncia o descaso a que as Navegações deixavam as famílias humildes de Portugal.

Cassandra chama a atenção ainda para o período em que a viagem acontece, no mês de maio, “Quando o sangue novo atija”, mês da primavera tradicionalmente associado ao tempo do amor e dos casamentos. De tal modo que lhe parece mais natural se entregar aos prazeres da vida, do que ficar “esperando polo vento”, ou seja, pelo duvidoso retorno do marido.

Argumento semelhante é desenvolvido pelo Castelhana Juan de Zamora na tentativa de convencer a Ama a aceitar o seu amor. Depois de tecer exagerados elogios à Constança ao demonstrar não entender como poderia um marido afastar-se de tão especial mulher: “Que mais Índia que vos, / Que mas piedras preciosas, / Que mas alindadas cosas, / Que estardes juntos los dos?” (VICENTE, 1965, p. 317), o Castelhana jura que estando no lugar do Marido nunca deixaria Constança em busca de aventuras e riquezas. Juan de Zamora afirma:

No fue él Juan de Çamora.  
 Que arrastrado muera yo,  
 Si por quanto Dios crió  
 Os dejára media hora.  
 Y aunque la mar se humillara  
 Y la tormenta cesara,  
 Y el viento me obedeciera  
 Y el quarto cielo se abriera,  
 Un momento no os dejara” (VICENTE, 1965, 317).

De acordo com o sedutor Castelhana, se tivesse o privilégio de ser o marido de uma mulher tão preciosa ele nunca a deixaria nem mesmo por meia hora, ainda que tivesse o poder de controlar o mar e os ventos, fazendo com que a tormenta se acalmasse ou que “el quarto cielo se abriera para ele”, nunca se afastaria dela. Toda a sequência descrita pelo Castelhana

intensifica os perigos do mar a que o Marido se expôs, de modo a dar a entender que se ele se submeteu não apenas a se afastar de Constança por tanto tempo como também a arriscar a própria vida em uma viagem tão perigosa, é porque o Marido não a ama tanto quanto ele. Portanto não merece que a esposa desperdice os melhores anos de sua vida em uma longa e casta espera.

Tanto os argumentos de Constança quanto os do Castelhana são perfeitamente convincentes, de modo que, embora não sejam suficientes para isentá-los da culpa e condenação pela traição, esses argumentos servem para amenizar sua gravidade, desviando o peso dos atos cometidos pela Ama para a situação contextual que a fez agir levemente, a ausência prolongada do marido em decorrência das Navegações. Assim sendo, a traição cometida por Constança poderia ser facilmente evitada caso ela estivesse sob vigilância masculina, que a impedisse de agir impensadamente.

É preciso destacar que a caracterização da Ama e do Castelhana se apresenta marcadamente influenciada por elementos de comicidade, contribuindo para a diminuição da seriedade do auto, de modo que as palavras das personagens não são levadas a sério pelo público e suas justificativas para legitimar o comportamento imoral são relativizadas e relegadas ao campo do jogo literário. Ainda assim, os problemas ocasionados pelas navegações ultramarinas às famílias portuguesas, principalmente à gente mais humilde, são postos em destaque através da obra vicentina, de modo que o *Auto da Índia* contribui significativamente para que as frequentes discussões sobre essa temática sejam postas no núcleo da corte portuguesa.

No *Auto da Índia* também se faz presente a crítica à retórica amorosa esvaziada da tradição das cantigas de amor cortês e dos romances de cavalaria, através da caracterização exageradamente cortês da figura do Castelhana. Ele se apresenta como um amante cortês ao afirmar que está perdido de amores desde o primeiro dia em que viu a Ama, “Que me perdí en aquel dia / Que os ví hermosa y honesta, / Y nunca mas me topé” (VICENTE, 1965, p. 316), humilhando-se à condição de “nada”, apenas um vassalo de sua senhora e maldizendo o dia de seu nascimento, posto que tanto ela quanto Deus estão contra ele e não se compadecem de seus sentimentos. O Castelhana enaltece tanto seu amor que chega a ponto de afirmar que apenas para que ele pudesse gozar da alegria de estar com Constança, Deus fez a Índia e possibilitou a sua descoberta: “Que la Índia hizo Dios, / Solo porque yo con vos / Pudiese pasar aquesto. / Y solo por dicha mia, / Por gozar esta alegria, / La hizo Dios descobrir” (VICENTE, 1965, p. 317).

Em alguns momentos do auto a caracterização do Castelhana se torna bastante cômica, pois ele tenta demonstrar ser um homem valente e corajoso, autor de façanhas maravilhosas como os cavaleiros medievais. O Castelhana também finge possuir uma situação financeira melhor, tentando fazer parecer que vive em melhores condições do que as denunciadas por sua própria vestimenta. Ele promete o mundo a Constança caso ela se encontre com ele e afirma: “Que aunque tal capa me veis, / Tengo mas que pensareis / Y no lo tomeis em grueso” (VICENTE, 1965, p. 319).

Seu comportamento é motivo de risos e críticas tanto da Moça quanto da Ama, no entanto mesmo rindo das falácias do Castelhana, a Ama não se nega a ceder a seus galanteios. O outro amante da Ama, o Lemos, também apresenta uma caracterização bastante negativa. A personagem é introduzida na narrativa a partir do seguinte diálogo entre a Ama e sua Moça:

AMA. Hum Lemos andava aqui  
 Meu namorado perdido.  
 MOÇ. Quem? o rascão do sombreiro?  
 AMA. Mas antes era escudeiro.  
 MOÇ. Seria, mas bem çafado:  
 Não sospirava o coitado  
 Senão por algum dinheiro (VICENTE, 1965, p. 319).

A Moça ridiculariza a figura do Lemos, mas a Ama atenta para a lembrança de sua possível origem nobre, ele teria sido um escudeiro. Diante da acusação da Moça de que ele sempre estivera interessado em obter recompensa financeira em seus envolvimentos amorosos, a Ama o defende afirmando que o Lemos não era um homem desse tipo. Novamente Gil Vicente põe em cena a figura do escudeiro pobre que não possui rendimentos suficientes para sustentar uma família e que provavelmente precisa de certas artimanhas para conseguir sobreviver. O auto não deixa claro se Lemos teria sido namorado da Ama antes de seu casamento ou se o relacionamento ocorreu também depois de seu matrimônio, mas a ironia da Moça a se referir a ele não deixa dúvidas quanto à clandestinidade do relacionamento amoroso, decorrente de se constituir como uma relação extraconjugal.

Os dois amantes de Constança partilham da mesma caracterização psicológica, de modo que, embora sejam de nacionalidades diferentes, parecem representar um tipo social específico: o dos homens solteiros e pobres que povoavam o reino português em busca de conquistas amorosas e/ou de algum benefício financeiro. Assim, esses homens representavam um perigo real às famílias portuguesas, que se encontravam desestruturadas sem a defesa dos homens em consequência das Navegações, atentando tanto contra a honra familiar,

principalmente com a ameaça de nascimento de um herdeiro bastardo e/ou de dissolução da família devido à traição, quanto com relação a sua sobrevivência econômica.

Assim, através do *Auto da Índia* Gil Vicente chama a atenção da sociedade portuguesa para o perigo que a existência desses verdadeiros parasitas sociais representava para as famílias. Por outro lado, a caracterização desses “conquistadores baratos” a partir de um perfil cômico, acaba por ridicularizá-los, rebaixando-os a categoria do burlesco, do que não deve ser levado a sério. Ao fingir elevados ideais morais e bravura dignos de um cavaleiro ao mesmo tempo em que sorrateiramente esperam a ausência do Marido para procurar por aquela que dizem amar e por quem juram enfrentar grandes batalhas, sujeitando-se aos encontros clandestinos com uma mulher casada que os engana tanto quanto ao seu marido, o Castelhana e o Lemos são rebaixados à condição de coitados dignos de compaixão. Os comentários altamente sarcásticos da Moça funcionam nesse sentido, cumprindo o papel de apontar com o dedo em riste o comportamento inaceitável e desprezível daqueles que cometem na vida real as mesmas práticas adúlteras encenadas pelas personagens no palco.

Porém, conforme afirmado anteriormente, as críticas direcionadas aos amores adúlteros de Constança, Juan de Zamora e Lemos são trabalhadas como forma de enfatizar outra temática que aparece em segundo plano na obra vicentina. De modo que fazem parte de uma questão maior defendida pelo autor: os problemas ocasionados pelas grandes navegações portuguesas, principalmente às famílias mais humildes, com a adesão em massa dos homens em idade produtiva nessa empreitada ultramarina.

A crítica vicentina destaca ainda que os riscos assumidos pelos homens eram muito grandes, como exemplo é possível citar as grandes tempestades que ceifavam a vida de milhares deles, no entanto as recompensas daqueles que aderiam à aventura das navegações eram povoadas de incertezas e não raras eram as vezes que eles voltavam sem nenhum lucro. Ainda mais frequente e assustador era o número daqueles que morriam em alto mar, deixando suas famílias entregues a própria sorte, muitas vezes expostas aos desmandos dos homens solteiros e desocupados que vagavam pelas cidades e vilas ou ainda obrigando suas mulheres a se submeterem à degradação moral da prostituição, um dos poucos meios com que as mulheres medievais poderiam conseguir algum dinheiro que garantisse o sustento para elas próprias e para os filhos.

No *Auto da Índia*, os perigos da morte no mar são frequentemente lembrados pela personagem Constança que espera ardentemente que o Marido não retorne, deixando-a livre para seguir com sua vida. A personagem tem certeza absoluta que o Marido não irá voltar da viagem às Índias, de modo que a naturalidade com que ela expressa esse pensamento indica a

frequência com que as viagens ultramarinas resultavam na morte dos marinheiros. Ao ser lembrada pela Moça que já fazia cerca de três anos que o Marido havia partido e que, portanto, o seu retono deveria estar próximo, Constança afirma:

AMA. Mas que graça, que seria,  
 Se este negro meu marido  
 Tornasse a Lisboa vivo  
 Pera minha companhia!  
 Mais isto não póde ser;  
 Qu'elle havia de morrer  
 Somente de ver o mar.  
 Quero fiar e cantar,  
 Segura de o nunca ver (VICENTE, 1965, p. 324).

Assim a personagem demonstra plena confiança de que sua vida continuará da mesma forma, gozando de todas as liberdades conquistadas com a viagem do Marido. Para a Ama, a possibilidade da volta do Marido é tão irreal que só poderia acontecer por uma irônica brincadeira do destino. O texto não deixa claro se ela possui algum motivo que justifique tamanha aversão ao Marido, de forma que sua rejeição parece simplesmente estar relacionada ao casamento como instituição e ao estado de casada, não tendo necessariamente relação direta com o tratamento dispensado a ela pelo Marido.

Embora a Ama tenha desejado ardentemente se livrar do Marido através de sua viagem a Índia, ele retorna ao lar cerca de três anos após sua partida, gozando de perfeita saúde. De modo que os desejos de liberdade da esposa não se concretizam, restando-lhe apenas a opção de resignar-se à vida de casada. O final do *Auto da Índia* assume forte teor de comicidade com o Marido a narrar as aventuras e perigos por que passou desde a sua partida, enquanto que Constança assume o papel da dedicada e casta esposa, que ficou enclausurada em casa desde a sua partida a rezar pelo Marido. Ela afirma: “Aonde não ha marido / Cuidae que tudo he tristura, / Não ha prazer nem folgura; / Sabei que he viver perdido” (VICENTE, 1965, p. 327).

Embora finja demonstrar felicidade pela volta do Marido e interesse pelas aventuras narradas por ele, a preocupação da esposa é direcionada apenas para as riquezas que porventura ele tenha trazido das Índias:

AMA  
 Porém vindes muito rico?  
 MAR. Se não fora o capitão,  
 Eu trouxera meu quinhão  
 Hum milhão vos certifico.

Calae-vos que vós vereis  
 Quão louçan haveis de sair.  
 AMA Agora me quero eu rir  
 Disso que me vós dizeis.

Pois que vós vivo viestes,  
 Que quero eu de mais riqueza?  
 Louvada seja a grandeza  
 De vós, Senhor, que m'ò trouxestes.  
 A nao vem bem carregada? (VICENTE, 1965, 328).

Mais uma vez a Ama procura demonstrar ardentemente seu grande amor pelo Marido, quando momentos antes a plateia a viu de forma igualmente intensa desejar a sua morte, e o Marido, por sua vez, exagera nas façanhas vividas e riquezas conquistadas, atribuindo ao capitão toda a culpa pelo grande fracasso financeiro de seu regresso. Em meio ao divertido diálogo, o fracasso da viagem ultramarina se sobressai, de modo que o texto enfatiza que o marido retorna completamente desprovido de riquezas. Assim o *Auto da Índia* parece questionar se realmente vale a pena correr tantos riscos em uma expedição cujo sucesso parece quase nunca ser alcançado.

Destarte, o casamento aparece representado no *Auto da Índia* a partir de uma conceituação marcadamente negativa por colocar em cena uma esposa infiel e enganadora, dois amantes passíveis de riso por sua caracterização exageradamente cortês e um marido enganado que não possui perspicácia suficiente para controlar sua esposa e nem mesmo para descobrir sua traição, tudo isso permeado por comentários perspicazes e altamente irônicos da Moça. Assim, a visão de casamento representada nesse auto vicentino compartilha das correntes de crítica ao casamento que estiveram profundamente arraigadas na tradição literária da Europa ocidental por toda a Idade Média.

Na maioria das vezes, a crítica ao casamento estava relacionada às correntes de ideias misóginas que fundamentavam todo tipo de repressão feminina, através de políticas de controle da mulher durante a Idade Média. No entanto, embora Gil Vicente coloque em cena personagens com valores morais degradados que se utilizam da dissimulação e do embuste para aparentar um comportamento exemplar que não possuem, sendo, portanto, passíveis de sátira e de riso, a grande crítica realizada por Gil Vicente no *Auto da Índia* é claramente direcionada à campanha das grandes navegações portuguesas, visto que a degradação da família e os vícios sociais apresentados no auto são, em grande parte, dela decorrentes.

## **5 À GUISA DE CONCLUSÃO: *QUE QUEM CASA POR AMORES... NÃO VOS HE NEGA DOLORES*: INCOMPATIBILIDADE ENTRE CASAMENTO E AMOR NO TEATRO DE GIL VICENTE**

Gil Vicente vive o período de transição dos valores do mundo medieval para os valores do novo mundo renascentista. Embora não tenha abandonado suas convicções de homem medieval, também não se coloca alheio às novas ideias, de modo que “pode encontrar pérolas no velho tesouro medieval, e aproveitar as novas minas descobertas pelos homens do renascimento” (SILVA, 2002, p. 19) para a construção de sua rica e variada obra artística.

Através de seu teatro, Gil Vicente distribui sua crítica mordaz e precisa ao comportamento desregrado dos portugueses de seu tempo. Se não há dúvidas que Gil Vicente fazia parte do “vasto e complexo jogo de forças políticas e ideológicas que eram as cortes de D. Manoel e de D. João III” (BERNARDES, 1996, p. 115), reafirmando e defendendo em suas obras os valores e interesses da corte, também é certo que o dramaturgo português era homem medieval de fé cristã, de modo que sua obra reflete os ideais do cristianismo e, por vezes, assume postura doutrinária e moralizante (VASCONCELOS, 1922). Assim sendo, está presente em seu teatro a crítica a todos os estratos sociais, os tipos vicentinos satirizam de nobres a vilões, clérigos sem vocação religiosa, mulheres levianas e desonestas, homens que usam a lei em defesa de seus interesses corruptos, de forma que “nada e ninguém escapam de seu olhar agudo e moralizador” (MUNIZ, 2010, p. 22).

A crítica aos representantes da Igreja, da Justiça e da Monarquia, instituições que funcionam como pilares sustentadores da sociedade, é bastante frequente em Gil Vicente, de modo que os vícios cometidos pelos homens dessas instituições é tema exaustivamente apresentado em seus autos, seja com a intenção de promover uma reforma nos costumes ou simplesmente para divertir a plateia com o efeito cômico gerado pelo exagero satírico das personagens e situações representadas.

A crítica vicentina também deu sua devida atenção ao casamento, “instituição que se fazia microcosmo daquelas, ora reproduzindo seus mecanismos ideológicos e repressivos, ora seus mecanismos de interesse” (ALVES, 2002, p. 29). O casamento era considerado na sociedade medieval um valoroso instrumento de controle social, seja pela realização de alianças políticas, por selar acordos de paz ou ainda por garantir a manutenção do patrimônio e preservação da estirpe familiar. Se por um lado a crítica vicentina ao casamento através da representação de mulheres casadas dissimuladas e desleais, homens que abandonam o lar em

busca de riquezas incertas na empreitada ultramarina ou, ainda, maridos que não assumem o governo do lar e de suas esposas, gerava uma visão burlesca do casamento de modo a provocar o riso da plateia, por outro sua crítica ao casamento tinha como objetivo mais importante promover a valorização dessa instituição, reafirmando a importância do casamento como um sacramento religioso.

É preciso ressaltar, no entanto, que Gil Vicente realiza em sua obra uma coletânea de vivências e situações cotidianas de todos os extratos sociais, compondo uma verdadeira compilação representativa da sociedade portuguesa de quinhentos através da utilização de seus tipos sociais. Embora seja possível afirmar o forte teor crítico da obra vicentina ao tratar dos problemas da corte portuguesa, é fundamental esclarecer que essa não é questão prioritária na obra de Gil Vicente, pois se o autor representa em seu teatro as mais variadas situações da gente portuguesa de seu tempo, nada mais natural que seus problemas e vícios também fossem representados em suas peças. De modo que o autor inclui em sua obra as correntes de crítica social vigentes, participando de diversas tópicos literários de seu tempo, como, por exemplo, a tópica dos escudeiros pobres, dos clérigos sem vocação religiosa e, o que nos ocupou aqui, dos mal-casados.

Gil Vicente escreve suas obras tendo referências de mundo muito diversas, situado em um tempo em que a cultura medieval ainda é bastante marcante no imaginário e na vida dos portugueses, ao mesmo tempo em que os novos ideais da cultura renascentista se instauram. O dramaturgo português soube muito bem se utilizar das novidades de seu tempo sem, no entanto, abrir mão de suas convicções de homem medieval. Desse modo, Gil Vicente compreende o seu momento histórico a partir dos pressupostos da época, realizando uma vasta obra literária que reflete as temáticas e aspirações dos homens de seu tempo.

Em meio à diversidade de temáticas abordadas por Gil Vicente em seus autos, o casamento – e, conseqüentemente, as discussões decorrentes das transformações conceituais que essa instituição sofreu nos séculos finais da Idade Média, resultando em sua sacramentalização – mereceu a atenção do autor em doze de suas obras, figurando como um dos temas mais “reiterados” no teatro vicentino (MUNIZ, 2010, p. 9). No entanto, a representação do casamento nas peças vicentinas, tema abordado nessa dissertação, ocorre de maneira bastante diversa, conforme já discutido e exemplificado no decorrer do texto. Sendo, em alguns casos, motivo para crítica de costumes através de forte sátira moralizante e, em outros, utilizado para denunciar o descaso da nobreza com relação ao abandono em que se encontravam as famílias pobres da sociedade portuguesa de quinhentos – enquanto a nobreza da efervescente corte portuguesa vivia em meio ao luxo, ostentando as riquezas decorrentes



das navegações ultramarinas. O casamento também é representado no teatro vicentino para fazer parte das comemorações de casamentos da família real portuguesa, sendo veículo de discursos elogiosos aos cônjuges e seus respectivos familiares.

No decorrer dessa dissertação, procurou-se demonstrar a impossibilidade de fixar a defesa de uma visão específica do casamento – seja ela positiva ou negativa – no conjunto da obra dramática de Gil Vicente, de forma que a conceituação que Gil Vicente atribui ao casamento é bastante escorregadia, amoldando-se de acordo com as características temáticas de cada obra ou ainda de acordo com a situação festiva que serviu de motivo para a criação artística e representação do auto. No entanto, mesmo quando a instituição matrimonial foi alvo de crítica na obra vicentina, não se pode deixar de considerar que a crítica em Gil Vicente nunca é gratuita, mas visa sempre à correção dos vícios sociais. Assim, ao colocar em cena a temática dos “mal-casados”, por exemplo, o autor sai em defesa do casamento, pois, através do riso gerado pela sátira com que as personagens e situações são retratadas, o que se pretende é chamar a atenção para os problemas por que passa essa importante instituição social, promovendo assim a mudança de comportamento com relação ao casamento.

Também é necessário enfatizar que Gil Vicente em nenhum momento questiona ou direciona sua crítica aos dogmas da Igreja Católica. Quando desfere severas críticas aos religiosos, sua intenção é promover o fortalecimento da Igreja, através da mudança do comportamento e das práticas reprováveis de alguns de seus membros que maculam a instituição. De modo que, sendo o casamento um sacramento da Igreja, Gil Vicente, como bom católico que foi, não o apresentou como uma instituição negativa, o que o autor criticou foram as práticas utilizadas nas realizações dos casamentos, ou ainda circunstâncias impostas pela sociedade que levavam os casados a não honrarem com as obrigações da união matrimonial, apresentando um comportamento desrespeitoso para com um sacramento da Igreja.

A partir da análise da representação do casamento nas peças vicentinas, especificamente nos seis textos que serviram de base para a escrita dessa dissertação – *Cortes de Júpiter*, *Frágua de amor*, *Templo de Apolo*, *Auto da Sibila Cassandra*, *Auto da Índia* e *Farsa de Inês Pereira* – foi possível observar que Gil Vicente assumiu pontos de vista diversos para representar o casamento, comprovando a ideia esboçada inicialmente de que as obras do autor apresentam uma visão positiva do casamento quando se trata do casamento entre membros da família real, mas quando as obras apresentam como personagens a gente simples do povo português o casamento quase sempre é passível de sátira, provocando o riso da plateia.

Nos autos alegóricos, *Cortes de Júpiter*, *Frágua de amor* e *Templo de Apolo*, Gil Vicente tem no casamento o mote e o palco para sua criação artística, posto que ele não apenas lhe serviu de tema inspirador como também essas obras foram representadas durante festividades de casamentos reais. Neles o casamento é motivo de alegria e comemoração e os cônjuges são alvos de um apaixonado discurso elogioso. Diferente não poderia ser, já que essas peças têm sua gênese criadora nas comemorações de casamento de D. Beatriz, D. João III e D. Isabel, filhos do monarca português D. Manoel I.

Em *Cortes de Júpiter*, a peça teatral aparece como que dividida em duas partes, sendo que a primeira põe em cena personagens alegóricas que – sob o pretexto de realizar cortes em que todos os elementos fossem consertados para garantir a tranquilidade do cortejo durante a viagem que levará a Infanta D. Beatriz a seu novo lar – realizam discursos altamente elogiosos às qualidades dos membros da família real. Interessante é que nesse auto Gil Vicente aproxima-se da tradição dos grandes momos documentados pelos relatos de Garcia de Resende, realizando um desfile de figuras ricamente ataviadas que provavelmente tinha como objetivo promover o deleite aos olhos, provocando o deslumbramento da plateia acostumada com o luxo e a magnificência das festas da corte portuguesa.

*Frágua de amor* e *Templo de Apolo* também compartilham da mesma atmosfera de elogio ao casamento e louvor aos jovens nubentes, presente em *Cortes de Júpiter*. Cabe mais uma vez ressaltar que a conceituação positiva do casamento que o autor realiza nessas obras e, conseqüentemente, a inserção dos noivos no grupo dos “bem-casados”, deve-se, sobretudo, ao caráter político que a instituição matrimonial assume nesses autos, destacando, assim, a importância das alianças realizadas pelo reino português por meio dos casamentos.

Embora Gil Vicente recorra ao discurso laudatório nas obras produzidas e representadas em homenagem aos casamentos entre nobres, quando se trata do casamento entre pessoas do povo, quase sempre o discurso adquire um forte teor satírico. Nas obras farsescas estudadas no quarto capítulo, *Auto da Sibila Cassandra*, *Auto da Índia* e *Farsa de Inês Pereira*, fica bastante claro o posicionamento crítico do autor sobre o casamento.

No *Auto da Sibila Cassandra*, Gil Vicente realiza com maestria e originalidade a crítica ao casamento a partir das considerações de uma figura feminina, o que gera uma visão bastante ímpar sobre os problemas do casamento, visto que, se no discurso misógino que impera por toda a Idade média os males do casamento decorrem da constituição feminina que naturalmente é propícia à corrupção da carne e aos vícios de toda sorte, Cassandra vê o casamento como fonte de sofrimento para a mulher, apresentando uma visão mais realista do casamento nas camadas menos favorecidas. De acordo com as palavras da personagem, o

matrimônio representa uma vida de verdadeiro martírio para a mulher, seja pelo aprisionamento ao qual ele a delega, seja pelo excessivo e exaustivo trabalho dos afazeres domésticos e no cuidado do marido e dos inúmeros filhos ou, ainda, pelos maus tratos sofridos do próprio companheiro.

Já com o *Auto da Índia*, numa primeira leitura menos avisada, Gil Vicente parece ridicularizar o casamento através da caracterização da esposa infiel e dissimulada que não apenas trai o marido, como também deseja sua morte na Índia e preocupa-se apenas com as riquezas que este possa por ventura lhe oferecer após sua volta. Porém essa leitura da obra se mostra superficial e enganosa, visto que a principal crítica presente nesse auto não é direcionada à personagem Constança, de modo que através do *Auto da Índia*, Gil Vicente chama a atenção da nobreza para os problemas gerados pelas Navegações ultramarinas para as camadas mais pobres da sociedade. O Marido parte para a Índia em busca de riquezas, mas a aventura apenas favorece ao capitão. Desprovido de qualquer recompensa financeira, resta ao Marido apenas o fruto do adultério como recompensa por ter deixado a esposa sozinha justamente no mês de maio, “quando o sangue novo atiča” (VICENTE, 1965, p. 316).

Com a *Farsa de Inês Pereira* o autor defende a ideia de que o casamento e o amor não podem se concretizar entre pessoas que não pertençam aos mesmos grupos sociais, de forma que a questão central da obra é a defesa do *status quo*, ou seja, a preservação da divisão tripartite da sociedade. Através da *Farsa de Inês Pereira*, Gil Vicente reafirma o profundo abismo que distingue as classes da sociedade medieval, retomando, de certa forma, as ideias defendidas por André Capelão no *Tratado do Amor Cortês* de que o amor cortês é um privilégio dos nobres, não sendo possível sua concretização entre os rústicos.

Desse modo, através da representação do casamento realizada por Gil Vicente em suas obras – mais especificamente, os autos aqui analisados –, é possível verificar que o dramaturgo português esteve a par das transformações por que passou a instituição matrimonial durante os séculos finais da Idade Média. Assim, Gil Vicente apropria-se da tradição acerca do casamento, sobre a problemática dos “bem-casados” e dos “mal-casados”, para dar maior riqueza de expressão a sua obra. Fica evidente ainda que, quando se trata de casamento, o amor tem pouca ou nenhuma importância nas obras analisadas, visto que um bom casamento é aquele que ocorre entre pessoas que ocupam posição social semelhante, proporcionando acordos vantajosos para os noivos e suas respectivas famílias.

Assim é que, em meio a seu contraditório discurso que dá início ao *Auto pastoril português* (1523), a personagem Vasco Affonso afirma que os seus parentes lhe alertaram para o perigo de casar-se por amor, pois segundo ideia corrente entre seus conhecidos, o amor

não deve ser utilizado como justificativa para a escolha do cônjuge, visto que um casamento por amor está fadado ao sofrimento. Mesmo discordando do conselho recebido de seus familiares sobre o casamento, a personagem deixa transparecer ser essa afirmação uma verdade em sua vida, pois passa por sérias dificuldades financeiras por ter escolhido casar-se por amor.

Ainda que apresentem situações bastante diversas, as obras farsescas aqui analisadas expressam uma visão marcadamente negativa sobre o amor e sobre o casamento. De modo que essas obras parecem compartilhar das mesmas ideias presentes no conselho recebido pela personagem Vasco Affonso de seus familiares sobre o casamento: “Que quem casa por amores / Não vos he nega dolores” (VICENTE, 1986, p. 334). Ainda que nem sempre o amor esteja em discussão nesses autos, o que chama a atenção é a associação do casamento como fonte de sofrimento, principalmente o casamento realizado em desacordo com as normas sociais vigentes e sem o consentimento dos familiares.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### 1 DE GIL VICENTE E DE AUTORES COEVOS

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant: tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PIZAN, Christine. *O livro das tres vertudes: a insinância das damas*. Edição crítica de Maria de Lourdes Crispim. Lisboa: Caminho, 2002.

RESENDE, Garcia de. Hida da Infanta Dona Beatriz pera Saboya. In: RESENDE, Garcia de. *Crónica de D. João II e Miscelânea*. Reimpressão fac-similada da nova edição conforme a de 1798. Prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1798.

VICENTE, Gil. *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. Introd. e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: INCM, 1983, v. 1.

VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello e Irmão-Editores, 1965.

VICENTE, Gil. *Dois Autos de Gil Vicente (o da Mofina Mendes e o da Alma)*. Estudo Prévio de Cleonice Berardinelli. Explicados por Sousa da Silveira. 3 ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

### 2 SOBRE GIL VICENTE

ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente: sob o signo da derrisão*. Feira de Santana: UEFS, 2002.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Pegadas na praia: a obra de Anchieta em suas relações intertextuais*. Ilhéus, BA: Editus, 2003.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996.

CAMÕES, José (direção científica). *As obras de Gil Vicente*. Vol. V Notas aos textos, textos complementares às notas, índice de figuras históricas e mitológicas, índice de personagens,

glossário e bibliografia de Gil Vicente. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

CARNEIRO, Alexandre Soares. *Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Unicamp, Campinas, 1992, 126 f.

FIRMINO, Cristina. Templo. In: *Vicente*. Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1991 – e-book 2005.

KEATES, Laurence. *O Teatro de Gil Vicente na Corte*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

MATEUS, Osório. Cortes. In: *Vicente*. Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1991 – e-book 2005.

MATEUS, Osório. Índia. In: *Vicente*. Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1988 – e-book 2005.

MENDES, Margarida Vieira. Cassandra. In: *Vicente*. Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1992 – e-book 2005.

MILLER, Neil. *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Porto: Inova, 1970.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. De Castela... casamento: festa e política no teatro de Gil Vicente. In: BRADENBERGER, Tobias; THORAU, Henry. (Org.). Portugal und Spanien: Probleme (k) einer Beziehung (Portugal e Espanha: Encontros e Desencontros). Frankfurt: PeterLang, 2005, v. 45, p. 79-91.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Cenas cortesias*. Feira de Santana: UEFS / Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2008.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. O teatro de Gil Vicente no contexto das cortes portuguesas do séc. XVI. In: *Papeis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFMS*, Campo Grande, v. 14, n. 28, 2010, p. 75-105.

POCIÑA LÓPEZ, Andrés José. *Gil Vicente y las naves de los locos*. Salamanca: Luso-Española Ediciones, 2006.

RECKERT, Stephen. *O essencial sobre Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

RIBEIRO, Cristina Almeida. Inês. In: *Vicente*. Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1991 – e-book 2005.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *De Gil Vicente a Lope de Vega: vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa: Editorial Teorema, 1999.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *De Gil Vicente a 'um auto de Gil Vicente'*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006.

SALES, João Nuno. Frágua. In: *Vicente*. Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1991 – e-book 2005.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3 ed. Amadora: Bertrand, 1981.

SILVA, José A. Lopes da. *O mundo religioso de Gil Vicente*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.

SPINA, Segismundo. Introdução. In: VICENTE, Gil. *Obras-primas do teatro vicentino*. Edição organizada pelo Prof. Segismundo Spina. 4 ed. São Paulo: DIFEL, 1983.

TELES, Maria J.; CRUZ, M. Leonor; PINHEIRO, S. Marta. *O discurso carnavalesco em Gil Vicente*. Lisboa: Forja, 1984.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas Vicentinas: Preliminares de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

### 3 TEORIA, CRÍTICA, HISTORIOGRAFIA E OBRAS DE REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BRANDENBERGER, Tobias. Christine de Pizan em Portugal: as traduções do *Livre des trois vertus*. In: EARLE, T. F. (organização e coordenação). *Actas do Quinto Congresso: Universidade de Oxford - 1 a 8 de setembro de 1996*. Associação Internacional de Lusitanistas: Oxford-Coimbra, 1998. p. 423-433.

BRUNEL, P.; PICHÓAIS, C. L.; ROUSSEAU, A. M. Temática e tematologia. In: BRUNEL, P.; PICHÓAIS, C. L.; ROUSSEAU, A. M. *O que é literatura comparada*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 103-124.

CABANAS, Maria Isabel Morán. *Traje, gentileza e poesia: Moda e vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.

CRISPIM, Lourdes. Introdução. In: PIZAN, Christine. *O livro das tres vertudes: a insinuação das damas*. Edição crítica de Maria de Lourdes Crispim. Lisboa: Caminho, 2002. p.15-37.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUBY, Georges. O modelo cortês. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. *Espelhos, cartas e guias: casamento e espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.



FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. Cartas de sátira e aviso: em torno dos folhetos *Malícia das mulheres* e *Conselho para bem casar* de Baltasar Dias. In: *Península. Revista de Estudos Ibéricos*. nº 1. 2004. p. 161-181.

FRUGONI, Chiara. A mulher nas imagens, a mulher imaginada. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.

L' HERMITE-LECLERCQ, Paulette. A ordem feudal (séculos XI e XII). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.

MARQUES, A. H. de Oliveira. O afecto. In: MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa: aspectos de vida cotidiana*. 4 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

OPITZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar; ALBUQUERQUE, Luís. *História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Foro, 1955, V. II.

SILVA, Carolina Gual da. “*Até que a morte os separe*”: casamento reformado nos séculos XI-XII. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo, 2008, 121 f.

THOMASSET, Claude. Da natureza feminina. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das mulheres: a Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Lisboa: Afrontamento, 1995.