Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

A RELAÇÃO CORTESANIA-RUSTICIDADE NA CENA IBÉRICA: JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ E GIL VICENTE

JAMYLE ROCHA FERREIRA SOUZA

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

SALVADOR
2016

JAMYLE ROCHA FERREIRA SOUZA

A RELAÇÃO CORTESANIA-RUSTICIDADE NA CENA IBÉRICA: JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ E GIL VICENTE

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

SALVADOR
2016

Para minha família
Ao meu marido: Adriel Souza
Aos meus filhos: João Pedro e Miguel
Aos meus pais: Ezequias e Noemia

AGRADECIMENTOS

Àqueles que dão sentido à minha volta para casa, meu marido, Adriel Souza, e, meus filhos, João Pedro e Miguel.

À minha família, pais, sogros, irmãos, cunhados e ao meu sobrinho Davi, por representarem uma casa segura e acolhedora.

Ao professor Márcio Muniz, por despertar em mim a chama da pesquisa acadêmica desde os tempos da graduação. Minha eterna gratidão por esse mestre que admiro muitíssimo e que me deu o prazer de compartilhar comigo sua paixão pela Literatura Portuguesa, em especial pelos estudos de dramaturgia. Muito obrigada pela orientação segura; pelas incansáveis leituras e revisões, sempre tão atentas e críticas; pelos livros, ideias e diálogos enriquecedores. Levarei sempre comigo seu exemplo de profissionalismo, acessibilidade e simplicidade.

Aos professores Sandro Ornellas e Olímpia Santana, pelas ponderações e sugestões feitas durante o Exame de Qualificação.

Àqueles professores que, através da crítica e do estímulo, contribuíram, direta ou indiretamente, com a realização deste trabalho.

Aos amigos e colegas que compartilharam os prazeres e as dificuldades desta etapa.

À Maria Rita, pela amizade sincera e pelos momentos de confidências acadêmicas.

À Maria Goreth, pela amizade, pela cumplicidade nos estudos vicentinos e pela disponibilidade desde os tempos da graduação na Universidade Estadual de Feira de Santana.

À UFBA, instituição que tão bem me recebeu e tornou possível a realização desta etapa.

Ao PPGLitCult, pela possibilidade de formação intelectual.

À Capes, pela Bolsa de Estudos no ano de 2012 que me deu condições de realizar parte do processo desta pesquisa de que resulta esta tese.

Ao IFbaiano, em especial o *campus* Valença, minha casa profissional, por tornar possível a conclusão deste trabalho.

Ao Deus da minha vida, meu bem maior, pois sem Ele não seria possível.

RESUMO

O presente trabalho procura analisar cortesania e rusticidade enquanto duas convenções literárias distintas nas obras de Juan del Encina (1468-1529), Lucas Fernández (1474-1541) e Gil Vicente (1465?-1536?). As três dramaturgias em questão revelaram uma predileção pelo *topos* do rústico na corte. A opção estética dos nossos dramaturgos se renova justamente quando no espaço cortesão faz representar rústicos que se aproximam da *realidade* do universo campesino, distantes da tradição bucólica que privilegiava uma visão idealizada, revelada principalmente na figura do pastor. Esta opção estética pode ser compreendida, segundo o crítico espanhol José María Díez Borque (1987), como um "salto mortal", uma vez que confronta a privilegiada estimativa literária da poesia cortesanesca e cumpre um fim imediato de divertir a nobreza ociosa. Deste modo, os três autores, cada um a seu modo, rompem os limites sociais da cortesia e multiplicam as possibilidades literárias no espaço dramático. Nesse sentido, fazer dialogar as três dramaturgias possibilita uma visão mais abrangente de como se deu na cena ibérica o processo de reconhecimento do "estilo rústico" enquanto estética valorizada, confrontando a poética culta cortesã.

PALAVRAS-CHAVE: Cortesania. Rusticidade. Juan del Encina. Lucas Fernández. Gil Vicente.

RESUMEN

El presente trabajo busca analizar “cortesanía”e “rusticidad” en cuanto dos convenciones literarias distintas en las obras de Juan del Encina (1468-1529), Lucas Fernández (1474-1541) y Gil Vicente (1465?-1536?). Las tres dramaturgias en cuestión tuvieron una predilección por el *topos* del rústico en la corte. La opción estética de los nuestros dramaturgos se renueva justamente cuando en el espacio cortesano hace representar rústicos que se acercan de la *realidad* del universo rústico, distantes de la tradición bucólica que privilegiaba una visión idealizada, demostrada principalmente en la figura del pastor. Esta opción estética puede ser comprendida, según el crítico español José María Díez Borque (1987), como un “salto mortal”, una vez que confronta con la privilegiada estimativa literaria de la poesía cortesanesca y cumple un fin inmediato de divertir la nobleza ociosa. De este modo, los tres autores, cada uno a su modo, rompen los límites sociales de la cortesía e escenifican en el mismo espacio dramático estilos distintos, multiplicando, así, las posibilidades literarias. En ese sentido, hacer dialogar las tres dramaturgias posibilita una visión más amplia de como se dio en la escena ibérica el proceso de reconocimiento del “estilo rústico” en cuanto estética valorizada que va de encuentro a la poética culta cortesana.

PALABRAS-CLAVE: Cortesanía. Rusticidad. Gil Vicente. Juan del Encina. Lucas Fernández.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 08

I ENTRE A CORTE E O CAMPO: O ENCONTRO DE DUAS TRADIÇÕES LITERÁRIAS NA PENÍNSULA IBÉRICA..... 20

1.1 Juan del Encina: *Yo conoço bien tu obras / todas no valen dos pajas*.... 24
1.2 Lucas Fernández: *Hágante cantor a ti* 32
1.3 Gil Vicente: *E um Gil um Gil um Gil [...] / que faz os aitos a el rei*..... 39

II CORTESANIA E RUSTICIDADE: LINHAGENS E FUNÇÕES DRAMÁTICAS..... 50

2.1 Os nomes, o traje e a língua..... 56
2.2 Diálogos e encontros conflitivos..... 76
2.3 A figura do mediador do conflito dramático..... 87
2.4 Gil Vicente: tradição e ruptura..... 92

III. TEMAS E TÓPICOS DA POÉTICA CANCIONEIRIL NO UNIVERSO RÚSTICO..... 106

3.1 Cenas de nascimento entre a cortesania e rusticidade..... 108

3.1.1 A incredulidade religiosa: chave cômica e dramática..... 116
3.1.2 A cena dos presentes..... 122
3.1.3 O Natal e o caráter pedagógico do teatro religioso..... 126
3.1.4 A história do nascimento em outras sendas na dramaturgia vicentina..... 132

3.2 A tópica amorosa na relação cortesania e rusticidade..... 136

3.2.1 A descrição da beleza feminina..... 143
3.2.2 O sofrimento na linguagem amorosa..... 148
3.2.3 A boda em ambiente campestre..... 153
3.2.4 O amor e a linguagem cênica do disfarce..... 163

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 170

REFERÊNCIAS..... 179

INTRODUÇÃO

A literatura bucólica baseia-se na relação entre o 'campo' e a 'cidade'. Contrastados, esses dois tipos de comunidade frequentemente se materializam em textos literários dos mais diversos gêneros. Raymond Williams, em "O campo e a cidade: na história e na literatura", lembra que, no decorrer da história,

> o contraste retórico entre a vida urbana e a campestre é certamente tradicional: Quintiliano utiliza-o como primeiro exemplo de uma tese convencional, e os contrastes entre ganância e inocência, com essas localizações características, são comuns na literatura grega e na latina. Mas foi especialmente em relação a Roma que o contraste cristalizou-se, no momento em que a cidade passou a poder ser vista com um organismo independente (WILLIANS, 2011, p. 81).

Com efeito, ao longo dos séculos, a literatura bucólica estabeleceu uma relação alicerçada no contraste entre a "cidade" e o "campo". Desde então, a cidade passou a ser vista como espaço do saber, das comunicações, do avanço tecnológico, um centro de grandes realizações; e o campo como espaço da tranquilidade, da paz, da inocência, um *locus amoenus*[1]. Por outro lado, encontram-se também as associações negativas. O campo é considerado o lugar da ignorância, da limitação, do atraso. Já a cidade é vista como o lugar da agitação, da mundanidade, da ambição (WILLIANS, 2011).

Desse ponto de vista, revisitando a história da literatura à procura de textos significativos sobre a relação entre a vida urbana e a campestre, perceber-se-á que, geralmente, existe nestes textos uma exaltação à vida simples e pura dos campos. Dois expoentes significativos da literatura ocidental

---

[1] Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia, trata-se de "uma expressão latina que designa a paisagem ideal, sempre presente na poesia amorosa em geral e, com maior incidência, na poesia bucólica. Desde a Antiguidade Clássica que o termo *locus amoenus* nos remete para a descrição da Natureza e para um conjunto de elementos específicos: o campo fresco e verdejante, com um vasto arvoredo e flores coloridas, cujo doce odor se espalha com a brisa" (S.A). Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=search&searchword= locus+amoenus&cat_id=0&Itemid=2.
Também Ernest Curtius afirma que "até hoje [o *locus amoenus*] ainda não foi reconhecido em sua essência retórico-poética. E, no entanto, desde a época imperial até ao século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. [...] Em Teócrito e Virgílio, essas descrições servem de cenário para a poesia pastoril" (CURTIUS, 1979, p. 202).

vão destacar em suas obras essa perspectiva: Teócrito e Virgílio. Importa assinalar que é com o poeta grego Teócrito (310 a.C. – 250 a. C.) que o "bucólico", no sentido mais estrito, se configura como forma literária. Ele foi mestre em imprimir na sua poesia a nostalgia pela simplicidade, vivida pelos homens do campo. Em sua literatura não se encontra afeição pela vida da cidade e suas memórias das paisagens dos campos siracusanos foram inspiração para a escrita poética de muitos autores, inclusive do poeta latino Virgílio.

Em seus idílios[2] (do grego *eidón*, imagem, *eidýllion*, um pequeno quadro), Teócrito constrói uma visão idealizada da vida e dos amores de seus pastores. Esses idílios apresentam temas vários, mas foram justamente os de temática bucólica que conferiram notoriedade ao poeta e por meio dos quais se tornou mais conhecido[3].

Em outra medida, é Virgílio (70 a.C. – 19 a. C.) o nome mais expressivo da literatura latina que cultivou a literatura bucólica e o que estabeleceu o encontro entre os mundos rústico e urbano[4]. No âmbito da literatura ibérica, é

---

[2] Menéndez Pelayo tece as seguintes considerações em torno da obra do principal cultor do gênero bucólico, no mundo helênico do século III a. C.: "La atmosfera tíbia y regalada de Sicília; la perspectiva de su volcánico suelo, y del mar que la arrulla; el áureo beso que la luz imprime en los mármoles de sus templos; los recuerdos familiares del Etna sagrado; la tradición de amores, colóquios y desafios pastoriles que él recogió, comunican a sus idilios una fuerza poética a que no alcanza ninguna otra produción de este género... [el poeta] es padre de todas las maneras de la égloga, no solamente la de pastores de bueyes y cabras, sino la de segadores, la de pescadores, la de semidioses rústicos, etc" (MENÉNDEZ PELAYO *apud* MILLER, 1970, p. 19).

[3] Entretanto, Teócrito, como autor fundamental no processo de criação poética da arte bucólica, exerceu menor influência na Península Ibérica, do que, por exemplo, o poeta latino Virgílio. Segundo Nöel Salomón, Teócrito era mal conhecido, mas isto não significa dizer que seja depreciável. As traduções de sua obra em letras espanholas e portuguesas são quase inexistentes, embora seja referendado com frequência por Lope de Vega (SALOMÓN, 1985, p. 161).

[4] Ernst Robert Curtius assinala que não é exagero afirmar que a arte poética virgiliana é "uma das chaves da tradição literária europeia" (CURTIUS, 1979, p. 197). Ainda para o crítico alemão, "a poesia pastoril só se tornou sólido remanescente da tradição ocidental porque soube adotá-la de Teócrito e desde logo transformá-la" (CURTIUS, 1979, p. 197). Sem dúvida, a crítica literária especializada reconhece no mundo poético de Virgílio uma clássica inspiração para arte literária ocidental. Suas Bucólicas foram famosíssimas na Idade Média, em especial, a *Égloga IV*, pela leitura messiânica a que foi submetida pela crítica ao longo dos tempos. O poema celebra o nascimento de um menino que deverá resgatar o mundo cheio de dificuldades, e que, a partir dele, iniciaria a volta da idade de ouro. José Paulino Batista acredita que "uns identificam o nascituro com o filho de Asinio Polião, outros com o próprio Otaviano e os padres da igreja veriam nisso uma profecia do advento de Cristo" (BATISTA, 1977, p. 22). Dois aspectos são centrais da obra do poeta latino que encontraremos também em dramaturgos ibéricos : personagens disfarçadas de pastores e a mescla do rústico com o urbano. Como sinaliza Nogueira Moutinho, "as *Bucólicas* têm como personagens pastores evoluindo num universo rústico, confiando uns aos outros seus dramas amorosos, suas preocupações, seus anelos" (MOUTINHO, 1982, p. 17).

de se salientar que o dramaturgo espanhol Juan del Encina traduziu as "Bucólicas" virgilianas para língua castelhana e esse trabalho contribuiu para a construção de sua obra literária.

Na cena dramática ibérica, o tema literário bucólico sofre outros desdobramentos. A começar na modulação entre os tipos sociais que envolvem a relação cidade-campo. Em Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente, a correlação se dá entre o "campo" e a "corte". Embora os dois termos, "cidade" e "corte", comportem o sentido de urbanidade e civilidade, importa destacar que ambos não são a mesma coisa, não congregam os mesmos valores. Com efeito, estas duas esferas sociais são constituídas por forças e movimentos que os articulam e os determinam historicamente. As transformações histórico-espaciais, nas formas de organização da sociedade, são decisivas na construção dos critérios e estes, por sua vez, são capazes de distinguir, caracterizar e compreender os sentidos de "corte" e "campo".

Numa perspectiva sociológica, a corte é mais do que um espaço de habitação. Ela é constituidora das estruturas sociais do Antigo Regime, como defende Norbert Elias em *A Sociedade de Corte*. Segundo o sociólogo, a corte é espaço *sui generis* de uma sociedade que se constitui a partir dela e para ela. Do ponto de vista do espaço, Elias define a corte como "uma vasta extensão da casa e dos assuntos domésticos do rei francês[5] e de seus dependentes, incluindo todas as pessoas que fazem parte daquela casa, de modo mais ou menos restrito (ELIAS, 2001, p. 66)". Esta "vasta extensão da casa" desempenha papel central, uma vez que organiza a formação social de indivíduos, os quais são configurados em relação de dependência recíproca, regulados por códigos de comportamentos próprios, resultando a etiqueta como expressão posicional de como falar corretamente, de como usar o corpo e de como se portar socialmente no jogo cortês.

Roger Chartier explica que o trabalho de Norbert Elias inclui duas perspectivas que merecem apreço. Nas palavras do crítico,

> por um lado, há que considerar a corte como uma sociedade, isto é, como uma formação social onde se definem de maneira específica as relações existentes

[5] Refere-se a «rei francês" pois seu estudo se realiza a partir do exemplo francês de Luís XIV, mas seu estudo contempla princípios que norteiam as cortes europeias (ELIAS, 2001).

> entre os sujeitos sociais e onde as dependências recíprocas que ligam os indivíduos uns aos outros engendram códigos de comportamentos originais. Por outro lado, há que considerar a sociedade de corte no sentido de sociedade dotada de uma corte (real ou principesca) e organizada inteiramente a partir dela (CHARTIER, 2002, p. 93).

As duas perspectivas contribuem para uma ideia mais ampla do que se entende por corte. É muito mais que a "moradia de um soberano"; a "residência"; o "paço". A corte é vista como um espaço de formação social, em que um poder monárquico centralizado define seus códigos de comportamento e o lugar de cada indivíduo. Mas, também pode ser vista como uma sociedade composta de uma corte, que cresce e se organiza em relação de interdependência com ela.

Circunscritos neste espaço, os nobres buscam, por meio de formas legítimas, fazer valer a posse de uma linhagem ou de um nome na hierarquia aristocrática. Eles não admitem serem parecidos, na sua forma de falar, de se vestir, de comer, de se portar, com os não nobres, consequentemente, veem com desagrado a possibilidade de semelhança com rústicos e camponeses, os homens do campo. A estes se atribui a falta do "bom comportamento", do "saber", do "requinte" e da "etiqueta", primazia dos nobres.

Renato Janine Ribeiro, em *A Etiqueta no Antigo Regime*, vê a corte como o lugar da exibição, "o teatro das boas maneiras e da fineza" (RIBEIRO, 1988, p. 7). Contudo, este ritual da fineza não se reduz ao que se deve ou não fazer. A corte é mais do que exibição da indumentária, das maneiras de se vestir, do sentar-se à mesa, do saber conduzir-se no amor. Em consonância com as ideias de Norbert Elias, o filosófo brasileiro afirma que estas maneiras de comportamento

> servem à circulação, à atribuição do respeito; permitem valorizar os poderosos, venerá-los; a etiqueta só se compreende a partir de uma estratégia política. Aparece e afirma-se junto com a constituição das cortes – este espaço estranho hoje desaparecido, que era um misto de doméstico e público, circundando os príncipes e maiores senhores (RIBEIRO, 1988, p. 15).

Dois aspectos evocados por Ribeiro fundamentam a lógica do uso da etiqueta em contexto cortesão. O primeiro está relacionado a uma relação de sociabilidade que aponta para um soberano e que se afirma politicamente através da força da cerimônia e do ritual. A corte, portanto, é um espaço político que tem na etiqueta um instrumento de superioridade e afirmação. Em outra medida, não existe separação entre o espaço privado e o espaço público. A vida íntima do rei, por exemplo, seus amores, seu nascimento, sua morte, é pública e todos os atos, na medida do possível, são públicos e dotados de sentido.

Observa-se, desse modo, que a exibição da vida, tanto pública quanto privada, arquiteta a imagem de uma sociedade altamente hierarquizada e codificada pela etiqueta. A sociedade de corte constituiu-se pela distinção do que não é nobre. Cada pessoa tinha determinado direito conforme sua condição social. Em Portugal e Espanha as leis definiam a forma como cada indivíduo deveria ser tratado. Uns deveriam, por exemplo, ser chamados por "vós", outros por "Vossa Mercê" e somente os reis por "Vossa Majestade" (RIBEIRO, 1988).

É nessa perspectiva que a corte se constitui geralmente por oposição ao campo. Evidentemente esse critério vincula-se a ideia de que as atitudes do homem cortesão são nobres e delicadas, já as dos servos e camponeses são grosseiras e rústicas. Ao campo associa-se a ideia de "grosseria"; "rudeza"; rusticidade . Esta forma de ver vincula-se principalmente com tudo aquilo que não é nobre ou cortês, desde os modos, as vestimentas, as falas, as reverências. Não ao acaso, nas cenas dramáticas de Encina, Fernández e Vicente, a vida campesina e sua gente, com seus trajes, seus costumes e hábitos são marcados por fortes traços de realismo linguístico e comportamental. Isto se deve principalmente ao projeto literário destes autores, que busca engrandecer o estilo rústico-pastoril, expresso através da *vida* e da *realidade* (DIEZ-BORQUE, 1987), dado que, no campo da ficção, comumente, exalta-se a simplicidade das pessoas do campo.

Com efeito, a literatura bucólica ocidental optou por um registro poético dos costumes campestres vinculados à inocência, à ingenuidade e à humildade. Não se pode esquecer que os textos dramáticos de Encina, Fernández e Vicente acolhem o sentido de simplicidade explorado

dramaticamente, principalmente, numa perspectiva religiosa. O Natal, uma das maiores festas do calendário cristão, acaba por favorecer a construção de um esquema dramático explorado na obra destes autores através da personagem do pastor. Por outro lado, o uso do *topos* do rústico na corte se manifesta, especialmente, através da rudeza das personagens campestres contrastada com a formalidade dos atos e da poética do mundo cortesão.

Feitas essas considerações, o presente trabalho se situa precisamente na relação entre cortesania e rusticidade. A perspectiva de análise compreende estes dois termos enquanto duas convenções literárias, vinculadas aos mundos da corte e do campo, respectivamente. Convém salientar que os dois termos podem ainda ser entendidos, enquanto categoria, numa perspectiva sociológica. Cortesania e Rusticidade são categorias que, separadamente, compreendem um grupo de pessoas que mantêm relações entre si, cujos comportamentos e opiniões os aproximam. Convém salientar que a ideia de categoria não abrange um sentido hierárquico, pois não é o objetivo deste trabalho valorar seus pares. A perspectiva é que cada categoria[6] se constrói através de critérios e atributos comuns, os quais podem ser circunscritos a uma concepção que neste trabalho se revela, em contexto dramatúrgico, na fala e nas atitudes das personagens quer seja no universo rústico, quer seja no universo cortesão.

Alicerça-se, desse modo, a relação entre, de um lado, a cortesania, o conjunto de características do nobre por excelência e, de outro, a rusticidade, os atributos do homem do campo. Neste limiar se situa o propósito deste trabalho: analisar e discutir a relação entre rusticidade e cortesania nas dramaturgias de Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. Seus aspectos e suas implicações estéticas, sociológicas e culturais serão observados no intuito de verificar como se deu a escrita e a representação da tópica do rústico na corte nas peças de Encina, Fernández e Vicente.

Sabe-se que nos séculos XV e XVI, o espaço preferencial da produção teatral é a corte, os palácios do rei e casas senhoriais. Existia forte tendência nas cortes dos príncipes do fim da Idade Média e início da Idade Moderna em

---

[6] O *Dicionário Houaiss* registra o termo «categoria" enquanto "conjunto de pessoas ou coisas que possuem muitas características comuns e podem ser abrangidas ou referidas por um conceito ou concepção genérica; classe, predicamento" (HOUAISS, 2001, p. 652).

teatralizar quase todos os acontecimentos da vida cotidiana. Motivados por acontecimentos e comemorações, os mais variados, organizam-se desfiles, danças, jogos, torneios e espetáculos diversos (PÉREZ PRIEGO, 1991). É nesse sentido que Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente são considerados "artistas de corte", se bem que Gil Vicente move-se em um "quadro sociológico mais amplo e decerto mais heterogéneo" (BERNARDES, 2006, p. 128), de que trataremos mais adiante.

São muitos os elementos de coincidência ou contato entre Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. A proximidade cronológica, geográfica e cultural só favoreceu o diálogo entre os dramaturgos salmantinos e o dramaturgo português. A existência de uma forte aliança cultural ibérica nos meados do século XV ao século XVII é um dado inquestionável. Seria, pois, presumível que Gil Vicente mantivesse contato com os dramaturgos castelhanos. Maria Idalina Resina Rodrigues, em *De Gil Vicente a Lope de Vega*, afirma que, ao longo de toda obra vicentina, de forma sistemática e relativamente constante, encontramos técnicas compositivas dos teatros de Encina e de Fernández (RODRIGUES, 1999).

Ao fazer dialogar os três autores em questão, buscamos apresentar uma visão mais abrangente e bem fundamentada dos elementos constituidores de seus processos de criação. Tal perspectiva resulta numa melhor compreensão tanto da criação dramática ibérica dos séculos XV e XVI em sua globalidade, como na intelecção individual de cada obra. É nesse sentido que o *corpus* da pesquisa é bastante diversificado, pois buscamos textos que contemplassem os temas abordados para melhor entendimento de como se deu, no universo ficcional, a relação retórica entre a corte e o campo[7].

---

[7] Do grupo de catorce textos dramáticos da obra de Juan del Encina, destacam-se seis que serão tratados de forma mais significativa neste trabalho: *Égloga representada en la noche de la Natividad* e *Égloga representada en la mesma noche de la Natividad*; *Égloga representada en requesta de unos amores*; *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*; *Égloga de las grandes lluvias*; *Representación sobre el poder del Amor*; Égloga *de Cristino y Febea* e *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. As citações de trechos das peças serão a partir da edição do crítico Miguel Pérez Priego (ENCINA, 1991).

Já as peças de Lucas Fernández serão referidas a partir da edição de Alfredo Hermenegildo (FERNÁNDEZ, 1972) e serão estudadas as seguintes peças: *Comédia de Bras Gil y Beringuella*, *Farsa o cuasi comedia de una Doncella, un Pastor y un Caballero*; *Farsa o cuasi comedia de dos pastores*, *un soldado y una pastora*; Egloga o farsa del Nascimiento de nuestro Redemptor Jesucristo e *Auto o farsa del Nascimiento de nuestro Señor Iesucristo*.

No caso de Gil Vicente, tem-se um número maior de textos dramáticos. Buscaram-se aqueles mais significativos para abordagem e análise do tema trabalhado. Os textos dos autos serão

As peças selecionadas, portanto, devem ser lidas essencialmente como textos literários, embora, sempre que possível, buscaremos atentar para os elementos teatrais referentes à representação, tais como cenário, gestos, músicas, recursos técnicos etc. Haverá, ainda, uma explanação no que tange à localização de algumas características típicas da vida rústica: costumes, canções, língua etc. Do mesmo modo, buscar-se-á entender os hábitos da vida cortesã para delinear como se dá a relação entre os dois universos, o campo e a corte. Ao se fazer a análise dos dados e reconhecer neles a relação entre a cortesania e a rusticidade, abordaremos os artifícios usados por cada autor para promover o *topos* do rústico na corte.

A seção I, *Entre a corte e o campo: o encontro de duas tradições literárias na Península Ibérica*, oferece uma abordagem sobre cada autor e sua obra. É preciso reconhecer que os três autores aqui estudados contribuem, cada um a sua maneira, na construção de uma dramaturgia que desenvolve novos horizontes na representação da relação entre a corte e campo. Nesse sentido, a primeira seção busca situar cada autor e suas estratégias na encenação do *topos* do rústico na corte.

As considerações feitas aqui utilizaram como fundamentação teórica os trabalhos da crítica especializada. Ressaltam-se o trabalho de Juan Carlos Temprano (1975), *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina* que auxilia na percepção de como se deu a busca de Juan del Encina pelo reconhecimento do estilo rústico-pastoril através de seus villancicos poéticos. Em consonância, o texto de José María Díez Borque (1987), *La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril*, apresenta uma síntese aprofundada do papel de Juan del Encina neste processo de reconhecimento do estilo rústico na literatura ibérica, colocando em evidência seus textos dramáticos. Já o texto de Álvaro Bustos Taúler (2008),

---

citados a partir da edição *on-line* de *As Obras de Gil Vicente*, com direção científica de José de Camões, editada pelo Centro de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa (VICENTE, 2002). Serão ainda consideradas as siglas das peças e número dos versos para indicação do sistema «autor-data" nas citações, já que se trata de uma edição *on-line*. Seguem-se os textos dramáticos e as siglas representativas entre parêntesis: *Auto da Visitação* (AVI); *Auto Pastoril Castelhano* (APC); *Auto dos Reis Magos* (ARM); *Auto da Fé* (AFE); *Auto de Mofina Mendes* (AMM); *Auto Pastoril Português* (APP); *Tragicomédia Pastoril Serra da Estrela* (PSE); *Auto dos Quatro Tempos* (AQT); *Comédia de Rubena* (RUB); *Comédia do Viúvo* (VIU); Farsa de Inês Pereira (FIP); *Romagem dos Agravados* (TRA); *Juiz da Beira* (JDB); *Auto de Sebila Casandra* (ASC); *Tragicomédia de Dom Duardos* (TDD), *Auto da Barca do Inferno* (ABI) e *Auto da Barca do Purgatório* (ABP).

"Sonriéndome estoy": Juan del Encina y sus pastores ante la tradición cómica y dramática, explica a maturidade no século XVI da obra dramática de Juan del Encina.

O trabalho de John Lihani (1973), *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto saiagués*, auxilia na compreensão da maneira como a obra pastoril de Fernández contribui, significativamente, para o aprimoramento de uma linguagem rústica castelhana. O estudo de José Augusto Cardoso Bernardes (2006), *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente* oferece um enfoque histórico, biográfico e cultural do teatro vicentino, com pormenores fundamentais para maior aproximação com o universo cultural a que pertencia o dramaturgo português, inclusive discutindo a proximidade entre Gil Vicente e os dramaturgos castelhanos.

Na segunda seção *Cortesania e rusticidade: linhagens e funções dramáticas*, demonstra-se como no jogo literário da relação entre cortesania e rusticidade, as formas de comportamento se concretizam fundamentalmente através de duas figuras sociais: o cortesão e o rústico. Nas obras de Juan del Encina e Lucas Fernández, o rústico é encarnado pela personagem do pastor. Já na dramaturgia de Gil Vicente essa tipologia rústica se amplia: lavradores, vilãos, parvos etc. Contudo, já se pode adiantar que a figura do pastor é a personagem fulcral do universo campestre na composição de uma tipologia rústica também na obra vicentina, assim como dos poetas salmantinos. No que diz respeito às figuras cortesãs, elas são representadas por príncipes, cavaleiros, escudeiros e fidalgos. Esta segunda seção buscará entender e discutir de que maneira essas duas figuras sociais são representadas nas obras, observando a composição de cada personagem.

Inicialmente, a seção discute os valores construídos em torno da personagem cortesã. O cotidiano ritualizado que prevalecia no ambiente da corte comporta aspectos centrais na sua composição. Apoiou-se nessa seção, entre outros, nos estudos sobre o cortesão de Baldassare Castiglione (1997 [1528]) e no pequeno tratado de Erasmo de Roterdam, *Civilidade Pueril* (1978 [1530]) para entender o que significava civilidade para sociedade da época. Outra referência importante para a discussão foi *O processo civilizador*, volumes I (1994 [1939]) e II (1990 [1939]), de Norbert Elias, e, principalmente, sua obra *A Sociedade de Corte* (2001 [1969]). A visão do sociólogo permite

uma visão de como os padrões de comportamento eram estabelecidos no Antigo Regime, pensando especificamente no espaço da corte. Complementam esta análise o estudo de Renato Janine Ribeiro sobre comportamento e etiqueta no *Antigo Regime* (1988) e o estudo de Johan Huizinga, *Declínio da Idade Média* ([s.d.]). Muito embora, este último enfoque as formas de pensamento, vida e arte na França e nos Países Baixos, nos auxiliou na compreensão do que foi esse homem ocidental no fim da Idade Média.

Para se entender os hábitos da figura do rústico na Península Ibérica, o trabalho de Nöel Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, estuda algumas características típicas da vida campesina: costumes, canções, língua. No que diz respeito ao estudo da língua rústica, deve-se destacar o valioso estudo do crítico francês Paul Teyssier, *A Língua de Gil Vicente* (2005 [1959]). Sua investigação se revela imprescindível para qualquer pesquisa relativa à linguagem das obras de Gil Vicente. Por extensão, acaba também contemplando as obras de Juan del Encina e Lucas Fernández, visto que a primeira parte de seu trabalho discorre sobre os falares regionais, como o falar rústico castelhano, usado pelos três autores, e, o beirão, linguagem rústica portuguesa criada por Gil Vicente. Paul Teyssier faz o levantamento do vocabulário e explica os diversos traços que configuram as variantes linguísticas a que recorre Vicente.

É ainda importante salientar o trabalho de José María Díez-Borque (1970), *Aspectos de la Oposición Caballero/Pastor en el Primer Teatro* Castellano, sobre a oposição entre o cavaleiro e o pastor nas obras de Lucas Fernández, Juan del Encina e Gil Vicente. O trabalho de Díez-Borque discute o embate entre o cavaleiro e o pastor na cena dramática ibérica.

A terceira seção, *Temas e tópicos da poética cancioneiril no universo rústico*, observa mais precisamente que cortesania e rusticidade compreendem convenções literárias distintas, com temas e formas em oposição e que raramente convergem entre si. No expediente dramático de Encina, Fernández e Vicente, o encontro entre a corte e o campo se realiza quando evoca, nos moldes do dialeto rústico, situações e tópicos que pertencem ao universo poético cortesão. Neste processo, dois temas são recorrentes e alvo de discussão: O Natal e o Amor. E é principalmente em face destes dois temas e

de seus desdobramentos que as composições de diálogo das personagens rústicas e cortesãs se materializam.

Para tratar da matriz natalina, o estudo de José Alberto Lopes da Silva (2002), *O mundo religioso de Gil Vicente*, contribui significativamente para a compreeensão do aspecto religioso, não só na obra de Gil Vicente, mas também, nas obras de Juan del Encina e Lucas Fernández, visto que seu trabalho incentiva a proximidade literária e cultural de Portugal e Espanha. Já o estudo de Miguel Ángel Pérez Priego (2008), *Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano*, traz informações valiosas sobre a matriz natalina na dramaturgia ibérica. Cada autor escreveu peças que encenam, de alguma maneira, a festa de celebração cristã. Não ao acaso, a cena do nascimento de Cristo talvez seja um dos temas mais repetidos no teatro litúrgico na Idade Média e certamente nos "autos" dos séculos XV e XVI, como se verifica nos textos dramáticos de Encina, Fernández e Vicente.

Em outra estância, encontra-se o tema amoroso. A fundamentação teórica se baseia no livro *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*, do historiador Georges Duby (1989). O *Tratado do amor de cortês*, de André Capelão (2000), composto no final do século XII, é obra relevante para a história do amor cortês. O autor francês descreve as regras da arte de amar, do estilo de vida aristocrática e acaba no auxiliando a perceber de que maneira este amor cortês é interpretado em contexto rústico.

Por fim, traçar e analisar a relação cortesania/rusticidade na cena ibérica, caracterizando sua atuação e evolução, pode contribuir para a compreensão do expediente dramático, dos arranjos estéticos e seus processos de estilo nas obras dos dramaturgos Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. Espera-se com este trabalho dar mais uma contribuição aos estudos da relação entre a cortesania e a rusticidade na cena dramática ibérica.

I ENTRE A CORTE E O CAMPO: O ENCONTRO DE DUAS TRADIÇÕES LITERÁRIAS NA PENÍNSULA IBÉRICA

Entende-se por cortesania e rusticidade convenções literárias distintas, temas e formas em oposição, e, como tais, raramente convergentes entre si. Ambas envolvem aspectos históricos, culturais, sociais e estéticos em sua constituição. Na perspectiva da análise a que se propõe este trabalho, a dos domínios literários, interessa examinar os modos e as funções constitutivas destas duas categorias, enquanto fórmulas de expressão e de pensamento, tendo como apoio o método fecundo de investigação de Ernst Robert Curtius (1979). Consideradas como topos, pode-se afirmar que cortesania e rusticidade são dos tópicos mais recorrentes no expediente dramático de três autores ibéricos: Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. A ocorrência desses tópicos revela algumas de suas escolhas dramáticas e o modo como estas são tratadas no âmbito de suas dramaturgias. Ocorre que um modelo de teatro é arquitetado, denunciando uma tentativa de síntese em relação a duas culturas: a rústica e a cortesã.

O primeiro aspecto a apreciar na definição das duas categorias diz respeito ao fato de que a construção histórica de ambas, pensadas em conjunto, estabelece uma preceptiva de 'local ideal' para o conflito dramático, baseado na oposição entre corte e campo. Quer isto dizer que *cortesania* e *rusticidade* são formadas em polos sociais opostos. Importa destacar que, embora apresentem oposição entre si, tais convenções se complementam e acabam por permitir a construção de uma ação dramática que reside na composição dos universos rústico e cortesão.

A esse respeito, cabe trazer à discussão dois termos que estão diretamente ligados à relação cortesania-rusticidade. São eles: *civilitas* e *rusticitas.* Percebe- se que a construção teórica destes termos está em consonância com a distinção clássica de duas tradições literárias, *sublimitas* e *humilitas*, estudadas pelo crítico alemão Erich Auerbach, em *Mímesis*: *a representação da realidade na literatura* (1976). Segundo o crítico, na

Antiguidade, as classificações estilísticas traduzidas pelo estilo elevado e pelo estilo baixo, se distinguiam de acordo com o assunto do qual se pretendia tratar, em determinada situação. Ao estilo elevado recorria-se quando o propósito era tratar de eventos sublimes e sérios, ou seja, de atos heroicos e situações inusitadas. As personagens, nesses casos, eram deuses, reis, heróis da mitologia e príncipes, como é característico da tragédia ou da épica, por exemplo. Tudo acontecia no quadro do sublime, do estilo elevado. Já o realismo cotidiano, retratado pelo estilo baixo, efêmero, mortal e corporal, não condizia com as ações narradas pela *sublimitas*. Tratava-se, nessas condições, dos *humilitas*. Estes, por sua vez, ocupavam-se de representar a vida real, no domínio do cotidiano, de personagens provindas de camadas baixa e média. De certo modo, este "realismo cotidiano" traz à cena da literatura a voz e a vida do subalterno, dos menos privilegiados. Contudo, importa reiterar, segundo afirma Auerbach, que

> na antiga teoria, o estilo de linguagem elevado e sublime chamava-se *sermo gravis* ou *sublimes*; o baixo, *sermo remissus* ou *humilis*; ambos deviam permanecer severamente separados. No cristianismo, ao contrário, as duas coisas estão fundidas desde o princípio, especialmente na encarnação e na paixão de Cristo, nas quais são tornadas realidade e são unidas, tanto a *sublimitas* quanto a *humilitas*, ambas, no mais alto grau (AUERBACH, 1976, p. 129).

Considerando tal afirmativa, entende-se que a atitude no cristianismo medieval é distinta da tradição da Antiguidade clássica, no tocante a relação entre *sublimis* e *humilis.* No contexto cristão, percebe-se que a história de Jesus Cristo é o modelo do sublime e do trágico, mas retratada em estilo baixo e humilde. Sendo assim, a nota-se que figura de Cristo, se analisada pelo viés das tradições literárias em questão, evoca tanto Deus quanto o homem, e, por conseguinte, tanto o sublime quanto o baixo. O termo latino *humilis,* que vem de *humos*, solo, e significa, literalmente, "baixo", passa a designar, a partir desse momento, o estilo baixo, quando este se vê expresso na Encarnação e na Paixão do Deus cristão. Em síntese, Cristo é responsável pela nova acepção da palavra "humilde", de modo que a designação é, a partir dele, valorizada. Diante disso, os mistérios mais elevados da fé tornam-se acessíveis a um maior número de pessoas, já que as Sagradas Escrituras remetem-se à

ideia de que a Revelação foi reservada aos pequeninos e ocultada dos sábios, "Cristo não elegeu como seus primeiros apóstolos homens de elevada posição e cultura, mas pescadores e publicanos e outros homens humildes semelhantes" (AUERBACH, 1972).

A acessibilidade em relação aos mistérios da fé passa a contemplar um número maior de pessoas, o cristianismo incorporou a baixa extração social dos primeiros seguidores de Cristo, o que garante à figura do pastor um lugar de destaque na literatura litúrgica. Em outras palavras, o pastor, no cristianismo, figura-se como uma voz "autorizada" no campo religioso, acaba sendo portador das verdades, dos princípios e dos valores da fé cristã. O sublime da religião cristã, nesse sentido, estava intimamente ligado à significação da humildade. O surgimento de uma nova perspectiva poética resultante da mescla de sublime e humilde acalora todas as partes do drama universal cristão, encenado pelo teatro medieval[8]. De certa maneira, os autos dos dramaturgos estudados estão integrados nesta tradição, tendo os textos bíblicos inpirados algumas de suas peças, principalmente a história do nascimento de Jesus.

Tomando a rusticidade, especificamente, observa-se que história literária medieval certifica que o exercício poético em estilo pastoril-rústico não era prática comum. A esse respeito, o crítico espanhol Juan Carlos Temprano, apoiando-se no trabalho de James Richard Andrews, defende que "este desprecio se refiere principalmente a la pastoril rústica y no a la de la tradición trovadoresca, como las *pastorelas* y *serranillas*" (TEMPRANO, 1975, p. 19). Ou seja, a tradição literária acolhia uma perspectiva lírica que abordava, em certa medida, a relação entre a corte e o campo. No entanto, o ambiente campestre das *pastorelas* e *serranillas*, cenário do diálogo amoroso entre o trovador, o

[8] É preciso notar que essa nova concepção do sublime baseada na humildade é o ponto fulcral da arte na Idade Média. A Arte medieval europeia foi marcada por uma forte influência do Cristianismo. Pinturas, esculturas, livros, arquitetura e outras manifestações artísticas são tirados, quase sem exceção, da Bíblia ou da vida dos Santos. Contudo, para Auerbach, "o teatro é certamente a mais importante e a mais ativa. Surgiu das representações litúrgicas, ou melhor, da dramatização do texto da Bíblia lido durante o ofício divino. Este era redigido sob a forma de diálogo, método extremamente eficaz para tornar a história sacra familiar ao povo, Esse diálogo, em breve, passou a ser cantado e recitado, parcialmente pelo menos, em língua vulgar. Mais tarde, ele se ampliou, tornou-se independente do ofício, cujos limites poderiam se romper e saiu da igreja para a praça fronteira ao pórtico. Essa foi a origem das grandes representações religiosas que abrangem toda a história do mundo, tal como esta aparecia aos olhos do cristão fiel, desde a criação do mundo, através da vida e paixão de Cristo, até o Juízo Final" (AUERBACH, 1972, p. 122).

cavaleiro e a pastora, apresenta-se, nesse caso, de forma idealizada e bastante estilizada. O tratamento literário dedicado a estas modalidades poéticas vigentes no período medieval se aproxima muito mais dos temas e das formas do lirismo cortês. Desse modo, embora aconteça, em certa medida, um diálogo entre a corte e o campo, expresso em duas personagens centrais, a pastora e o cavaleiro, os processos estéticos da "pastourelle[9]" se distanciam daqueles que se apresentam nas obras de Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente.

A opção estética dos três dramaturgos se renova, justamente, quando em salões palacianos estes autores fazem representar o universo pastoril-rústico, com tudo o que isso implica, em nível estético e sociológico, no espaço cortesão ibérico. As éclogas, farsas e autos pastoris de Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente, reiteradamente, passam a encenar o encontro entre cidade/corte/cortesania e campo/aldeia/rusticidade. A vida campesina e sua gente, suas canções, seus trajes, seus costumes e hábitos presentes nas obras encantam as cortes reais dos finais do século XV e início do século XVI. As catorze peças do *cancioneiro* de Juan del Encina, por exemplo, encenam ações de tipos rústicos em quase sua totalidade. Do mesmo modo, foram encontrados inúmeros exemplos de personagens pastoris nas *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández.* As quase cinco dezenas de textos dramáticos de Gil Vicente também apresentam um número amplamente variado de rústicos. À vista disso, considera-se que a obra dramática desses autores acaba por romper com uma tradição que não

[9]Em primeira instância, a «pastourelle", gênero lírico-narrativo francês, revela, através de uma canção dialogada, como uma pastora é cortejada por um cavaleiro em ambiente campestre. A temática envolve os dois ambientes em questão: campo e cidade "e parece ser que são invenções aristocráticas", como indica Neill Miller (1970, p. 25). O crítico ainda acrescenta que "a pastora é sempre uma figura cômica e burlesca, especialmente quando comparada com o cavaleiro Não pode ser mais evidente a diferença que existe entre as duas classes sociais" (MILLER, 1970, p. 27). Em terras castelhanas, a «pastourelle" ou «serranilla" é desenvolvida em obras como as de Arcipreste de Hita e Marquês de Santillana. Na região galaico-portuguesa, dois grandes medievalistas portugueses, José Joaquim Nunes e Álvaro J. da Costa Pimpão, consideram que há sete pastorelas portuguesas que também colocam em cena cavaleiros e pastoras. Massaud Moisés pontua que nas pastorelas portuguesas perde-se "algo do seu clima erotizante, e em vez do diálogo, tendia a colocar o solilóquio ou o canto solitário emitido pela pastora" (MOISÉS, 2004, p. 344). Tais processos assumem novos contornos na dramaturgia ibérica. Nas obras de Encina e Fernández, por exemplo, aparece essa pastora cortejada ao mesmo tempo pelo pastor e escudeiro, mas seus desdobramentos dramáticos são outros.

valorizava o gênero poético pastoril-rústico, conferindo a personagem rústica um lugar central nas narrativas dramáticas.

Após essas considerações iniciais, é preciso reconhecer que os três autores estudados contribuem, cada um a sua maneira, para a construção de um teatro que desenvolve novos horizontes na composição da relação entre a corte e campo, ou seja, do *topos* do rústico na corte. É nesse sentido que pensar e analisar a relação cortesania/rusticidade, nas obras destes autores, caracterizando sua atuação e os possíveis desdobramentos de suas obras, pode contribuir para a compreensão dos arranjos estéticos e suas formas dramáticas, bem como para compreender melhor sobre a especificidade literária de uma época.

1.1 Juan del Encina: *Yo conoço bien tu obras / todas no valen dos pajas*[10]

O dramaturgo Juan del Encina inaugura seu teatro no Natal de 1492, numa sala principal do palácio dos duques de Alba, Dom Fadrique Alvarez Toledo e sua esposa, onde apresenta sua primeira peça, *Égloga representada en la noche de la Natividad*. É bastante provável que ele tenha sido o iniciador, na cena ibérica, do processo de reconhecimento do "estilo rústico" enquanto recurso estético possível de encenação. Tal recurso, por sua vez, era esteticamente distinto da poética culta cortesã. José María Díez-Borque afirma que "lo que Enzina se propuso [...] fue otorgar carta de naturaleza literaria, contando con el gusto cortesano, a un mundo cultural considerado inferior; para "gente baja e de servil condición" (DÍEZ-BORQUE, 1987, p. 147).

Compreende-se, desse modo, que o dramaturgo espanhol suprimiu os limites estabelecidos entre a poesia culta e a poesia pastoril. Díez-Borque afirma que

> la gran hazaña teórica del padre de nuestro teatro [Juan del Encina] es intentar encontrar en lo *pastoril-rústico* un prestigio suficiente, una estetica válida, para enfrentarla a la periclitada poética antigua, adelantándose a Lope en la pretensión de

[10] Parte do subtítulo são os versos 75 e 76 da primeira peça de Juan del Encina: *Égloga representada en la Noche de la Natividad* (ENCINA, 1991, p. 101).

> convertir el *gusto* en *justo*, al dar validez teórica a esa rustificación cortesana, a esa invasión por lo pastoril de los salones palaciegos (DÍEZ-BORQUE, 1987, p. 126).

O desenho literário expresso no *Cancioneiro* enciniano (Salamanca, 1496) revela que o anseio do autor salmantino era renovar a tradição cancioneiril com a matéria poética que envolve o universo rústico-pastoril. Para Álvaro Taúler, trata-se de uma reivindicação humanística, própria de alguém que teve formação escolar e universitária pela Universidade de Salamanca, que, não ao acaso, traduz as *Bucólicas* virgilianas[11] e demonstra uma consciência clara de sua própria inovação (TÁULER, 2014). Juan Carlos Temprano, em *Móviles y Metas en la poesia pastoril de Juan del Encina,* afirma que toda essa busca de reconhecimento, no que se refere ao estilo rústico, revela-se através de um trabalho poético de caráter consciente e inovador. Ainda segundo o crítico, Encina deseja "elevar la poesia pastoril a un alto nivel literario, y que sea, además, reconocida como tal. Así, apoyándose en Virgilio, la traducción de las *Bucólicas* le servirá como título de justificación de sus villancicos e representaciones pastoriles" (TEMPRANO, 1975, p. 19-20).

De fato, a tradução da obra de Virgílio acaba por validar seu exercício poético em estilo rústico. Encina traduziu[12] as "Bucólicas" virgilianas para a língua castelhana, e esse trabalho contribuiu, não só para a construção do seu próprio pensamento literário, mas, também, para a legitimação da sua obra poética e dramática. Um excerto do prólogo que acompanha a tradução das *Bucólicas* de Virgílio demonstra a importância do vínculo poético entre Encina e Virgílio:

> Mas por no engendrar fastidio a los letores desta mi obra, acorde de la trobar en diversos géneros de metro y en estilo rústico, por consonar con el Poeta, que introduze personas pastoriles, aunque debaxo de aquella corteza y rústica

[11] Juan del Encina realizou em sua juventude a primeira versão castelhana das *Bucólicas* de Virgílio. Seu Cancioneiro (1496) é formado pela tradução das *Bucólicas*, dos vilancicos pastoris e dos textos dramáticos (BAYO, 1959); (ALVAR, 2014).

[12] É importante salientar que à época de Encina no Renascimento o processo de tradução não compreendia o sentido estrito que se tem hoje, como sinaliza Nöel Salomón. Na verdade, trata-se de um procedimento de imitação livre, um parafraseamento da obra original. Contudo, é importante reconhecer que "el esfuerzo de Juan del Encina es transponer Virgílio en coplas de arte menor (generalmente octosílabos de pie quebrado combinados con estrofas de 8, 10, 11 y 12 versos) representa en el primer intento con miras a trasladar a un poeta latino en versos castellanos" (SALOMÓN, 1985, p. 159).

> simplicidad puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos, y en esta obra se mostró no menos gracioso que doto en la Geórgica y grave en la Eneyda (ENCINA, 1898, p. 10-11).

Deve-se observar que Encina reforça a estratificação social de dois estilos literários: o alto – poesia cortesanesca; e o baixo – poesia pastoril. Neste âmbito, como justificação de sua obra pastoril, cita uma *auctoritas* clássica, "el Poeta", e assinala que o exercício literário em estilo rústico de um poeta como Virgílio outorga argumento válido para legitimação de sua (própria) arte.

Dentro desse designio, Encina acrescenta no *Prólogo* de sua tradução das bucólicas virgilianas, dedicado ao príncipe D. Juan[13]: "[…] pues tan excelentes cosas se siguieron del campo, y tan grandes hombres amaron la agricultura y la vida rústica y escrivieron della, no deve ser despreciada mi obra por ser escrita en estilo pastoril" (ENCINA *apud* DIEZ-BORQUE, 1987, p. 129). Portanto, evidencia-se mais uma vez que o objetivo motriz assinado pelo dramaturgo era destacar que a matéria pastoril era tão valiosa quanto a não pastoril. Neste ponto, no interior do Prólogo, Encina recorre a uma lista de pastores ilustres, desde figuras bíblicas (Abel, Noé, Abraão, Isaque, Moisés, Davi) até pastores da literatura clássica (Fabios, Pisones, Cicerones, Léntulos etc.) para reforçar a importância do estilo rústico no decorrer da história.

Não ao acaso, Juan del Encina inaugura sua dramaturgia com dois pastores em cena, no Natal de 1492, em uma sala principal do palácio dos duques de Alba, Dom Fadrique Alvarez Toledo e sua esposa, dona Isabel Pimentel. O diálogo da *Égloga representada en la noche de la Natividad* gira em torno de Juan y Mateo. A conversa entre os pastores, apresentada em espetáculo, nada tem a ver com a cena do presépio, mas sim com a vida do próprio autor/dramaturgo. A expressão que se encontra no texto inicial da peça – "se *introduzen* dos pastores [...] en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan [..]" – sugere um jogo de ilusão muito próprio da linguagem do teatro.

---

[13] A tradução de Juan del Encina das *Bucólicas* de Virgílio é dedicada aos Reis Católicos, Dom Fernando II de Aragão e Dona Isabel I de Castela e ao príncipe Don Juan, segundo filho e o único herdeiro dos Reis Católicos, como destaca o prólogo: "Aqui comiençan las Bucólicas de Virgilio repartidas en diez Eglogas bueltas del latín en nuestra lengua: y trobadas en estilo pastoril: por Juan del enzina dirigidas y aplicadas a los muy poderosos y cristianíssimos reyes: don Hernando y Ysabel: príncipe de las Españas: reyes naturales y señores nuestros: señores de las Insulas del nuestro mar. van esso mesmo algunas dellas dedicadas al nuestro muy esclarecido y bien aventurado príncipe don Juan su hijo" (ENCINA, 1898, p. 13).

O jogo da vida dentro da convenção teatral converte-se em possível cena *real*, composta de pastores castelhanos que chegam até a sala do palácio com tudo que lhe é próprio: seus costumes e língua. Tais componentes são explorados, nesse caso, cenicamente[14].

É bastante sugestivo que a primeira peça dramática de Juan del Encina encene a "entrada" de uns pastores cujo diálogo privilegia a apresentação justamente de sua obra pastoril aos duques de Alba[15]. Todo o texto da peça versa sobre o próprio poeta salmantino e sua obra, com já mencionado. O que se percebe é que através da máscara rústica Encina encontra elementos cênicos que fundem intimamente estilo e vida pastoril. A peça é também uma apresentação de seu projeto literário, que acaba sendo incorporado no conjunto de produções artísticas da corte castelhana, como se nota nas palavras do pastor Juan, quando fala de sua arte:

> Delante destos señores,
> quien me quisiere tachar,
> yo me obrigo de le dar
> por un error mil errores.
> Tenme por de los mejores.
> Cata que estás engañado,
> que si quieres de pastores
> o si de trobas mayores,
> de todo sé, Dios loado.
> Y no dudo aver errada
> en algún mi viejo escrito,
> que quando era zagalito
> no sabía quasi nada.
> Mas agora va labrada
> tan por arte mi lavor

[14] Esta visão crítica já foi sinalizada por José María Díez-Borque em seu texto "La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril" (1987). Para o crítico espanhol, as explicações que precedem às peças dramáticas de Juan del Encina podem ser lidas como testemunho de dignificação do estilo rústico pela vida.

[15] Juan del Encina serviu aos Duques de Alba, Don Fadrique Álvarez de Toledo (1460-1531) e sua esposa, dona Isabel de Zúñiga y Pimentel (1460?-1500), de 1492 a 1496. Segundo Álvaro Táuler, a casa de Alba se consolida na segunda metade do século XV como uma das mais poderosas em Castela. O primeiro Duque foi García (1430-1488), que desenvolveu uma habilidosa política de alianças, dando destaque à casa nobiliária dos Álvares de Toledo. Dom Fadrique, segundo herdeiro do ducado e mecenas de Encina, duque de Alba, desde seu casamento em 1480, contribuiu significativamente para o engrandecimento da família e usufruiu de um acesso privilegiado ao rei Dom Fernando. Primo do rei católico, Don Fadrique Álvarez de Toledo foi um dos poucos a estar presente no leito de morte do rei em 1512. A respeito de tudo o que foi realizado por ele, dentre outras, destaca-se sua participação na fase final da Guerra de Granada e outras atividades militares como a guerra com França, conquista de Navarra, expansão africana etc. Conta-se ainda sua efetiva atuação na expansão patrimonial da casa de Alba nas terras de Salamanca, Extremadura e Murcia (TÁULER, 2008, p. 27-30).

> que, aunque sea remirada,
> no avrá cosa mal trovada
> si no miente el escritor (ENCINA, 1991, p. 103).

A écloga está a serviço do poeta para demonstrar seu valor pessoal, quando afirma que “no avrá cosa mal trobada”, bem como busca valorizar sua obra frente a seus mecenas. A personagem Juan sugere o percurso literário do próprio dramaturgo, na medida em que o autor (se) conta e dá em espetáculo as habilidades de poeta/dramaturgo. Interpreta ainda o estilo pastoril como uma opção estética, não importando se de “pastores” ou “trobas mayores”, a personagem afirma saber “de todo”. Encina demonstra que suas habilidades artísticas se afiguram nos dois universos poéticos, tanto no cancioneiril quanto no pastoril-rústico, evidenciando atitude consciente e inovadora na construção de sua obra.

Este primeiro texto dramático pode ser lido como espécie de sinédoque da obra dramática enciniana, que é quando uma personagem com nome Juan coincidentemente apresenta, através do diálogo com a personagem Mateo, o projeto literário de um dramaturgo-poeta, com intenções claras de dar prestígio ao estilo pastoril-rústico, estilo que passa a assumir a partir de então, lugar central no teatro de Encina. Segundo Juan Carlos Temprano, pela maneira com que o poeta elabora dramaticamente o processo de identificação com os pastores e, até mesmo quando escolhe nomear seus textos dramáticos com o termo virgiliano de “égloga”; parece que o dramaturgo quer revelar uma tentativa de apresentar a vida rústica simples com vistas à distração da corte e de seus pares. Trata-se de um “deseo evidente de dignificar um tipo de poesia al que no se reconocía entonces mérito alguno” (TEMPRANO, 1975, p. 76).

Dessa arquitetura poética se observa ainda as circunstâncias de produção da dramaturgia enciniana. O dramaturgo salmantino é considerado artista de corte e produz sua obra para uma plateia de gosto refinado. Com o fim da guerra de Granada e tendo sido concluída a Reconquista, a família dos duques passa a viver naquele palácio, onde Encina exercerá sua atividade artística. Propositadamente, no final da pequena peça de 180 versos o pastor Juan termina saudando seus amos/mecenas: “Nunca tal amo se vio / ni tal ama tan querida, / nunca tal ni tal nació, / Dios, que tales los crió, / les dé mil años de vida”(ENCINA, 1991, p. 105). Diante desse discurso laudatório, o autor

conseguiu com que os Duques não hesitassem em ser benevolentes e acabassem por valorizar sua obra. Entende-se que a serviço da corte castelhana Encina faz *entrar* no palácio seus pastores e sua vida cotidiana, com o intuito de elevar a poética pastoril-rústica no ambiente teatral cortesão.

Neste palácio, Encina encena suas duas primeiras éclogas, *Égloga representada en la noche de la Natividad* e *Égloga representada en la mesma noche de la Natividad*; e apresenta ainda as *Representaciones a la Passión y muerte de Nuestro Redentor e de la santíssima Resurreción de Cristo,* conhecidas como Églogas III e IV; em seguida, outras duas Églogas, a V e VI, chamadas de *Carnaval*, porque foram representadas na *Noche de Antruejo* ou *Carnestolendas*; e, por fim, encena a VII e VIII, denominadas de *Égloga representada en requesta de unos amores* e *Égloga de Mingo, Gil y Pascual.* O dramaturgo permanece unido à casa de Alba Tormes como músico, ator e escritor de corte até 1497[16].

Em todas as suas catorze peças, os jogos, as distrações, as relações familiares, bem como as amorosas, as preocupações do cotidiano, o modo de falar, expresso no dialeto rústico saiaguês, são algumas das estratégias dramáticas e temas explorados por Encina na composição do estilo rústico, que agora se encena no espaço cortesão ibérico.

O retrato do processo que consiste no reconhecimento do "estilo rústico", enquanto recurso estético, possui ainda alguns aspectos. Ponto importante a ser destacado é o tratamento literário que recebe a personagem rústica, principalmente a figura do pastor. Segundo José María Díez-Borque (1987), Juan del Encina, na qualidade de iniciador deste processo, busca engrandecer o estilo rústico-pastoril, de modo que expressa a vida e a realidade do cotidiano. O procedimento de dignificação da rusticidade, expressa em sua tensão linguística e em um pretendido realismo, pode ser compreendido como um "salto mortal", uma vez que confronta com a

[16] Membro do coro da Catedral de Salamanca em 1484, acredita-se que Encina tenha estudado humanidades, filosofia e, talvez, teologia na famosa Universidade desta cidade. O reitor da mesma, Don Gutierre de Toledo, ciente dos dotes de músico e da capacidade de Encina para a poesia e o drama, conseguiu admiti-lo ao serviço de seu irmão, Don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba. Por ter sido preterido na obtenção de uma vaga de cantor da catedral de Salamanca, em 1498, Juan del Encina se transfere para Itália. É em terras italianas, portanto, que o dramaturgo castelhano escreve mais cinco textos dramáticos: *Égloga de las grandes lluvias*, *Aucto del repelón*, *Égloga de Cristino y Febea*, *Égloga de Fileno*, *Zambardo y Cardonio* e *Égloga de Plácida y Vitorino* (MARBÁN, 1971; PEREZ PRIEGO, 1991; RUIZ RAMÓN, 2000).

privilegiada estimativa literária da poesia cortesanesca. Encina eleva uma linha da poética pastoril rústica, em perspectiva distinta da cultivada pelas convenções clássicas da tradição bucólica, já que esta (a que valoriza o estilo rústico) anuncia um ideal de vida campestre, através das lindas paisagens do campo, do espaço dos pastores e da ingenuidade campestre. Ainda segundo o crítico espanhol,

> [...] hay que pensar en una vía de lo pastoril, no automaticamente dignificable en su rustificación de dureza de fondo y forma (sayagués, tensiones violentas etc.) que encontrará en el teatro un medio propio (piénsese en el valor determinante de la comunicación oral o de la finalidad docente, o en si misma, de la burla). Comprendemos así que la justificación primera se haga por la *vida* (DIEZ-BORQUE, 1987, p. 128).

A via defendida pelo dramaturgo castelhano supõe uma perspectiva que contrasta vivazmente com a vida palaciana. Juan del Encina cultiva uma perspectiva humanista da poesia pastoril que se distancia da tradição pastoril castelhana, expressa nas obra de autores como Gomes Manrique, Francisco de Madrid e Fray Iñigo de Mendonza[17]. Vale salientar que a Idade Média alimenta uma poesia de base metafórica e simbólica, mesmo quando apresenta pastores disfarçados e muito próximos do tom realista. Em contrapartida, a obra enciniana, como acrescenta Álvaro Táuler, “no debe ser vista despectivamente como rasgo «medievalizante» o folklórico, sino típicamente humanista y renovador” (TÁULER, 2014, p. 20). Nesse sentido, Encina amplia as possibilidades cênicas da tradição pastoril e religiosa e demonstra, principalmente através da sua obra dramática pastoril, uma opção artística consciente e inovadora, pela maneira como configura as personagens rústicas.

[17] A história do teatro medieval espanhol conserva poucos documentos escritos e ainda menos obras dramáticas. O testemunho mais antigo do teatro castelhano é o *Auto o Representación de los Reyes Magos*, da segunda metade do séc. XII e de autoria desconhecida, e dois curtos poemas dramáticos de Gomes Manrique (1412-1490). Historiadores, na busca de uma composição de uma história do teatro em Espanha, incluem algumas obras dialogadas como: *Diálogo entre el Amor y um viejo* ou um fragmento (coplas 122-137) da *Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendonza (1425-1507), as *Coplas de Mingo Revulgo*, de autoria controversa, escritas em 1464, e a *Égloga en cual se introducen tres pastores*, de Francisco de Madrid. Importa destacar que boa parte destes textos guardam fragmentos de uma tradição pastoril. Inclusive, a tradição linguística rústica saiaguesa tem a sua formação a partir de três textos fundamentais: As *Coplas de Mingo Revulgo*, a *Vita Christi*, de Fray Íñigo Mendoza, e a *Égloga* de Francisco de Madrid (MARBÁN, 1971; RUIZ RAMÓN, 2000; TEYSSIER, 2005; PÉREZ PRIEGO, 2013).

A crítica especializada afirma que a personagem mais recorrente da arte dramática enciniana é justamente o pastor (DÍEZ-BORQUE, 1987; PÉREZ PRIEGO, 1991). A importância dessa figura se dá, principalmente, pelo tratamento dramático que ela recebe. A posição de personagem lírica vinculada aos modos litúrgico, contemplativo ou celebrativo assume um lugar mais dinâmico nesse caso. O pastor desfruta de um processo de autonomização, torna-se um rústico socialmente configurado, numa diversidade de contextos dramáticos. Tal aspecto inspira as dramaturgias de Lucas Fernández e Gil Vicente. Na obra de cada um dos três autores, a figura do pastor deixa de ser uma personagem plana e adquire voz própria no conjunto da ação (BERNARDES, 2006).

1.2 Lucas Fernández: *Hágante cantor a ti*[18]

Com a morte de Fernando Torrijos, em 1498, a vaga de cantor da Catedral de Salamanca é disputada por dois expoentes da cena dramática ibérica: Juan del Encina e Lucas Fernández. A *Égloga de las grandes lluvias*, nona peça do cancioneiro enciniano, parece referir-se à disputa. Uma alusão à morte de um sacristão pode ser observado numa cena em que falam vários pastores sobre esse ocorrido, e supõe-se que tenha sido o cantor da Catedral de Salamanca quem teria morrido:

Juan ¡Año pese a Sant Juilán!
Por del pan,
Que en la aldea no lo avía.
Y acuntió que en aquel día
era muerto un sacristán
Rodrigacho ¿Qué sacristán era?, di.
Juan Un huerte canticador.
Antón ¿El de la greja mayor?
Juan Esse mesmo.
Rodrigacho ¿Aquésse?
Juan Sí
Rodrigacho ¡Juro a mí,
que canticava muy bien! (ENCINA, 1991, p. 195).

[18] Verso 104 da *Égloga de las grandes lluvias*, de Juan del Encina (ENCINA, 1991, p. 195).

Observa-se que um dos pastores, que se chama justamente Juan, sinaliza seus temores com relação à conquista da vaga da Catedral de Salamanca:

> **Juan**: Miafé, no lo sabes bien;
> Muchos ay de mí sañudos:
> los unos no sé por qué
> y los otros no sé como:
> nungún percundio les tomo,
> que nunca lle lo pequé.
> **Miguellejo**: A la fe.
> unos dirán que eres lloco,
> los otros que vales poco
> **Juan**: Lo que dizen bien lo sé.
> **Rodrigacho**: Ora calláte y callemos.
> No te cures, compañero,
> que siempre el mejor gaiteiro
> menos medrado lo vemos (ENCINA, 1991, p. 196).

Na égloga não fica resolvido quem, de fato, pleiteou a vaga, mas na realidade histórica, considera-se que em 1498, Lucas Fernández, graças a uma larga tradição familiar no universo da música, tenha derrotado Juan del Encina. Torna-se, então, funcionário régio, desenvolve seu teatro e se consolida como seguidor do estilo dramático pastoril iniciado pelo seu antecessor, Encina. O então cantor catedrático escreveu, pelo menos, seis peças dramáticas e um diálogo, impressos em Salamanca, em 1514, mas não publicados inteiramente até 1867. Com efeito, o crítico Alfredo Hermenegildo ratifica que "la primera conocida es la hecha en Salamanca en 1514. En 1867, Manuel Cañete, por encargo de la Real Academia Española, dio a la imprenta un tomo con todas las piezas dramáticas de Lucas Fernández [...]" (HERMENEGILDO, 1972, p. 12).

A reunião das obras de Lucas Fernández, impressa em Salamanca em 1514, leva por título *Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino. Nuevamente impressas*. Desde o título, o poeta já indica traços dos processos estéticos de sua arte dramática, ao destacar que seus textos *al modo y estilo pastoril* dialogam intimamente com os processos de estilo do seu mestre Juan del Encina. Com efeito, ambos são financiados pela corte do 2° Duque de Alba e escrevem suas obras,

circunscritas dentro de parâmetros semelhantes de produção e recepção, como se participassem de uma mesma escola dramatúrgica. Os dois dramaturgos, cada um a seu modo, escolhem o "estilo rústico" como espinha dorsal de suas dramaturgias, evidenciando ponto em comum entre eles.

Observando as similitudes entre os dois dramaturgos, não se pode esquecer que os pastores de cada autor apresentam nuanças próprias. Por exemplo, o universo literário pastoril de Lucas Fernández, ainda que mais *realista*, já não apresenta tantos matizes como a obra de Juan del Encina. Fernández escreve apenas seis textos considerados, de fato, dramáticos. Talvez o conjunto limitado de textos deste autor possa ter lhe condicionado a uma posição mais contida, se comparada a de Encina, quanto aos processos técnico-compositivos de suas personagens rústicas. Para o crítico Álvaro Tauler, esta posição considerada mais tímida se deve ao fato de Fernández não participar das mesmas dimensões humanistas que Encina. Ele acredita que "Lucas Fernández no tuvo la formación humanística de Encina, aunque supiera imitar el dialecto pastoril: no había pasado por las aulas universitarias, ni luego por las bulliciosas cortes de las repúblicas italianas" (TAÚLER, 2014, p. 20-21).

Na verdade, a formação do poeta Fernández tem dividido opiniões entre a crítica especializada. Alfredo Hermenegildo supõe que, em certa medida, o dramaturgo acolhe a perspectiva humanista em sua obra. O crítico afirma que o teatro de Fernández

> se sitúa dentro de la línea dramática de Juan del Encina (imitándole en algunos casos), cuyo teatro está bien lleno de preocupaciones humanas más que divinas, humanistas más que medievales. Difícilmente puede pensarse que Lucas vivió de espaldas al Humanismo. Su teatro recoge buena parte de los temas que inquietaban a los espíritus más sensibles a las nuevas corrientes. Lucas Fernández, en sus contradicciones, vivió el momento histórico en toda su intensidad, aunque no conozcamos sus extremos de la misma manera que los de Encina, Gil Vicente o Torres Naharro[19] (HERMENEGILDO, 1972, p. 27-28)

[19] O dramaturgo espanhol Bartolomé de Torres Naharro viveu e escreveu na Itália, nas cortes de Roma e Nápoles, em contato com o estilo dramático italiano. Sua obra dramática consta de um *Diálogo de nacimiento*, bem ao estilo dos dramaturgos Juan del Encina e Lucas Fernández, e de oito comédias escritas entre 1507 e 1520 (RUIZ RAMÓN, 2000).

Percebe-se que, para o crítico, Fernández desenvolve uma preceptiva dramática em consonância com os ares humanistas que estavam despontando nos finais da Idade Média. De qualquer modo, ao que tudo indica, Lucas Fernández estudou na Universidade de Salamanca[20] e acredita-se que tenha tido algum tipo de contato com as ideias humanistas renascentistas. No seu artigo "Nueva Interpretación de um primitivo: Lucas Fernández"[21], Alfredo Hermenegildo destaca que basta um olhar cuidadoso em relação ao tratamento literário dado pelo dramaturgo a temas como o erasmismo, a sátira anticlerical e o amor, para se entender que o poeta salmantino estava alinhado com as ideias encinianas.

Por outro lado, se os pastores de Fernández não apresentam matizes diversificados como os de Encina, em outra medida, a obra pastoril de Fernández contribui significativamente para o aprimoramento de uma linguagem rústica castelhana. O dialeto próprio dos pastores, o "saiaguês"[22], primeiramente estilizado por Encina, acaba sendo traço definidor de uma atitude e mentalidade na composição do universo rústico na obra desses autores. A obra de Lucas Fernández foi decisiva no processo de consolidação da língua dos pastores. O crítico John Lihani, em seu estudo pormenorizado sobre o dialeto "saiaguês", na obra de Lucas Fernández, ratifica que a dramaturgia do autor trasnformara "el habla convencional teatral em dialecto verdadero" (LIHANI, 1973, p. 16). É importante sublinhar que, para o crítico, é na obra de Fernández que o saiaguês adquire características típicas do dialeto leonês da região salmantina. Lihani pontua ainda que na obra de Encina a língua dos pastores vacilava entre o dialeto rústico e a língua castelhana

---

[20] O valioso artigo "Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)" de Ricardo Espinosa Maeso informa que os país de Fernández, María Sánchez e Alfonso González, morreram de peste, deixando o filho órfão, com apenas quinze anos. Seu tio, Alonso González de Cantalapiedra, eclesiástico salmantino, se responsabilizou pela educação de Lucas Fernández e de seus dois irmãos. É nesse contexto familiar que, segundo o crítico, Fernández se graduou na Universidade de Salamanca e, muito provavelmente, pela influência de seus parentes, tenha servido na casa do duque de Alba, lugar onde Juan del Encina já prestava serviços (ESPINOSA MAESO, 2015).

[21] Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/nueva-interpretacion-de-un-primitivo-lucas-fernandez/html/0a6b030d-6b9f-4db4-b8e9-dc0b3ccbb44b_9.html#I_0_

[22] É de se assinalar que nem sempre a língua rústica castelhana foi reconhecida por este termo. Para John Lihani, os autores medievais e renascentistas nunca se referiram ao dialeto com o termo «saiaguês", muito menos com qualquer outro. Estritamente falando, saiaguês se refere ao modo de falar dos lavradores de Sayago, da província de Zamora e, somente muito depois da época de Encina, Fernández e Vicente, que o vocábulo «saiaguês" passou a ser empregado enquanto referência à linguagem dos rústicos (LIHANI, 1973, p. 3-8).

convencional, exceto no *Auto del Repelón*, peça que atinge o ponto extremo da "leonização" no *corpus* dramático de Encina, e que, neste ponto, sofreu a influência de Fernández, e não ao contrário (LIHANI, 1973). Em suma, Lucas Fernández se destaca entre seus contemporâneos como o autor que proporcionou o uso generalizado da linguagem rústica, caracterizada pela abundância de leonismos.

De certo, embora a tradição literária do texto rústico espanhol tenha se tornado língua pastoril por Juan del Encina, o processo de "leonização"se deve principalmente a Lucas Fernández. Deve-se sublinhar que o "estilo pastoril leonizado" se expressa, sobretudo, através de traços dialetais, usados efetivamente nos campos ao redor de Salamanca, como: repetição de partículas e vocábulos; uso frequente dos *hue-* em início de palavra (*huera*, *huerte*, *huertemente*), frequente aférese (*cabado* por *acabado*, *gujeta* por *agujeta*, *nel* por *en el*), passagem de *l* a *r* a seguir a consoante (*cramor*, *habrar*, *diabro*), palatalizações generalizadas do "l" em "ll" e do "n" em "ñ" (llugo, llibre, lloco, callambre, deñotar, añubrar ño, ñunca, etc.), imperativos em *–ai* (*guardaivos*, *atentaivos*), *na* por *en la* ("*na colla"*), *son* por *sino* ("habrando no, *son* cantando") (TEYSSIER, 2005)[23].

Sobre a relação entre a corte e o campo, a linguagem é elemento cênico fundamental, como se verá mais detalhadamente no próximo capítulo. Não é por acaso que o soldado da peça de Fernández, *Farsa o Cuasi Comedia del Soldado de dos pastores, un soldado y una pastora*, em um diálogo com o pastor, indica que a fala do rústico tem aspectos distintivos que acaba por identificar o mundo pastoril. Eis a fala do soldado:

> ¿Qué hablar, avilanado,
> bastardado,
> bruto, tosco, melenudo? (FERNÁNDEZ, 1972, p. 165).

Os adjetivos "avilanado", "bastardo", "bruto", "tosco"e "melenudo"põem em evidência a rusticidade de fundo e de forma da língua saiaguesa. Nesse sentido, a linguagem do teatro, que tem como enfoque determinante a

[23] A tese de doutoramento de Paul Teyssier, *A Língua de Gil Vicente*, de 1959, oferece um estudo aprofundado do português, do castelhano e do saiaguês no teatro de Gil Vicente que, por extensão, auxilia também na compreensão do uso destas línguas nos teatros de Juan del Encina e Lucas Fernández (TEYSSIER, 2005).

comunicação oral, acolhe significativamente, em sua representabilidade, o processo de dignificação da rusticidade expressa na indelicadeza, incivilidade e grosseria de suas personagens rústicas. A mesma via da linha poética pastoril rústica que Encina buscou valorizar pode ser vista na obra de Fernández, porém, no caso deste último, de forma mais evidente na tensão linguística das personagens.

No referente a questões da língua, tem-se que o próprio título da compilação dos textos dramáticos de Fernández parece indicar que "el lenguaje de sus pastores está al servicio de una estilización" (SALOMÓN, 1985, p. 131). Segundo o crítico Noël Salomón, é intencional quando Fernández destaca a expressão "*al modo y estilo pastoril y castellano*" ao referir-se às suas farsas e éclogas. O dramaturgo não delimita, nesse ponto, afirmando que seria em "castelhano-saiaguês" ou até mesmo em "castelhano-leonês", mas somente em "castellano". Quer isto dizer que o "saiaguês" no interior da obra deveria ser compreendido enquanto elemento cênico, o que viria a funcionar, portanto, como traço estilístico definidor da personagem pastoril. Além disso, tal variedade linguística passaria a funcionar, também, como um marcador dos contrastes entre o universo rústico e o universo cortesão, possibilitando, assim, a caracterização cômica das personagens.

A intenção do dramaturgo em utilizar o "saiaguês" como elemento cênico ainda se revela no texto introdutório da sua primeira peça que abre a compilação, a *Comédia I*, escrita em 1496[24]. Somente nesta peça, que pode ser considerada a inaugural no repertório dramático organizado para impressão[25], Lucas Fernández afirma: "Comedia hecha por Lucas Fernández en *lenguaje y estilo pastoril*" (FERNÁNDEZ, 1972, p. 61 Grifo nosso). Dois aspectos chamam a atenção neste excerto: a linguagem e o estilo. Ambos qualificados por um termo: "pastoril". Nota-se, desse modo, que se trata de uma expressão, em que reside um dos pontos chaves anunciadores dos

[24] Embora a peça tenha como registro ter sido escrita por Lucas em 1496 consta-se catalogado somente uma representação em 1501, na Catedral de Salamanca, no dia de *Corpus Christi* (LIHANI, 1973).

[25] Não se sabe, com exatidão, a cronologia ou até mesmo a data de representação de suas obras. A ordem, aqui, referida é a que se apresenta no volume publicado em 1514, com o título de *Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino. Nuevamente impressas* e acredita-se que a *Comedia I de Bras Gil* tenha sido, efetivamente sua primeira peça, escrita em 1496 (HERMENEGILDO, 1972; LIHANI, 1973). Levando em conta este dado, esta análise é sustentada pela noção de que a primeira peça de Fernández, a *Comedia I*, guarda informações valiosas quanto ao seu projeto literário.

ditames estéticos de sua dramaturgia. Tal expressão acaba resvalando nas suas escolhas dramáticas: o universo pastoril, enquanto estilo poético é decifrado, por esse viés, numa linguagem própria. Muito oportuna é a fala da pastora "Beringuella", personagem pastoril central nesta peça:

> No estemos más aqui yuntos;
> que los campos tienem ojos,
> llenguas y orejas rastrojos
> y los montes mil varruntos (FERNÁNDEZ, 1972, p. 66-67).

Ao atribuir características humanas, "ojos, llenguas y orejas"ao ambiente campestre, o verso poético de Fernández sugere a própria estilização deste espaço, o qual é explorado dramaticamente e acaba compondo o cenário literário de uma linguagem que funciona como elemento fundamental na construção do enredo e das cenas. "Beringuella" e "Bras Gil", neste caso, são os pastores protagonistas e o amor entre eles é o tema central. Os pastores "realistas", rudes e com fala própria, o saiaguês literário, povoam a cena e revelam que o gênero pastoril, cultivado por Fernández, em muito se aproxima da perspectiva defendida por Encina. Com efeito, o espetáculo aldeão, no espaço palaciano, dá lugar a um pastorilismo de tonalidade realista e foge à regra da tradição trovadoresca, com as *pastorelas* y *serranillas*, acabando por funcionar como uma extensão da proposta estética inovadora de Encina.

As obras de Fernández, exceto o *Auto de la Pasión* - peça religiosa escrita em castelhano - e o *Diálogo para Cantar*, colocam em cena pastores com traços marcadamente "regionalizantes"[26]. Seus pastores assumem uma dimensão maior de verossimilhança que os pastores de Encina, e a linguagem, neste aspecto, é fundamental. Nesse sentido é que a chamada do saiaguês literário cumpre papel decisivo na composição do *topos* do rústico na corte. Fernández contribui, assim, para a consolidação do dialeto próprio dos

[26] Sua única obra exclusivamente religiosa é *Auto de la Pasión*, sua última peça, e também considerada a mais notável composição dramática de Lucas Fernández. Versa sobre o ciclo da Semana Santa e não desenvolve um enredo pastoril. Para Alfredo Hermenegildo, *Auto de la Pasión* "es un producto típico de la religiosidad atormentada de un indivíduo que pretendia encontrar 'su lugar' en una sociedade que se encaminaba a grandes pasos hacia uma configuración jerérquica de tipo teocrático" (HERMENEGILDO, 1972, p. 33). Isso faz todo o sentido quando se leva em conta que o teatro medieval testemunha uma mentalidade fundamentalmente religiosa. Já a peça *Diálogo para cantar* se distancia em estrutura das demais. Trata-se de uma peça de caráter dramático mais brando. Seu eixo é uma relação dialógica entre dois cantores, sobre o amor (MARBÁN, 1971, PERÉZ PRIEGO, 1991; (RUIZ RAMÓN, 2000).

pastores, que mais tarde será também utilizado por Gil Vicente e servirá de inspiração para criação de uma linguagem rústica portuguesa.

1.3 Gil Vicente: *E um Gil um Gil um Gil [...] / que faz os aitos a el rei*[27]

A crítica especializada considera o dramaturgo Juan del Encina como "o patriarca do teatro espanhol"[28]. Com a sua primeira égloga, representada na noite de Natal de 1492, o dramaturgo espanhol introduz dois pastores, na Sala do Palácio dos Duques de Alba, com tudo o que isso implica em nível estético, cultural e ideológico e 'inaugura' o teatro em sua constituição plena, em termos de palavra e ação, nas terras castelhanas. Uma década depois, em território português, a entrada cênica de um vaqueiro na câmara da rainha parece repetir o jogo de ilusão entre a vida e a convenção teatral. Trata-se, como informa a didascália da peça, da primeira "cousa que o autor [Gil Vicente] fez e que em Portugal se representou", o *Auto da Visitação*[29], de 1502. A ocasião é o nascimento do príncipe D. João, futuro D. João III, grande motivo de festa na corte real portuguesa, pois agora estava assegurada a sucessão varonil da dinastia real. Na rubrica que precede à peça, consta que estavam no castelo, a assistir a representação, o pai e a mãe do recém-nascido, Manuel e Maria, e, ainda, a avó e as tias do nascituro, Beatriz, Lianor e Isabel. O texto introdutório ainda afirma que "estando esta companhia assi junta, *entrou* um vaqueiro". Novamente a expressão "entrou um vaqueiro" produz uma ilusão cômica de

[27] Versos 71 e 75 do *Auto Pastoril Português*, de Gil Vicente.

[28] Boa parte da crítica considera Juan del Encina como o autor da primeira produção dramática de base sólida do teatro espanhol. Críticos atestam que antes do dramaturgo salmantino não possuía nas terras castelhanas uma realização textual própria com uma escritura específica que assegurasse elementos de teatralidade. Era um 'teatro' que oscilava entre a palavra e o gesto. No entanto, na obra de Juan del Encina se verifica uma associação equilibrada entre texto e representação (MARBÁN, 1971; PÉREZ PRIEGO, 1991; RUIZ RAMÓN, 2000, CALVO, 2003).

[29] A crítica Carolina Michaëlis de Vasconcelos, ao pensar na possível matriz do texto inaugural vicentino, julga ter sido da peça de Juan del Encina, *El Auto del Repelón*, que Vicente extraiu "a ideia inicial para a primeira cousa que fez e em Portugal se representou: *o Monólogo do Vaqueiro ou da Visitação*" (VASCONCELOS, 1922). Pensando na tradição enciniana, um ponto a ser considerado é o fato de o dramaturgo espanhol intitular normalmente suas peças de éclogas, sendo o *Auto del Repelón* a única que denominou de "auto", o que possivelmente levou Gil Vicente a batizar seu primeiro texto como "Auto" da Visitação. Osório Mateus se refere ainda a outra possível fonte de inspiração desse auto: "Visitação é nome feudal dum tributo em gêneros que os vassalos pagavam aos senhores entregando-lhes o melhor das colheitas, quando ele vinha a terra, uma vez no ano (MATEUS, 1990, p. 11).

que um suposto vaqueiro, com língua e costumes próprios do campo, “entrara” nos paços do Castelo São Jorge de Lisboa. O vaqueiro tinha o intuito de homenagear o nascimento do futuro rei de Portugal. No entanto, mais do que uma homenagem ao príncipe, esta “entrada” simboliza a “chegada” na cena literária lusitana do “estilo rústico” pelas mãos de um dos maiores expoentes da literatura portuguesa.

No texto vicentino, a “entrada” de um vaqueiro na câmara da rainha enfrenta metafórica e simbolicamente entraves, barreiras. O homem disfarçado de pastor trava uma luta para abrir caminho entre os guardas reais, diz ter sido enviado da vila e deseja saber se é verdade a notícia do nascimento. No contexto dramático, a entrada é surpresa e violenta: “Pardiez / siete arrepelones / me pegaron a la entrada / mas yo di una puñada / a uno de lós rascones” (AVI, vv. 1-5). Desse modo, o jogo cênico da peça expressa simbolicamente o processo de incorporação do estilo rústico à corte portuguesa. Desde seu primeiro texto dramático, Gil Vicente parece alinhado ao processo de incorporação e dignificação do estilo rústico na cena ibérica. Tanto mais quando se sabe que sua atividade teatral desfruta de uma estreita ligação com as obras dos poetas salmantinos: Juan del Encina e Lucas Fernández. Não é novidade que existem vários elementos de contato entre Gil Vicente e os dramaturgos castelhanos de seu tempo, muito pelo contrário, talvez seja um dos dados mais consensuais da história literária peninsular[30]. Ao falar do dramaturgo, o poeta Garcia de Resende, contemporâneo de Gil Vicente, assinalou, na estrofe 186 da sua *Miscelânia*:

> elle foy o que inventou
> isto ca, e o usou
> cõ mais graça e mais dotrina,
> posto que Ioam Delenzina
> o pastoril começou (RESENDE, 1973 [1516], p. 363).

[30] São muitos os elementos de coincidência ou contato entre Gil Vicente e os dramaturgos castelhanos do seu tempo. A proximidade cronológica, geográfica e cultural só favoreceu o diálogo entre eles. A existência de uma forte aliança cultural ibérica desde os meados do século XV é um dado quase que inquestionável. Seria, pois, natural que Gil Vicente mantivesse contato com os dramaturgos castelhanos ou vice-versa. Maria Idalina Resina Rodrigues, em *De Gil Vicente a Lope de Vega*, afirma que ao longo de toda obra vicentina, de forma sistemática e relativamente constante, são encontradas técnicas compositivas do teatro de Encina e de Fernández (RODRIGUES, 1999). Importa saber que a crítica é quase unânime em afirmar que Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente e também Torres de Naharro participam de um projeto literário semelhante (VASCONCELOS, 1922; MILLER, 1970; RODRIGUES, 1999; RUIZ RAMÓN, 2000; TEYSSIER, 2005; BERNARDES, 2006).

A assertiva de Resende pode indicar duas questões fundamentais para a compreensão desse tema. A primeira diz respeito ao papel de Juan del Encina como iniciador do gênero pastoril rústico na cena ibérica. Já foi demonstrado que o papel desse autor é fundamental no processo de reconhecimento do estilo rústico, enquanto estética valorizada na cena Ibérica nos séculos XV e XVI. A outra questão diz respeito à realização cênico-dramática vicentina. Em território português, Vicente foi o que "inventou"[31] e/ou introduziu o estilo rústico na literatura portuguesa. Como afirma o crítico Paul Teyssier, é com a obra vicentina "que o estilo rústico aparece pela primeira vez na literatura portuguesa, e tudo nos se leva a crer que Gil Vicente seja o seu fundador" (TEYSSIER, 2005, p. 89). Mas, para além disso, Garcia de Resende pontua, em relação ao estilo rústico, em termos práticos, que Gil Vicente "usou com mais graça e mais doutrina". Com efeito, ao analisar minuciosamente os arranjos estéticos e os processos de estilo na obra vicentina, é perceptível que o dramaturgo avança e apresenta o estilo pastoril rústico com contornos mais diversificados, quando comparado aos autores salmatinos.

A segunda obra, *Auto Pastoril Castelhano*[32], encenada no Natal de 1502, ou seja, seis meses depois do *Auto da Visitação*, esta havia sido

---

[31] Para o crítico Antônio José Saraiva, Gil Vicente assume lugar absoluto enquanto "grande personalidade do teatro português, a única pelo qual merecemos figurar numa história mundial" (SARAIVA, 1970 [1942], p. 12). Com efeito, a falta de uma documentação precisa e também a atuação de uma crítica positivista contribuíram para que o teatro vicentino fosse colocado em um lugar de prestígio com relação aos demais. Na verdade, nas asas de uma situação bastante favorável, no decorrer dos séculos, a dramaturgia vicentina desfrutou de um lugar ao sol como nenhum outro dramaturgo português. Sem dúvidas, na História do Teatro Português, Gil Vicente é uma figura notável pela sua alta qualidade poética expressa num número amplo de textos dramáticos (PICHIO, 1964; BARATA, 1991; REBELLO, 2000).
Contudo, o lugar do teatro de Gil Vicente precisa ser repensado diante dos inúmeros textos dramáticos do séc. XVI recém-editados pelo Centro de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa, sob a coordenação científica do professor José Camões, que vem publicando, de modo impresso e on-line, autores e obras do teatro português quinhentista. Nesse contexto, situa-se os estudos do grupo de pesquisa coordenados pelo professor Márcio Ricardo Coelho Muniz, na Universidade Federal da Bahia que busca conhecer e analisar o conjunto desta dramaturgia, atestando que a História do Teatro Português precisa ser redimensionada (MUNIZ, 2015a; MUNIZ, 2015b).

[32] O título da segunda peça vicentina sinaliza que Gil Vicente utiliza uma língua que não é a sua. Trata-se de um auto «pastoril" e «castelhano". A propósito da língua, nos 46 textos dramáticos que compõem a obra vicentina, quinze autos são em português, doze totalmente em espanhol e dezenove são escritos nas duas línguas. Os números colhidos pelo crítico francês Paul Teyssier, em *A Língua de Gil Vicente*, constatam a importância que teve a língua de Castela na carreira literária vicentina. Desse modo, Teyssier se interroga qual motivo levou o "mestre Gil" a escrever um número relevante dos seus textos em língua castelhana. Paul Teyssier nos chama a atenção para três razões principais que possivelmente tenham sido as

apresentada em junho de 1502, evidencia a atitude assumida pelo dramaturgo quanto ao estilo de seu teatro. A personagem principal, por nome "Gil", se distingue dos demais pastores por um caráter especial. A própria didascália do auto trata de informar os traços singulares do pastor: *Entra primeiramente um pastor inclinado à vida contemplativa, e anda sempre solitário*. De fato, Gil Terrón é misterioso e solitário, dado à contemplação da natureza. Com essas características, o pastor "Gil" é também elemento de contraste com relação aos demais pastores que estão envolvidos em assuntos e preocupações do seu próprio mundo: o clima, o casamento, o dote, os jogos, os animais etc. Gil é uma personagem atípica e distingue-se das personagens pastoris do teatro de Encina e Fernández. Para Saraiva, Gil Vicente de forma intencional dera à personagem "Gil Terrón" um "caráter anômalo" (SARAIVA, 1981 [1942], p. 116), que foge do estereótipo.

As particularidades desta personagem foram também notadas por Stephen Reckert, em seu texto "Gil Térrón *lletrudo* está". O crítico revela que "já no início da sua carreira, Vicente demonstra ter descoberto o príncipio estrutural que irá caracterizar a sua obra toda não só como dramaturgo mas como poeta lírico" (RECKERT, 2002, p. 15). Assinala que as escolhas poéticas do dramaturgo demonstram a estreita relação de sua obra com a "lírica de tipo popular". Gil Térron é personagem situado "en la montaña", "por estas sierras" ou "en serranía" que indica que "a velha lírica oral" pode ser transformada em "lírica lletruda". A matéria poética seja popular ou oral é transformada por Gil Vicente em literária ou culta, fazendo conviver no mesmo espaço dois estilos literários distintos. É nesse sentido que Gil Terrón pode ser entendido em duplo aspecto: rústico e *lletrudo*. Com efeito, o pastor não vê seu mundo como qualquer outro rústico:

---

mentoras para a escolha da língua espanhola para determinados peças e / ou personagens. A tradição literária foi uma das tendências que motivou Gil Vicente a conservar a língua castelhana nos seus autos, já que vários gêneros literários provinham de Castela e, seguramente, influenciaram a obra do dramaturgo português, como é o caso da tradição rústica castelhana, desenvolvida pelos dramaturgos espanhóis Juan del Encina e Lucas Fernández. Um outro aspecto é a verossimilhança. Como alguns dos seus autos bebiam da fonte literária castelhana, o escritor era incitado a ter por modelo a própria realidade, muitas das vezes intimamente relacionada com a língua. E a última alternativa é a da hierarquia das duas línguas. É verossímil que a língua de Castela naquele período era considerada nobre e distinta do português, e, por esse motivo, muitas personagens que representavam à nobreza receberam espontaneamente o espanhol como língua (TEYSSIER, 2005, p. 357-361).

Gil: Y aún por eso que yo sospecho

me aparto de saltijones;
que vanas conversaciones
ño traen ñingún provecho.
Siempro pienso en cosas buenas
yo me hablo yo me digo;
tengo paz siempre comigo,
sin las penas,
que dan las cosas ajenas (APC, vv. 97-105).[33]

[…]

Bras: Di Gil Terrón tú que has
que siempre andas apartado

Gil: Mi fe cuido mal pecado
que ño se t'entiende más.
tú que andas siempre em bodas
corriendo toros y vacas
qué ganas tú o qué sacas
dellas todas?
asmo asmo que t'enlodas (APC, vv. 25-33).

Observa-se que Gil Terrón não se envolve com os assuntos pastoris, das "vanas conversaciones", em "bodas", "corriendo toros y vacas", pois para ele não "traen ñingún provecho". O pastor Brás pontua que Gil Terrón anda "apartado", evidenciando assim seu jeito recluso e diferenciado dos demais. Como se vê, o fragmento do texto dramático corrobora as características já apresentadas sobre as escolhas dramáticas de Gil Vicente. De outra sorte, indica que a atitude de Gil Vicente avança no que diz respeito à configuração da personagem rústica e ao seu enquadramento na ação dramática. O processo de valorização da cultura campesina na obra do dramaturgo português abriga uma estratégia de enobrecimento do universo rústico, que se revela numa personagem emblemática. A personagem "Gil" aparece vestida de uma dignidade que acaba por revelar a opção muito clara de Gil Vicente em construir o universo rústico na qualidade de eixo central do seu teatro.

[33] Os textos dos autos deverão ser citados na edição *on-line* de *As Obras de Gil Vicente*, com direção científica de José de Camões, editada pelo Centro de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa. Por motivo de concisão e melhor compreensão, já que se trata de uma edição *on-line*, nas citações da dramaturgia de Gil Vicente, serão indicados apenas a sigla (as primeiras letras dos títulos das peças) e o número dos versos citados, conforme o exemplo: "AVI, vv. 13-26".

O pastor “Gil” guarda em si a arquitetura dramática pautada no estilo rústico, para o qual Gil Vicente atentou na composição da sua obra. Num quadro comparativo, a assertiva de Garcia Resende, situada cerca de cinco séculos atrás, ainda ecoa na crítica contemporânea. Com efeito, a arte dramática vicentina se apresenta com maior diversidade de processos e intenções estéticas do que as dramaturgias dos salmantinos.

A esse propósito, José Augusto Cardoso Bernardes ratifica que, de fato, o dramaturgo português “[..] vai potenciar enormemente as virtualidades estéticas da figura do rústico e da cultura do campo” (BERNARDES, 2006, p. 131). Cleonice Berardinelli, em um rápido percurso cronológico pela obra de Gil Vicente no ensaio “O rústico no teatro vicentino”, demonstra que a personagem proveniente do povo no teatro vicentino, em sua maioria, “se constitui, quase, de rústicos – pastores, lavradores e vilãos, pastores, sobretudo” (BERARDINELLI, 1997, p. 125).

O conjunto de quase cinco dezenas de textos dramáticos de que compõe a *Compilaçam* vicentina possibilita uma diversidade muito maior de contextos dramáticos quando comparadas às obras dos demais autores aqui discutidos, e traduz a opção consciente de seu autor em atribuir ao rústico e, principalmente, à personagem do pastor, o papel de espinha dorsal de sua dramaturgia.

É preciso, contudo, destacar que a posição mais dinâmica do dramaturgo português se deve a alguns fatores. Um deles é discutido com afinco por José Augusto Cardoso Bernardes e diz respeito às circunstâncias de produção e recepção. Se a denominação de “artista de corte” se encaixa tão bem para os dramaturgos espanhóis, no caso do dramaturgo português esta denominação torna-se limitada. Sabe-se que Encina e Fernández escrevem para um grupo de cortesãos restrito e bem delimitado, a corte do 2° duque de Alba. Por outro lado, o dramaturgo português “move-se [...] num quadro sociológico mais amplo e [...] mais heterogêneo” (BERNARDES, 2006, p. 128). Isso significa que o público de Gil Vicente é mais diversificado e se encontra situado num “vasto e complexo jogo de forças políticas e sociológicas que eram as cortes de D. Manuel e de D. João III” (BERNARDES, 2006, p. 128). Gil Vicente atua dentro de um conjunto de tensões próprias de um espaço

cortesão, porém, num contexto muito mais variado, quando comparado com os outros autores analisados neste trabalho.

A dimensão de verossimilhança das personagens pastoris expressa em sua tonalidade realista em Vicente assume contornos mais variados. Para Bernardes, em função, até mesmo, de um público homogêneo "a verossimilhança dos pastores salmantinos se situa ainda num nível predominantemente retórico, importados que são dos cancioneiros quatrocentistas em permanente exercício do seu vezo dialéctico" (BERNARDES, 2006, p. 126).

Quer isto dizer que na dramaturgia de Encina e Fernández a personagem pastoril possui, ainda, elo com as formas básicas do estilo lírico-amatório, recorrente nos cancioneiros castelhanos do século XV. Para o crítico português, embora as dramaturgias dos poetas salmantinos tenham caráter inovador, não deixam de ser composições cuja solução dramática se situa ainda no "enquadramento enunciativo numa base de pura *disputatio* [...], quer sob o ponto de vista semântico, quer sob o ponto de vista enunciativo" (BERNARDES, p. 125).

Com relação a este aspecto, cabe frisar que a obra vicentina ainda utiliza pontualmente a solução de enquadramento enunciativo, mas, por outro lado, inúmeros textos têm características que extrapolam esta condição. Na obra do dramaturgo português começa a se verificar que os pastores

> revelam um comportamento diferenciado entre si, configurando um grupo delimitado sob o ponto de vista cênico, oposto a outros grupos, não só em termos de palavra, mas também de acção. E, assim concebido, o pastor adquire uma ambivalência excepcionalmente operativa no âmbito do teatro vicentino, funcionando, ao mesmo tempo, como agente de lirismo (função tradicional da maioria dos pastores salmantinos) e como participante da sátira, função apenas entrevista nos autores castelhanos e que, em Gil Vicente, é potenciada a níveis mais elevados (BERNARDES, 2006, p. 125-126).

Estas considerações mencionadas não invalidam as novidades já apresentadas pelas obras dos dramaturgos castelhanos, as quais têm a ver diretamente com uma deliberada dignificação dos valores rústicos. Dada às próprias limitações da sociologia produtiva e receptiva deste teatro que cumpre o dever de vassalagem, pode-se dizer que o repertório dramático destes

autores ainda se situa numa condição de ritual cortesão. O público é elemento definidor que influencia diretamente nas escolhas poéticas e em muito se aproxima de um teatro predominantemente "retórico". A plateia palaciana, tanto de Encina quanto de Fernández, é composta por uma nobreza aristocrática ociosa, retirada da guerra, convertida ao exercício da "arte da paz" e tutelada pelo poder absoluto da monarquia dos Reis Católicos. Nesse contexto, a imagem pastoril, rústica, mas sobretudo aquela que se apresenta fundamentalmente serena e com ressonância arcádica, traduz a perfeita translação literária da atitude de regresso à paz (TEMPRANO, 1975; PÉREZ PRIEGO, 1991; BERNARDES, 2005).

O descobrimento da bucólica virgiliana e de sua aplicação literária é fundamental para Juan del Encina. O crítico espanhol Juan Carlos Temprano conclui, referindo-se à Encina:

> La visión de paz y armonía, así como la convergencia del mito de la Edad Dorada con el género pastoril, la encontró el poeta en las *Bucólicas* de Virgilio, sobre todo en la égloga IV, a través de las interpretaciones que de la misma habían hecho los comentaristas. Así, Encina se nos parece como un nuevo Vírgilio, el cantor de la *Pax Romana*, al cantar y poetizar su ideal de *Pax Hispanica* (TEMPRANO, 1975, p. 149).

Devido as circunstâncias de produção e recepção, aqui apresentadas, as dramaturgias de Encina e, por extensão, as de Lucas Fernández, encontraram no mundo pastoril a imagem mais apropriada para dar conta dessa sociedade cortesã, assim como de suas próprias inquietudes e aspirações. Ocorre que estas motivações, de certa forma, favoreceram a composição de personagens pastoris. Isto se aplica principalmente à obra de Encina, que se encontra ainda muito próxima ao mundo pastoril, primitivo, idílico, estilizado e acrônico da tradição clássica.

Nessa perspectiva, o termo "égloga" suporta o sentido e a aplicação do pastoril na obra enciniana. Não por acaso Juan del Encina escolhe esta modalidade literária para nomear seus textos dramáticos, a mesma que os comentaristas e gramáticos haviam relacionado às obras de Virgílio, demonstrando que, em certo sentido, possui elo com a acepção clássica do termo.

Quanto à nomeação dos textos nas obras, Lucas Fernández não segue a regra, muito menos Gil Vicente. Os textos de Fernandez recebem nome de "farsa", "comédia", "auto"[34]. Apenas um texto dedicado à cena do nascimento de Cristo é denominado de *Égloga o Farsa del Nascimiento*. Não que este aspecto seja necessariamente definidor, mas Fernández acaba por conceder a sua dramaturgia uma maior valorização por pastores mais *realistas* que os de Encina, o que justifica o uso intenso e generalizado da língua dos pastores, o saiaguês literário.

Com relação à *Compilaçam* vicentina e à classificação de suas peças, a questão se afigura mais delicada pela extensão e complexidade da obra. A gênese e a organização da obra vicentina tem sido inclusive alvo de constantes discussões pela crítica especializada. O próprio autor, no prólogo em espanhol em que oferece a peça *Dom Duardos* a D. João III, classifica-as como "comédias, farças y moralidades". Segundo alguns, esta divisão tripartida, por determinado viés, dá conta da classificação de suas obras completas (TEYSSIER, 1985, p. 43).[35] A par das inúmeras discussões, importa pontuar, nesse aspecto, que o termo "égloga" sequer é cogitado como opção de classificação de suas inúmeras peças que privilegiam o enredo pastoril.

No entanto, a representação de pastores na corte portuguesa possibilita a criação de novos núcleos dramáticos. Isto se dava, pela tendência própria da arte criativa do autor e pelas características intrínsecas de uma corte

---

[34] Para John Lihani, neste aspecto reside uma novidade na cena dramática ibérica através da obra de Lucas Fernández. Trata-se do uso dos termos «comedia" e «farsa" nas suas obras dramáticas. Fernández foi o primeiro a incorporar frases como «farsa o quasi comedia", «auto o farsa", nos títulos de suas peças. O crítico Lihani acrescenta que para Fernández a "la farsa era algo menos que una comedia y tenía mayor semejanza con el auto" (LIHANI, 1973, p. 21). Com efeito, estes termos, principalmente o da comédia, só serão utilizados depois por Gil Vicente e também por seu contemporâneo, Bartolomé de Torres Naharro (VALERO MORENO, 2002). Mas um termo bastante utilizado por Gil Vicente na intitulação de suas peças é «auto" que provém do latim *actu-* e tem o sentido de realização, execução, ação, ato. Segundo Osório Mateus, "designa uma acção artística, sacra ou profana, executada por corpos vivos. Distingue-se do significado mais geral de acção humana e de acepções específicas, como a jurídica e a ritual. [...] A mais antiga ocorrência da palavra auto, na acepção de forma de teatro, data de 1436 e encontra-se numa carta de chancelaria do rei D. Duarte" (LANCIANI; TAVANI, 1993, p. 74).

[35] A discussão em torno dos gêneros e da classificação da obra vicentina é recheada de uma acesa controvérsia traduzida numa vasta bibliografia. Alguns críticos como Braamcamp Freire (1944) e Oscar Pratt (1970) compartilham da proposta realizada pelo próprio Gil Vicente. Em desacordo, Antonio José Saraiva propõe uma divisão mais abrangente e reconhece os seguintes gêneros: 1. mistério; 2. moralidade; 3. fantasia alegórica; 4. milagre; 5. teatro romanesco; 6. farsa; 7. écloga ou auto pastoril; 8. sermão burlesco; 9. monólogo. Dentre outros, contam-se ainda trabalhos recentes que trazem contribuições relevantes para o estudo em questão: MENDES (1990); MUNIZ (2003).

numerosa, que transitava no início do século XVI pelos paços mais amplos da Ribeira, de Évora, de Almeirim ou na Alcáçova de Coimbra. Ainda para Bernardes, a designação de “poeta de corte”para se aplicar a Gil Vicente torna-se limitada, mas não de todo descartada, justamente pelas tensões novas e imprevistas de uma corte muito mais diversificada que a dos poetas salmantinos.

Dessa designação imprecisa resulta uma variedade de processos estéticos que favorecem a construção de uma curva dramática mais acentuada, em que as personagens rústicas acabam por sofrer um processo de efetiva autonomização psicológico-teatral, aspecto apenas entrevisto na obra dos dramaturgos castelhanos. Desse modo, o processo de verossimilhança na obra de Gil Vicente acaba por incorporar uma perspectiva do ambiente campestre que se distancia do pastorilismo de influência clássica, pois na obra vicentina

> [...] o Campo é mais um espaço de valores com uma configuração geográfica e histórica em que se movem, por via de regra, vilões investidos de uma dignidade que, podendo não ser imediatamente patente, acaba no entanto por vir ao de cima, numa estratégia de nobilitação que os autores salmantinos não levaram até às últimas consequências (BERNARDES, 2006, p.131).

Considerando todas essas premissas, cabe pontuar que o campo vicentino traduz-se num aproveitamento mais intenso que resulta num teatro pastoril que nasce no espaço da corte. Não obstante, ganha dimensões de um teatro que se alimenta de efeitos estéticos, os quais excedem as circunstâncias que condicionam a dramaturgia dos poetas salmantinos.

II CORTESANIA E RUSTICIDADE: LINHAGENS E FUNÇÕES DRAMÁTICAS

As duas convenções literárias centrais deste trabalho, cortesania e rusticidade , são representadas no espaço dramático pelo valor de duas personagens centrais: o cortesão e o rústico. Nas obras de Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente, o pastor é a personagem rústica que domina o desenvolvimento das cenas dramáticas. É bem verdade que na dramaturgia vicentina a tipologia rústica se amplia: lavradores, vilãos, parvos etc. Contudo, já se pode adiantar que a figura do pastor é a personagem fulcral do universo campestre na composição dessa tipologia, quando observada na obra dos três autores.

Das figuras cortesãs, destacam-se príncipes, cavaleiros, escudeiros e fidalgos que estabelecem no palco uma relação direta com o campo, através de diálogos e contato com as personagens rústicas. No entanto, nem sempre a relação entre cortesania e rusticidade acontece de forma explícita no palco. Pode acontecer, também, através de duas maneiras: na primeira, o público assistente é fundamentalmente composto por cortesãos – reis, príncipes, duques e nobres, enquanto a peça é composta de personagens rústicas. O encontro, portanto, se concretiza entre palco e plateia. A segunda diz respeito à composição da personagem rústica. Nela estão imbricados valores cortesãos, como se fosse um espelho ao avesso, ou seja, o universo rústico é pensado a partir de uma perspectiva cortesã.

Como quer que seja, é consensual que os valores construídos em torno da personagem do universo cortesão opunham-se aos do universo rústico, da mesma forma que *urbanitas* opunha-se ao *rusticitas*. Como já foi notado, a expressão cortesania, em termos etimológicos, procede do termo “cortesão” e está intimamente relacionado aos modos e ao comportamento do homem cortês. Sabe-se que o vocábulo “cortesão” vem do italiano “cortigiano”, e diz respeito àquele que pertence à corte, o homem palaciano que tem maneiras delicadas.

Definir com exatidão a figura de um cortesão não é uma tarefa simples. Nas cortes do Antigo Regime circulavam inúmeros prestadores de serviço comuns a qualquer outra casa nobre. Membros da aristocracia

desempenhavam cargos tradicionais de caráter doméstico, mas de grande prestígio na corte: o camareiro (o responsável pelos aposentos e pelas roupas do príncipe ou do soberano), o senescal (o responsável pela comida) e o escudeiro (o responsável pelos cavalos). Alguns podiam também ser administradores, juízes e políticos As cortes incluíam também certo número de eclesiásticos envolvidos com a parte religiosa (BURKE, 1991).

À luz do trabalho de Baldassare Castiglione (1528), o perfeito cortesão era reconhecido pela sua destreza física e intelectual na execução de inúmeras atividades, a saber: o conhecimento da música; das letras (cultivo da erudição); da poesia; dos discursos amorosos; das armas e dos cavalos; do vestir-se e dançar; por sua maneira de falar, rir, gracejar, fazer a corte às mulheres, amar etc. O cortesão devia servir perfeitamente ao príncipe, dirigir-se a ele para obter o seu favor e o elogio dos que estavam a seu redor. (CASTIGLIONE, 1997 [1528]).

Nessa perspectiva, oportunas são as explicações sociológicas de Norbert Elias sobre os fundamentos da sociedade de corte (ELIAS, 2001). Para o crítico, três princípios norteiam as bases desta formação social: o primeiro reside na ausência de uma separação nítida entre a vida pública e a vida privada, de modo que a conduta dos cortesãos era controlada em todos os aspectos e em todo tempo. Desse modo, o convívio no ambiente da corte prima pela exterioridade, entendida aqui como valorização das aparências, e pela formalidade, indicando o lugar de cada um dentro da hierarquia. O culto à etiqueta e o cerimonial cortesão, portanto, são características marcantes da sociedade de corte, que atinge, em todas as esferas, quer seja pública ou privada, a vida do homem cortesão.

Posto isto, é do comportamento nobre que resulta o segundo princípio, o qual está concatenado com a questão da “representação da posição pela forma”. As formalidades cumprem um papel fundamental na construção da “opinião social” sobre um determinado indivíduo. Quer isto dizer que muito da construção da identidade pessoal é identificada pela representação que lhe é dada por ele próprio e/ou pela credibilidade concedida ou recusada pelos outros a essa “representação” de cada indivíduo. Norbert Elias reitera que

> a opinião social tem, em outras palavras, uma importância e função bem diferentes das que desempenham numa sociedade burguesa mais ampla. Ela funda a existência. Uma expressão significativa dessa importância da opinião social na "boa sociedade" é o conceito de "honra" e seus derivados. [...] Originariamente, contudo, a "honra" expressava a participação em uma sociedade nobre. Alguém tinha sua honra enquanto fosse considerado um membro segundo a "opinião" da sociedade e, portanto, para a sua própria consciência individual. "Perder a honra" significava perder a condição de membro da "boa sociedade" (ELIAS, 2001, p. 112).

Desse modo, é no âmbito da exterioridade e, também da forma, que a etiqueta na sociedade de corte constitui-se como modelo das diferenças sociais. O cerimonial é, antes de tudo, uma expressão de uma posição hierárquica e implica em usar a indumentária adequada, sentar-se à mesa, comer, saber falar etc. Os diferentes papeis e lugares no cerimonial de corte são um ato cênico que contrasta vivazmente com tudo aquilo que é descortês e rústico.

O último fundamento na sociedade da corte diz respeito à questão da superioridade social. Na lógica da corte, esta superioridade se constitui pela submissão política e simbólica. Norbert Elias no capítulo intitulado "O rei prisioneiro da etiqueta e das chances de prestígio", demonstra que, nessa sociedade, a etiqueta é um instrumento de dominação. O rei, enquanto centro do poder, se submete à etiqueta para poder utilizá-la em seguida como recurso de controle e dominação. O sociólogo ratifica que

> tudo o que podia se tornar visível através da etiqueta, pelo lado da nobreza, é encontrado novamente quando se examina o que diz respeito ao rei: distanciamento como fim em si, racionalidade, apreço por nuances, controle das emoções; entretanto, a partir da perspectiva do rei tudo isso tem um outro sentido. Para o rei, a etiqueta não é apenas um instrumento de distanciamento, mas também um instrumento de dominação (ELIAS, 2001, p. 132).

Como se vê o rei se coloca numa posição de superioridade aos demais através da etiqueta não somente por questões de cerimônia, mas sobretudo como meio de dominação dos seus súditos. Nesse contexto, a sociedade de corte organiza-se numa relação de interdependência, baseada no controle rígido da arte da observação e da manipulação. A prática da etiqueta, portanto,

considerando a lógica interna da corte, atua como elemento de distinção. O prestígio social, nesse sentido, está fortemente vinculado à "autoapresentação" de cada indivíduo, controlada pela "opinião social". Nesse jogo de formalidades não há espaço para espontaneidade nem para simplicidade. A sociedade de corte é altamente excludente em razão da etiqueta.

Nesse contexto, a personagem cortesã se legitima em oposição aos atos de vilania dos rústicos. Quem não participava do restrito círculo da nobreza era pejorativamente denominado de *vilão*[36] (*rusticitas*); portanto, o estilo aristocrático deveria ser a antítese da rusticidade, da vilania. Os livros de civilidade da época comprovam amplamente essa oposição entre o rústico e o civilizado. Não ao acaso as críticas de Erasmo dirigem-se aos costumes dos nobres por oposição aos costumes rústicos:

> É cristão saudar quem espirra, e se estiverem presentes pessoas de mais idade que saúdam alguém de mérito, homem ou mulher, uma criança deve descobrir-se. Só dos **parvos** é próprio espirrar ruidosamente e fazê-lo de novo, à sua vontade, para dar mostras de vigor.
>
> [...]
>
> Ter ranho no nariz é próprio de um homem desmazelado e disso se acusou Sócrates, o filósofo. Assoar-se à boina ou a uma banda de roupa é próprio de um **camponês**; ao braço ou ao cotovelo, de um vendedor de salgados (ERASMO, 1978 [1530], p. 73-74, grifo nosso).

Observa-se, no que tange às discussões supracitadas, que os livros de civilidade têm na figura do camponês, do rústico ou parvo, o elemento de oposição a tudo aquilo que era compreendido como comportamento do homem cortesão. Com efeito, Renato Janine Ribeiro elucida que a etiqueta, neste período, não era, como na sociedade burguesa, instrumento de ostentação do que se tem, mas um meio de tornar aparente o que se é (RIBEIRO, 1999). Por conseguinte, os atos do cortesão quando tomam forma de ritual, de cerimonial, ou quando estão postos em cena, estabelecem uma ruptura entre o

[36] No tocante à palavra «vilão", há que assinalar sobre o seu significado que ele está direcionado ao habitante de uma vila ou aldeia. O dicionário da *Real Academia Española* acrescenta que o termo pode ser entendido como elemento de oposição do nobre ou fidalgo, ou seja, «villano" está associado ao que é rústico ou descortês. *Dicionário Histórico da Língua Espanhola*. Disponível em: http://dle.rae.es/?id=bpKcL8X.

refinamento e a rudeza.

Da Antiguidade, desdobra-se a “cortesia” em oposição ao comportamento do *rusticitas*. Derivado de corte - “court”-, o termo fez sua aparição na poesia provençal no século XII (BLOCH, [s/d]). Para Peter Burke,

> o termo *cortês* e os seus equivalentes (*cortes*, em provençal, *courtoys* em francês, *courteous* em inglês, *hövesch* em alemão etc.) eram termos medievais que subentendiam implicitamente que a maneira adequada de uma pessoa se comportar era seguir o exemplo da corte (BURKE, 1991, p. 109).

Trata-se de um modelo de conduta do homem nobre, o qual encontrara acolhida nas cortes ibéricas desde o século XIII. Associa-se ao nobre ou ao palaciano aspectos que estão relacionadas à delicadeza, à mesura, à amabilidade. A personagem palaciana, nas dramaturgias de Encina, Fernández e Vicente, são sempre tratadas como “señor bueno”, “hombre del palacio”, “linda sangre”, “gentilhombre”, “polido”, “sabido”, “cortés”, “muy limpio”, “requebrado”, “bien hablado”, em consonância com o ideal do comportamento aristocrático, que implica civilidade, polidez, elegância, refinamento de costumes e honra cavalheiresca.

Já o termo “gentilhombre” ou “prudhomne”, segundo Marc Bloch, conferia uma acepção mais elevada, em termos de virtude, à expressão “cortês” (BLOCH, [s.d.]). Como também indica Philippe Ariés (1978), percebe-se que o código de cortesia se revelava também no âmbito dos preceitos morais, ou seja, tratava-se de uma verdadeira moral idealizada, que emergia de qualidades como lealdade, amizade, fidelidade e pudor, atributos valorizados e trazidos à cena social, de modo permanente, no ritual da etiqueta.

Por outro lado, encontra-se a questão da simulação e do fingimento. Na obra de Encina, Fernández e Vicente, os nobres são referidos como “palaciego burlador”, “falso”, “engañador”. A *performance* de um homem cortesão estava relacionada aos conceitos de “papel”e de “representação”, como aponta Norbert Elias (1997). Não por acaso, as boas maneiras e a fineza eram vistas como um teatro em que cada um reconhecia seu lugar e seu papel no palco da

etiqueta (RIBEIRO, 1998). Neste jogo representativo, estabeleceu-se o corte binário entre refinados e rudes.

Por meio das várias imagens arquitetadas em cena, gradativamente, as personagens de nossos dramaturgos vão se compondo e estabelecendo a relação entre a corte e o campo. José Maria Díez Borque acredita que a relação entre a corte e o campo na obra destes autores se configura de duas maneiras: a primeira, deriva das circunstâncias da personagem (dos nomes, do ambiente, da língua e das vestimentas) e se estabelece por meio de um confronto implícito; já a segunda, apresenta-se através de um confronto explícito, quando as personagens, rústicas e cortesãs, se enfrentam diretamente no palco, por meio do diálogo.

2.1 Os nomes, o traje e a língua

Os conceitos de cortesão e rústico dizem respeito a dois estamentos sociais e interferem diretamente nas escolhas dos procedimentos dramáticos para a caracterização das personagens no âmbito da ação. Ao colocar em cena o universo das relações sociais em que se movem as personagens do rústico e do cortesão, nossos dramaturgos optam por figurá-las pelo que dizem de si mesmas e pela maneira como se comportam e se apresentam no palco. Cortesão e rústico funcionam, em certa medida, como espelhos que duplicam a imagem de um e de outro, mas ao avesso. As personagens veem a si mesmas, não da maneira que são, realmente, mas de maneira oposta a sua aparência, uma vez que têm no outro sua própria imagem.

Segundo Patrice Pavis, “certos traços de sua personalidade [da personagem] são comparáveis aos traços de outras personagens e o espectador manipula essas características como num fichário em que cada elemento remete a outros” (PAVIS, 2011, p. 288). Com efeito, a composição do rústico e do cortesão tem funcionalidade clara e definida. A língua, as vestimentas, os nomes, os gestos e as situações utilizados pelas personagens são recursos cênicos fundamentais na configuração da relação entre a corte e o campo. Estes recursos cênicos são considerados por Nöel Salomón como

“[...] signos teatrales admitidos convencionalmente en el código que une al autor con el público, “a priori”, antes de que empiece la cerimonia teatral” (SALOMÓN, 1985, p. 122). Através da caracterização das personagens que o espectador imagina o universo dramático e cria um ‘efeito de real’ que constitui a verossimilhança do mundo encenado (PAVIS, 2011, p. 38).

Centrado na linguagem e nas escolhas dos nomes das personagens rústicas na dramaturgia ibérica, Nöel Salomón evidencia que estes aspectos representam um papel fundamental na ação. O crítico admite que “el habla y los nombres desempeñaron un importante papel estético a su servicio y nos compete considerarlos como elementos de estilización decisivos de la comicidad villana” (SALOMÓN, 1985, p. 122). Outra questão fulcral nas dramaturgias dos autores estudados é a técnica do rústico-cômico. As personagens rústicas quase sempre serão figuras cômicas, quando contrastadas com o modo de viver do homem nobre e cortesão.

Aristóteles definia o risível como uma desarmonia de pequenas proporções e sem consequências dolorosas (ARISTÓTELES, [s.d.]). Essa desarmonia sugere um contraste entre o que é e o que deveria ser. Isso significa que o riso é uma reação a situações que fogem do que é considerado usual. É por isso que, depois de Aristóteles, as reflexões em torno do risível são marcadas por uma ideia de contraste.

Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, elucida que a mecanicidade ou rigidez presente nos atos, na linguagem, nas situações e mesmo nos homens favorece a comicidade. De fato, “o que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela” (BERGSON, 1987, p. 18). Entretanto, quando acontece a simples percepção do automatismo, que o filósofo francês denomina “distração da vida”, demanda uma interferência imediata: o riso. A rigidez se traduz como um certo tipo de automação, relutante e teimosa, que acomete o indivíduo. Ainda nas palavras de Bergson:

> Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de

> uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade (BERGSON, 1987, p. 19).

Essa excentricidade é o desvio, uma certa inadequação em relação ao curso normal e retilíneo das coisas. Ivo Bender demonstra que "o desvio apontado identifica-se com a falha ou defeito que Aristóteles defende como marca do herói cômico" (BENDER, 1996, p. 57). Nesse ponto, o risível sublinha a corrupção de algo. Quando os valores mais solidamente edificados revelam-se fluidos e despropositados, quando um elemento decai de um patamar superior para outro muito abaixo deste, quando uma missão de importância extremada revela-se extremamente nula tem-se aí o cômico, na proporção dessas diferenças de estado. Em síntese, o risível caracteriza-se por ações impróprias ao que é convencional, ou ainda, por uma fuga do que é considerado normal.

Estabelecida tal premissa, observa-se que a técnica do rústico-cômico se realiza principalmente por meio de três motivos: o primeiro diz respeito ao espaço da corte que, segundo o olhar do rústico, é estranho; o segundo está relacionado com a língua rústica, vivamente contrastada com a da corte; e o terceiro motivo associa-se às situações campestres ou às histórias contadas e vividas pelos pastores, as quais demarcam a diferença entre o nobre e o pastor (MILLER, 1970). A composição das personagens no campo dos contrastes entre o que é *(rusticitas)* e o que devia ser *(civilitas)*, provoca o riso na cena dramática pelas situações cômicas que produz.

Na própria composição dos nomes das personagens rústicas abriga-se uma estratégia dramática, que confere um tom burlesco à cena. Segundo Nöel Salomón, nos nomes rústicos das personagens "[...] parece que, por una convención social e ideológica, [...] fueron sentidos como signos cómicos, aún a veces fuera del teatro" (SALOMÓN, 1985, p. 123). Juan del Encina identifica seus pastores com nomes que, de alguma maneira, abrangem uma acepção ligada ao mundo campesino, à bobice, à ingenuidade, à ignorância; e tal acepção é vivazmente contrastada a que se relaciona com os nomes da aristocracia: "Pedruelo", "Mingo", "Pascuala", "Menga", "Minguellejo", "Llorente". Do mesmo modo, Lucas Fernández, inspirado pela dramaturgia do seu mestre,

retoma os nomes de Encina e introduz alguns novos, inclusive compostos: “Pedro Picado”, “Beringuella”, “Antona”, “Miguel Turra”. Já em Gil Vicente não aparecem nomes novos (em relação aos utilizados pelos autores saumantino) de pastores, a não ser “Juan de las Broças”, nome do Príncipe Dom Rosvel, quando se passa por rústico na *Comédia do Viúvo*.

No seu estudo sobre o vilão, Nöel Salomón demonstra que muitos nomes têm sentido cômico e sabor rústico. “Juan”, “Bras”, “Gil” e “Mingo” (nomes utilizados nas peças) acentuam o tom de rusticidade das personagens. “Gil”, por exemplo, é “el nombre más simbólico de la rusticidade” e “conlleva un signo negativo por otros muchos detalles” (SALOMÓN, 1985, p. 124). Vários textos literários atestam um valor pejorativo do nome “Gil” na cena castelhana[37]. Nas dramaturgias de Encina, Fernández e Vicente, “Gil” faz parte do quadro de nomes rústicos.

Em Encina na *Égloga representada en requesta de unos amores*, há um escudeiro apaixonado pela pastora Pascuala, e que não tem identificação nominal e é reconhecido no contexto dramático pelo seu título nobiliárquico: “escudeiro”. O nome “Gil” entra em cena na peça seguinte, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, quando Juan del Encina retoma as mesmas personagens da *Égloga representada en recuesta de unos amores*. O Escudeiro que se torna pastor por amor a uma mulher (pastora), “que has ya sido palaciego”, recebe o nome de “Gil” quando inserido no ambiente campestre. Nessas circunstâncias, parece-nos claro que o nome indica elemento distintivo da nova classe a que pertence o escudeiro.

Em Lucas Fernández, o nome “Gil” é utilizado em duas situações. A primeira, na *Comedia de Brás Gil y Beringuela*, como nome composto “Brás Gil”. Trata-se de um pastor, apaixonado por Beringuela. Na segunda, na *Égloga o Farsa de Nascimiento*, o nome aparece simplesmente como “Gil”. Estão em cena dois pastores, Gil e Bonifácio, e a diferença entre eles importa ser destacada. Se Gil é considerado como pastor bruto e selvagem, Bonifácio

[37] Nas Coplas de Mingo Revulgo, já se encontram referências ao nome de Gil. Na passagem registra como «Gil Arribato”. O valor pejorativo foi notado no dicionário do erudito de Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Nöel Salomón assinala duas acepções. Na primeira, Covarrubias informa: “...Y ordinariamente le usurpan en las poesías pastoriles, y quedó en proverbio lo que el otro dixo: Que nunca falta un Gil que nos persiga”. Em um segundo momento, o autor precisa: “Gil. Este nombre en lengua castellana, es muy apropiado a los çagales y pastores en la poesía…” (COVARRUBIAS *apud* SALOMÓN, 1985, p.124).

se sobressai por suas qualidades “en correr, saltar, luchar / [...] en cantar y baylar / y el caramillo tocar”(FERNÁNDEZ, 1972, p. 206). Para Valero Moreno, “todas las cualidades que Bonifacio parece poseer indician el mundo del cortesano” (VALERO MORENO, 2002, p. 21). Estrutura-se, assim, um contraste entre os dois pastores: Gil e Bonifácio.

Se Gil, em Fernández, é a expressão da rudeza, a personagem Gil do *Auto Pastoril Castelhano*, de Gil Vicente está em outro extremo. Cheio de sabedoria e dado à vida contemplativa, Gil Terrón surpreende até seus companheiros: “Gil Terrón lletrudo está / [...] Quien te viere ño dirá / que ñaciste em serranía”(APC, vv. 422; 426-427). O Gil de Vicente, para além de sugerir o nome de seu autor, evidencia outro aspecto, a relação estreita do mundo rústico com o sagrado, que desenvolveremos mais à frente.

Sublinhe-se, de passagem, ainda sobre questões referentes a recursos cênicos, que o nome das personagens, bem como a vestimenta, os gestos, a língua e as situações, funcionam como elo entre o autor e o público. Isto potencializa-se mais quando se sabe que a dramaturgia quinhentista ibérica se preocupa mais com personagens tipos do que com indivíduos. De modo geral, Encina, Fernández e Vicente utilizam tipos sociais, personagens planas, carentes de uma autêntica densidade psicológica, as quais são definidas segundo os atributos do estamento social que representam, e pela estereotipia da ação, da vestimenta e da linguagem (FORSTER, 1969 [1927]). Há que assinalar que o mundo medievo privilegia os modelos, a impessoalidade. O crítico Johan Huizinga explica que

> é deliberadamente que o homem medieval menospreza as particularidades e cambiantes individuais das coisas. É a sua necessidade de subordinação, resultante de um profundo idealismo, que o induz a agir assim. É menos a incapacidade de discernir os traços individuais do que a vontade consciente de explicar o sentido das coisas, a sua relação com o absoluto, a sua significação geral. O impessoal é que tem importância. Todas as coisas se convertem em modelos, exemplos e normas (HUIZINGA, [s.d], p. 263).

Nöel Salomón acrescenta que a língua e os nomes acabam desempenhando um papel fundamental na ação. No enquadramento da ação, os nomes das personagens são carregados de significados e reconhecidos

pela plateia e funcionam, na maioria das vezes, como elementos de estilização cômica quando contrastados com os nomes de ordem familiar do mundo da corte. O *Auto pastoril castelhano* de Gil Vicente encena uma galeria de nomes bastante sugestivos, de ordem genealógica, em contexto rústico. Ressalte-se o importante papel que a genealogia teve na corte durante a Idade Média e inícios da Idade Moderna, como fundamento de legitimação política e elemento distintivo da nobreza. A matéria genealógica inclui intensa retórica, que tem por objetivo a posição importante da família e os matrimônios régios. No jogo de interesses, cada qual tentava provar que havia sangue nobre na sua família (MARQUES, 1981). No texto dramático vicentino, a genealogia é redimensionada. Numa cena pastoril saiaguesa, composta de nomes que buscam produzir o riso. Trata-se, nesse caso, da enumeração dos membros da família da pastora Teresuela, noiva do pastor Silvestre:

Brás: Dios que es moza bien chapada
y aún es de buen ñatío
más honrada del lugar.
Gil: Ñeso ño hay que dudar
porque el herrero es su tío.
Y el jurado es ahijado
del agüelo 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 ñieta de Gil Llorente
sobrina del Crespellón
Cascaollas Mamillón
pienso que es también pariente.
Mari Roiz la Mamona
Torebilla del Mendral
Y Teresa la Gabona
su parienta es natural (APC, vv. 162-182).

A lista de nomes engraçados composta pelo pastor “Gil Terrón” ilustra bem a intenção vicentina. O pastor Gil zomba do pastor Silvestre que se encontra recém-casado. Gil que se acha superior e despreza o estilo de vida dos seus companheiros, dá nomes cômicos aos parentes da noiva de Silvestre: Bras Pelado, Brisco Mudo, Cascaollas, Torebilla, Bodanales etc.

Observa-se que nomes e apelidos da linhagem da pastora são frutos do universo rústico. Muita das vezes são nomes da imaginação popular e evocam a singularidade campestre (SALOMÓN, 1987). A graça também está (considerando alguns casos) na junção de dois termos significativos para confecção de um terceiro – o nome próprio da personagem. Forma-se assim uma lista numerosa de nomes e apelidos bastante sugestivos: "Papiharto" (farto de papas); "Cascaollas" (casca panelas ou raspa panelas); outros há que, menos inocentes, certamente risos causariam, como "Saquituerto" (saco torto), ou "Bodanales" (bodas anais); "Crespillón" (do nome Crespos). Seja pelo fato de serem formadas por elementos do cotidiano ou por palavras de baixo calão, os nomes compostos, por si só, provocam o riso. Pensando na plateia vicentina e na importância que confere a questões de ordem genealógica no mundo da corte, é possível dimensionar o quão cômico poderia resultar uma cena como essa.

Este exemplo de *Pastoril Castelhano* é análogo a uma passagem da *Comedia de Bras-Gil y Beringella*, de Lucas Fernández[38]. Nesta há uma longa enumeração de nomes campesinos com valor cômico. A cena vicentina parece ser inspirada em Fernández. São muitas as coincidências dos nomes da linhagem pastoril: Papiharto, Bodanales, Gil Llorente, entre outros. A parentela rústica do pastor Brás Gil abriga ainda outros nomes engraçados: Juan Jarrete, Çaancudo, Bollorudo, Brasco-Moro, Papudo, Juan Xabato, entre outros. É também uma cena em contexto de matrimônio e o avô da noiva, Juan Benito, na cena, quer provar ao noivo que sua casta é muito mais honrada: "la casta no se yguala d´él con la de la zagala", ou seja, o avô desafia Brás Gil, o pretendente, a provar a sua linhagem e este, por sua vez, a descreve da seguinte maneira:

> Nieto só yo de Pascual,
> y aún hijo de Gil Gilete,
> sobrino de Juan Janete,
> el que vive em Verrocal.

[38] Quanto às similitudes entre Vicente e Fernández, vale reiterar, como afirma José Alberto Lopes da Silva, que "Gil Vicente estava bastante familiarizado com a obra de Fernández. Se em algumas delas se inspirou para os seus temas, com outras foi mais longe ao utilizar textos diretamente ou com algum tipo de recriação" (SILVA, 2002, p. 116). Nesse percurso, o processo de inspiração, escrita e reescrita consiste numa soma apreciável entre a disposição inventiva do autor e o contato com os pares que o antecederam.

> Papiharto y el Çancudo
> son mi primos caronales,
> y Juan de los Bodonales,
> y Antón Prabos Bollocudo.
> Brasco-Moro y el Papudo
> también son de mi terruño,
> y el crego de Vico-Nuño,
> que es um hombre bien sesudo.
>
> Antón Sánchez Rabilero,
> Juan Jabato el Sabidor,
> Asienso, y Mingo el pastor,
> Llázar-Allonso el gaiteiro,
> Juan Cuajar el viñadero,
> Espulgazorras, Lloreinte,
> Prabos-Pascual, y Bicente,
> y otros que contar no quiero (FERNÁNDEZ, 1972, p. 78)

O recurso referente à linhagem, em ambiente rústico, quase sempre recebeu um tratamento literário cômico pelos dramaturgos ibéricos. A longa lista de nomes engraçados e caricatos deve ter sido motivo de riso para a plateia do palácio de Alba Tormes, tanto mais que a intenção do pastor Brás Gil era provar para o avô da sua amada que a sua casta era honrosa e merecia apreço.

O repertório semelhante de nomes em Gil Vicente parece cumprir a mesma função. A diferença é que não é o próprio Silvestre que fala de sua linhagem, mas o pastor Gil que está a zombar do companheiro ao compor sua genealogia com tantos nomes burlescos. Com efeito, os dramaturgos alinhados à tradição dos nomes rústicos e populares, dão nomes sugestivos a suas personagens, e preparam cenas com enumeração desses nomes, cujos propósitos são evocar a vida campestre e conferir sabor rústico na composição cênica das peças.

Por outro lado, as personagens do universo cortesão, na maioria das vezes, não levam nomes próprios, são referidos por seus títulos nobiliárquicos como Escudeiros, Cavaleiros, Príncipes etc. São tratados assim nas obras de Encina e Fernández, somente identificados pela posição social, e, em Gil Vicente, em raros casos, com nomes próprios. É o caso específico da *Comédia do Viúvo*, em que foi encontrada uma alusão ao sentido do nome, como função distintiva e distanciadora na composição dos mundos rústico e civilizado. Dom Rosvel, a rubrica o denomina dessa maneira, é príncipe da Huxônia. O

pronome de tratamento dom é normalmente concedido apenas para monarcas, príncipes, infantes e nobres, principalmente em Portugal. “Dom Rosvel” está apaixonado pelas filhas de um viúvo e como estratégia de aproximação das moças, cujo pai era mercador de Burgos (como indica a rubrica da peça), disfarça-se de rústico lavrador. Para tanto, o príncipe muda de nome e passa a se chamar de “Juan de las Broças”.

Esta cena vicentina que apresenta Juan, com características particulares, representa bem o quanto os nomes das personagens são carregados de sentido, e, socialmente, cumprem valor distintivo. O nome, portanto, pode demarcar o lugar da personagem dentro da ação. Antes príncipe, Dom Rosvel, agora Juan, como rústico, que até sabe fazer “priscos y choças y un corral”.

Por sua vez, um elemento que confere de maneira mais decisiva os aspectos relacionados ao papel da personagem dentro da peça é a linguagem. Os dramaturgos servem-se amiúde de uma linguagem em “estilo rústico”, inspirada na vivacidade da linguagem coloquial. Gil Vicente emprega o dialeto castelhano, o saiaguês, como alicerce de disfarce, inclusive, do príncipe Rosvel. Enquanto personagem cortesã, ele fala a língua castelhana padrão, ao passo que quando se torna rústico passa a utilizar o dialeto saiaguês.

Uma análise atenta verifica fortes traços do saiaguês na fala de Dom Rosvel que usava o castelhano, sendo príncipe. Rosvel recorre ao saiaguês com função clara de assumir outra posição social. Características como aférese na palavra “prisco” por “aprisco”: “sé hazer *priscos* e chozas” (VIU, v. 397 Grifo nosso); e, expressões “Juri a”: “nada nada *juri a* san / venía yo haciendo / tu ru ru ru ru ru” (VIU, vv. 457-459 Grifo nosso) e “Mia fe”, variante rústica de “mi fe”: “Yo quisiérame casar / la ñovia, *mi fe*, no quiso”(VIU, vv. 428-429 Grifo nosso) todas evidenciam o uso do dialeto rústico.

Em relação ao uso do saiaguês, o que mais se encontra nessa peça é a palatalização do “l” em “ll” e do “n” em “ñ”, dois dos leonismos bastante explorados por Lucas Fernández. Gil Vicente faz uso, muito à vontade, de tal recurso pelo fato de esta ação linguística não ter interferência de qualquer lusismo. Ocorre que esse era um problema para Vicente: lidar com as semelhanças entre o português e o castelhano. A palatalização está presente nas palavras ditas por Rosvel, como “acullá”, “llugar”, “valliente”, “ñovia”,

“ñotas” e “ñifrerias”, ratificando, assim, o saiaguismo. Atente-se ao fato de que, no final da peça, Rosvel não lança mão destas características, já que se apresenta enquanto Príncipe da Huxônia e pode se expressar em castelhano padrão.

Gil Vicente vale-se do dialeto saiaguês e de tantos outros falares, fazendo de suas peças uma “teatralização da linguagem”, como sugere Salvato Trigo (1984). Ele se serve amiúde da linguagem coloquial que visa quase sempre à comicidade, àquele cômico que reside no contraste. Tal concepção já era notada por José Leite de Vasconcellos,

> os dramaturgos aproveitaram em todas as épocas, desde a Antiguidade, estes contrastes linguísticos, para deles tirarem efeitos cômicos, - já porque muito faz rir a um homem o ele ouvir falar uma língua que não entende, ou que se lhe afigura, embora falsamente, deformação da sua, - já porque assim se definem melhor os tipos que aparecem em cena (VASCONCELLOS, 1902, p. 4).

Alinhados a esta prática cênica, os três dramaturgos lançam mão do dialeto rústico, justamente, com a intenção de explorar os contrastes entre vilão e cortesão. Tais contrastes constituem a chave de um sistema de valores construído efetivamente sobre uma oposição entre a cortesia e a vilania. A chamada do dialeto rústico aos palcos palacianos abre a possibilidade de caracterização cômica das personagens e essa condição ressalta as diferenças entre os mundos da corte e do campo.

Além disso, é possível afirmar que esta língua rústica castelhana tem como primeiro texto *As Coplas de Mingo Revulgo*, obra satírica, em indignação a Henrique IV de Castela. Esta, por sua vez, foi composta, provavelmente, antes de 1464. Contudo, o fator fundamental na formação do saiaguês foi o uso deste estilo rústico castelhano na boca dos pastores de Natal, que se pode localizar no antigo texto espanhol, *Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendonza, cuja data é de 1482. Esse mesmo modo de falar se apresenta ainda na cena pastoril da peça *Écloga en la cual se introducen tres pastores*, de Francisco de Madrid, composta em 1495. Os três textos “nos permitem fazer uma idéia do que seria este fundo castelhano do saiaguês” (TEYSSIER, 2005, p. 34-42).

Nos séculos XVI e XVII, o saiaguês agregava o sentido de pessoa idiota, estúpida. Maria Victória Naves, reconhecendo o saiaguês como estratégia do cômico, afirma que "estavam criadas as condições para que se recorresse aos rústicos saiagueses quando fosse necessário ridicularizar, divertir ou pôr em relevo aspectos cômicos e/ou grotescos, através da linguagem" (NAVES, 1989, p. 17).

É bom ressaltar que não se sabe ainda exatamente os motivos pelos quais Encina, primeiramente, estilizasse o dialeto rústico como a língua dramática dos pastores. Francisco Ruiz Ramón supõe ao menos três intenções: uma personalização realista (em um tempo e espaço concretos); comicidade por contraste (contraste entre a linguagem do público cortesão que assistia às representações na sala do palácio); originalidade e liberdade expressivas de linguagem (linguagem de expressões fortes, não travadas por tradição literária alguma) (RUIZ RAMÓN, 2000, p. 35).

Em todo o caso, as suposições de Ruiz Ramón levam a crer que essa linguagem (a rústica) está a serviço de uma intenção nova: a transformação do pastor lírico em pastor dramático. Graças ao dialeto, as situações dramáticas adquirem grande autonomia expressiva. O pastor faz uso de uma voz inconfundível que é revelada na expressão fonética, no vocabulário e nas fórmulas de tratamento, conforme o "estilo pastoril".

Crê-se, desse modo, que a utilização do dialeto saiaguês mostra que as potencialidades do falar rústico, no aspecto artístico, são imensas e que merecem atenção e apreço. A representação de uma linguagem típica pastoril no contexto cortesão dá lugar a um mundo de contrastes entre o rústico e o civilizado e, por sua vez, acende o cômico[39].

Em outra medida, no jogo literário entre a corte e o campo, a

[39] Paul Teyssier dedica um capítulo de sua tese de doutoramento, *A Língua de Gil Vicente*, ao estudo pormenorizado da língua rústica portuguesa. Segundo o crítico, ao nacionalizar o tipo rústico, Gil Vicente teve de nacionalizar a língua falada por ele e usou como modelo a língua do povo rústico de sua época. Teyssier ainda acrescenta que a análise da linguagem rústica das peças pode ser considerada um documento filológico que exprime e explica muitos traços do português popular falado na primeira metade do século XVI. (TEYSSIER, 2005). Por outro lado, não se deve esquecer que Gil Vicente é artista e certamente trata a linguagem rústica portuguesa enquanto matéria poética de sua criação literária e não como documento filológico, embora buscasse inspiração nos falares da região de Beira. Nessa perspectiva, a crítica Carolina Vasconcelos, em *Notas Vicentinas*, salienta numa análise do *Auto Pastoril Português* que o falar rústico português é um elemento cênico fundamental que visa a cumprir a função cômica (VASCONCELOS, 1922).

vestimenta também é aspecto significativo na composição da personagem, pois sua função era distintiva e hierarquizada. O historiador português Costa Lobo demonstrou a importância da hierarquização do vestuário na sociedade de corte. O exemplo dado por ele se refere às Cortes portuguesas de 1472 e às de 1481-1482 que discutem um projeto cujo objetivo é fixar uma lei em que as vestimentas sejam usadas de acordo com a estratificação social. Isto se deve ao fato de que em 1459, nas cortes de Lisboa, já ocorria uma disseminação sem precedentes do traje de luxo. O abuso de determinados tecidos ou cores sem discriminação alguma confunde a ordem tradicional da sociedade. Por isso, "é urgente um remédio; decretai de que panos se deva cada um vestir, segundo a sua graduação" (LOBO *apud* GODINHO, 1971, p. 168). Com base em documentos da época, Costa Lobo expõe as propostas discutidas da seguinte maneira:

> As cortes de 1472 entenderam que o mal se não podia erradicar senão fixando legislativamente a qualidade do vestuário de cada uma classe social, e propunham um projecto nesse sentido. Quanto ao trajo dos fidalgos deixam-no à discrição do rei. Os cavaleiros usem guarnições douradas nas espadas e punhais, nas esporas e estribos; vistam pano de lã qual quiserem, mas a seda seja inferior à dos fidalgos; são-lhes permitidos os colares de ouro; o calçado a seu gosto. Pelo mesmo teor os escudeiros, senão que nenhum dourado lhes é consentido. Aos mercadores é defesa inteiramente a seda, mas de panos de lã podem escolher à vontade, bem como o seu calçado. O calçado, em um país em que a máxima parte da gente andava descalça, era naquele tempo um distintivo, conforme o feitio e a cor: já em outro lugar vimos que os cidadãos do Porto solicitaram, e houveram por mercê, a faculdades de usarem borzeguins. Estes borzeguins, e sapatos de côres, eram vedados pelas Côrtes aos mesteirais, que também, no vestuário, não passariam dos tecidos de lã de meia fineza. Para os lavradores e trabalhadores sejam os panos de lã mais somenos, assim como bristoes [de Bristol], condados [de Flandres], e daí para baixo; e não tragam borzeguins. Bem se deixa ver que nas Côrtes predominavam os burgueses das cidades, pois que tinham os lavradores por inferiores aos mesteirais (LOBO *apud* GODINHO, 1971, p. 166-167).

Deve-se destacar que fixar uma lei que definisse "a qualidade do vestuário de cada [...] classe social" era prerrogativa importante e assumia um caráter distintivo relevante na definição de cada categoria social. Em

consonância, o historiador espanhol Vicens Vives atesta esta valorização social do traje na sociedade de corte:

> Los vestidos de los caballeros debían ser de colores alegres y vistosos, solían llevar calzas bermejas con um sayo rojo y una túnica. [En cambio:] Las prendas de las clases populares eran: manto, sayo, calzas y a princípios del XV apareció el jubón, el pellote y el tabardo, sin duda de colores oscuros frente a los vivos y 'chillones' colores de las prendas de los caballeros (VIVES *apud* DÍEZ-BORQUE, 1970, p. 2).

Decerto, as cores, os modelos, os tecidos, os adornos são códigos que traduzem informações diversas sobre determinado indivíduo. Com efeito, "o traje afirma e engana, esconde e revela, protege e descobre. Essa ambiguidade de funções, essa diferença entre o ser e o parecer abre um espaço no qual a arte vai poder intervir" (PALLA, 1992, p. 29). É o caso da personagem vicentina Dom Rosvel, na *Comédia do Viúvo*, em que a vestimenta foi componente fundamental em seu disfarce. O rapaz de berço real muda a roupa para voltar à classe que lhe pertence, como indica a rubrica da peça: *"Tirou dom Rosvel o chapeirão ficou vestido como quem era"*.

Outro exemplo vicentino que aponta para a qualidade de diferenciadora na ação, encontra-se na *Tragicomédia da Serra da Estrela*. A pastora Felipa se derrete de amores por um homem cortês, portanto imagina-o e descreve-o: "Quando vejo um cortesão / com pantufos de veludo / e ũa viola na mão / tresenda-m' o coração / e leva-me a alma e tudo" (vv. 441-445). O cortesão corresponde ao que Felipa deseja como ideal uma vez que é bom tangedor de viola, sabe trovar, é dado às letras e, ainda, usa "pantufos de veludo". O veludo é tecido nobre e torna-se um elemento cênico distintivo na composição das personagens cortesãs.

No *Auto Pastoril Castelhano*, há uma cena relacionada à vestimenta de uma pastora, que é exemplo do que aqui se trata. O pastor Silvestre, no momento em que enumera o dote recebido, fala como sua amada, Teresuela, estava bem adornada nos festejos do matrimônio:

> Danme la moza vestida
> de atillos dominguejos
> con sus manguitos bermejos
> y alfarda muy llocida (APC, vv. 199-202).

Das características da roupa da “moza”, diz-se estar vestida com roupa de dia de domingo “dominguejos”, da qual sobressaem dois elementos: a cor das mangas, “bermejos”, e a “alfarda”. O primeiro trata-se de uma variação da cor vermelha. Essa cor e seus compostos distinguiam a classe nobre da classe popular. Aos rústicos eram reservadas, como já foi apontado, as cores mais sombrias, e tal ocorria em razão dos preços altos que os tecidos das diferentes cores podiam alcançar. O segundo elemento, a “alfarda”, trata-se de um lenço, do vestuário de inspiração mourisca, não raro no Portugal do século XV, com o qual as mulheres cobriam o peito, e muita das vezes, os cabelos (PALLA, 1992, p. 65-66). Neste aspecto, observa-se, nos testemunhos da história cultural e quotidiana, o prestígio da indumentária muçulmana no século XV, em Portugal. Maria Isabel Morán Cabanas salienta que as roupas muçulmanas se manifestaram “com considerável força [...] na adopção pelo rei, nobres e cavalheiros de certos trajes, sobretudo para vestir em ocasiões solenes de festa ou gala” (MORÁN CABANAS, 2001, p. 220). Nesse caso, a “alfarda” era signo de distinção e dada importância à sua cor: “muy llocida”, ou seja, de cor muito viva, a oposição ao vestuário simples e sombrio dos rústicos se torna ainda mais evidente (MORÁN CABANAS, 2001, p. 229).

Nas obras de Encina e Fernández, parece que a composição dos trajes não interessou muito. Consta uma cena na *Égloga en recuesta de unos amores*, peça de Juan del Encina, alguns elementos do vestuário rústico. Na segunda écloga enciniana, o pastor Mingo e um Escudeiro disputam o coração da pastora Pascuala. Mingo, então, como tentativa de conquista, fala todo galante sobre seus regalos, os quais incluem elementos da indumentária rústica: “manto[40], saya[41], sobresaya / y alfardas com sus orillas, / almendrillas y manillas / para que por mí las traya.”(vv. 129-132).

---

[40] Eis como o Dicionário Histórico da real Academia Espanhola define o manto: “Cierta especie de velo o cobertúra, que se hace regularmente de seda, con que las mugeres se cubren para salir de casa, el qual baxa desde la cabeza hasta la cintúra, donde se ata con una cinta, y desde allí queda pendiente por la parte de atrás una tira ancha, que llega a igualar con el ruedo de la basquiña, y se llama Colilla. Dásele diferentes nombres, segun la diferencia de telas de que se fabrican: como Manto de humo, de gloria, de soplillo, de resplandor, y estas mismas telas se llaman Manto”. Disponível em: http://web.frl.es/DA.html

[41] Sobre o sayo, afirma-se que se trata de uma “Casaca hueca, larga, y sin botones, que regularmente suele usar la gente del campo, ù de las Aldeas”. Disponível em: http://web.frl.es/DA.html

A peça seguinte, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, mais uma vez o traje parece demarcar a posição social. Gil é o pastor "que has ya sido palaciego". No entanto, tempos depois, volta a viver no palácio acompanhado, dessa vez, de sua Pascuala, e levando o pastor Mingo e sua esposa, Menga, com eles. Antes de descrever o traje de Mingo, é importante destacar que a rubrica faz uma sinalização, afirmando sobre o momento em que ambos chegam ao palácio: Mingo ficara na porta, espantado e não quis "entrar", como aponta o texto, "que no osó entrar". O primeiro aspecto a apreciar nesse instante conecta-se ao fato da "entrada" metafórica de pastores ser justamente num espaço como o palácio de Alba Tormes, que consiste na projeção de uma constelação de significados vinculados ao mundo referente a cortesania. O aspecto seguinte diz respeito à cabeleira de Mingo, que está revolta e sem pentear. O diálogo entre Gil e Mingo, portanto, pontua que a aparência é elemento distintivo entre os dois mundos:

Mingo: En me ver ante mis amos
me perturbo y me demudo.
Gil: ¿De qué te perturbas, di?
ÍSí nunca medre tu greña!
Mingo: Digote que de vergüeña
estoy ageno de mí (ENCINA, 1991, 172).

"Greña" significa cabeleira e, por estar desarrumada ("nunca medre", ou seja, nunca melhora), contrasta com o cabelo arrumado do escudeiro. Este desvio da forma padrão pregada pela corte deve ter sido motivo cômico, mas, também, enfatiza a relação de dois mundos distintos. Mais à frente, no novo espaço social, Mingo "ya pareces cortesano" (ENCINA, 1991, p. 185) e suas roupas já sinalizam aspectos da indumentária aristocrática:

Gil: ¿Cómo nunca te vestías
esse hato algún domingo?
Mingo: Nuevamente me lo cingo.
Gil: ¡Qué buen capuz colorado!
Mingo: Y el jubón es bien chapado:
Ora daré buen respingo.
Gil: ¿Y tu vienes en jubón?
Toma, toma este me sayo,
que otro tengo que allí trayo.
Mingo: No lo quiero, compañon,
que tiene muy gran mangón.

Gil: Calla, calla, qu'es al talle (ENCINA, 1991, p. 184).

Encontram-se no trecho três elementos do traje masculino: o "capuz", o "jubón" e o "sayo". Sobre o primeiro, um tipo de casaco longo e amplo, Gil ressalta que o pastor Mingo se veste de um "buen capuz colorado[42]". Já foi visto que a roupa dos nobres deveriam ter cores alegres e vistosas. Como afirma Maria José Palla, nos séculos XV e XVI "os símbolos são ainda relativamente estáveis e universais. Deparamos com dois mundos bem delimitados: o dos que trabalham e que se vestem com as cores da terra, e o dos senhores, usando cores vivas" (PALLA, 1992, p. 109).

Sobre o "jubón" do pastor, vestimenta ajustada que cobria desde os ombros até à cintura, Gil não deixa de elogiar: "chapado", ou seja, belo, bonito. Já com relação ao "sayo", um tipo de túnica curta ou longa, Gil sugere seu uso, pois a prática da época é que os homens colocassem o "sayo" sobre o "jubão" ou "jubón". Mas Mingo prefere não usá-lo e talvez por isso sua preocupação, como expressa no verso 432, "¿no pareço assí escudeiro?", ao passo que Gil responde, "ya pareces cortesano" (ENCINA, 1991, p. 185).

O "sayo" e "jubón" também aparecem na obra de Lucas Fernández. É importante pontuar que estes trajes eram comuns para aqueles que estavam no topo da hierarquia social. Curiosamente, os contextos em que se apresentam uma descrição detalhada de peças do vestuário quase sempre funcionarão como elemento distintivo para demarcar um status ou uma situação que marque uma posição social transitória entre o campo e o palácio.

Em Lucas Fernández, na *Égloga o Farsa de Nascimiento*, como já foi pontuado, está em cena um pastor chamado Bonifácio que se destaca por suas qualidades. O contraste entre Bonifácio e o outro pastor chamado Gil é evidente. Enquanto Gil é o típico homem do campo, Bonifacio parece ser uma caricatura de um cortesão. Dentre tantas qualidades destacadas por eles, está a descrição dos seus trajes e adornos:

Bonifácio: Tengo jubón de frolete,
sayo de cestrepicote;
tengo cinto y caviñete,

[42] Segundo o Dicionário Histórico da real Academia Espanhola, o termo «colorado" indica "todo aquello que por su naturaleza, y sin ayuda del arte, tiene el color roxo: como la sangre, el rubí, el clavel". Disponível em: http://web.frl.es/DA.html

> caperuça de ferrete,
> de sayal un buen capote,
> fedegosa y dos çurrones
> y cayado,
> llugas, pañicos, calçones,
> d´estopa dos camisones.
> So gran pastor de ganado (FERNÁNDEZ, 1972, p. 206).

Todos os elementos estão listados com a finalidade de exaltar a figura do pastor. O monólogo recitado por Bonifácio tem a finalidade de destacá-lo, enquanto grande pastor de gado. Nesse sentido, os adornos e trajes citados por ele, servem para demarcar a posição que ele diz ter: superior a de seus colegas.

Com efeito, o inventário de características que compõe uma personagem, exibe no palco a teatralização de dois grupos sociais que têm presença recorrente na dramaturgia ibérica: o cortesão e o homem do campo. Portanto, compreender esse universo dramático facilita a análise da temática mais recorrente, a da oposição entre os estamentos sociais. Já se pode concluir que esta relação se dá, principalmente, através da *oposição*.

2.2 Diálogos e encontros conflitivos

Compreende-se que o diálogo entre personagens é forma fundamental na dramaturgia. É através dessa conversa, realizada em cena, que, normalmente, dá-se a conhecer (evidentemente) a maneira pela qual se comunicam os locutores. Mas é, também, através da representação da peça que a dramaturgia constrói a condição de enunciação concreta entre o público e a peça, como já foi explicitado neste capítulo. Cleise Mendes pontua em seu *Diálogo Cênico e atos de fala*, que

> no caso do diálogo dramático, as trocas verbais adquirem uma especial dimensão performativa, pois estabelecem, para além dos recursos linguísticos, também as condições concretas de enunciação que desenham os contornos das ações cênicas (MENDES, [no prelo])[43].

[43] Agradecemos a professora Cleise Mendes que gentilmente disponibilizou seu texto ainda inédito.

Vale reiterar que, no que diz respeito à relação cortesania e rusticidade, o diálogo dramático funciona, na maioria das vezes, no embate físico entre duas personagens, numa situação cênica concreta, na qual figuram dois tipos sociais, o cortesão e o rústico, mas, também, num embate implícito entre palco (*rusticitas*) e plateia (*civilitas*) em que o diálogo verbal direto muito raramente acontece.

Interessa, nesse momento, pensar de que maneira o diálogo acontece entre as figuras centrais no universo dramático da relação entre a corte e o campo: o Pastor e o Cavaleiro / Escudeiro. Não por acaso, Nöel Salomón evidencia que "la disputa del villano y del hidalgo en la comedia es situación bastante repetida y en una perspectiva de mera morfologia literária en la línea de una tradición elaborada en el siglo XVI" (SALOMÓN, 1985, p. 706-707).

Com efeito, nas dramaturgias de Encina, Fernández e Vicente, esta disputa entre o rústico e o civilizado é linha mestra que define suas escolhas dramáticas. Nessa medida, conscientes da variedade de processos e intenções estéticas que abarca a dicotomia entre a cidade e o campo, nossos dramaturgos fazem florescer a técnica do rústico-cômico para divertimento do paço. Ambos conheciam o público que compunham as cortes ibéricas, polido e refinado em seus costumes, como preconizava o ideal de "cortesia". Os dramaturgos sabiam a que ele estava habituado e do que mais gostava.

A obra de Encina fez florescer de maneira singular a vida cotidiana dos pastores em sua relação com a vida cortesã. Se nas suas primeiras peças o tema pastoril vem marcado por fundo religioso, nas églogas seguintes os pastores são desenvolvidos dramaticamente, de modo a terem suas características mais evidenciadas, o que significa dizer que os pastores passam a ser, nesse caso, menos estereotipados e mais individualizados. É bom reiterar que a figura pastoril é a que representa em sua totalidade o universo rústico de Encina. Já do universo cortesão, o escudeiro e o cavaleiro, serão figuras emblemáticas representativas do mundo da corte. Quando não, desenvolve-se uma cena pastoril com todos seus conflitos e a plateia nobre se diverte com rústicos em cena, com seus trejeitos e costumes bem variados.

A égloga VII enciniana, *Égloga en recuesta de unos amores*, é exemplo clássico da morfologia literária de que fala Nöel Salomón, sobre a disputa entre o camponês e o cortês. O Pastor Mingo e o Escudeiro, ao mesmo tempo, estão

apaixonados pela pastora Pascuala, mas Mingo está em desvantagem, é casado com a pastora Menga. O Escudeiro é apresentado por seu título nobiliárquico, colocando em cena o tema da oposição dos estamentos sociais. A luta de palavras encena as forças sociais ali envolvidas: de um lado, o pastor, rústico, envolvido com seus gados; e, de outro, o Escudeiro, polido, refinado, galanteador. Entre os dois homens e as promessas que ambos fazem a Pascuala estão os valores da corte e do campo. Se, por um lado, o escudeiro tenta convencer a pastora, evidenciando o estilo rude do seu rival: "que no te sabe tratar"; por outro, o pastor alerta sobre a arte de fingir, de dissimular, de enganar por parte do Escudeiro: "palaciego burlador / que ha burlado outra zagala":

> **Escudero:** Vete comigo, carilla
> Dexa, dexa esse pastor.
> Dexálo, que Dios te vala
> No te pene su penar,
> que no te sabe tratar
> según requiere tu gala.
> **Mingo:** Estáte queda, Pascuala,
> no te engañe este traidor,
> palaciego, burlador,
> que ha burlado otra zagala.
> **Escudero:** ¡Hideputa, avilanado,
> grossero, lanudo, brusco! (ENCINA, 1991, p. 163-164).

Observa-se que a questão central no enfrentamento entre o escudeiro e o pastor envolve os modos e as formas de tratamento. Ao pastor associa-se a rudeza: "hideputa", "avilanado", "lanudo", "grossero", "brusco". Mas os insultos são via de mão dupla. Mingo, por sua vez, rebate, apesar de entender sua oposição como sendo de inferioridade, já que toma por base o fato de o Escudeiro apresentar-se consciente de que faz parte de um estamento superior. Instaura-se, portanto, uma relação de desconfiança. A linguagem, portanto, age sobre o outro como força ilocutória e evidencia a oposição entre os dois mundos ali representados:

> **Mingo:** ¡Ha, no praga a Dios com vusco
> Porque venís muy pendado!
> **Escudero:** Cura allá de tu ganado.
> Calla, si quieres, matiego.
> **Mingo:** Porque sois muy palaciego

presumís de corcovado.
¿Cudáis que los aldeanos
no sabemos quebrajarnos?
No penséis de sobajarnos.
Essos que sois ciudadanos,
que tanbién tenemos manos
y lengua para dar motes,
como aquessos hidalgotes
que presumís de loçanos (ENCINA, 1991, p. 164).

A questão da linguagem, no exemplo, é fundamental. Enquanto o Escudeiro fala em uma linguagem estilizada, o pastor Mingo faz uso de um vocabulário comum à linguagem do campo, o dialeto rústico saiaguês, entendido como grosseiro e rude. O desnível, considerando tal premissa, é também linguístico. E é por essa razão que o sentimento de inferioridade é reforçado pelo próprio uso da linguagem rústica: "Porque sois muy palaciego / presumís de corcovado". O pastor assume, nesse caso, que o Escudeiro tem habilidades no uso da linguagem e na maneira de se portar no mundo. O termo "corcobado" está relacionado com "corcovo", salto malicioso que dá o cavalo[44], ou seja, o Escudeiro, por esse viés, é um discutidor malicioso que sabe usar as artimanhas da linguagem. Porém, Mingo demonstra que ele também tem "lengua para dar motes, / como aquessos hidalgotes". É através da comparação com os "hidalgotes" que o pastor Mingo busca sua autoafirmação. Mas ambos se comportam de maneira diferente e a disputa se concretiza na forma como corte e campo são construídos socialmente. Chega, então, o momento em que Pascuala tem que decidir entre o Escudeiro e o Pastor. O Escudeiro acaba por ganhar a disputa com a condição, apresentada pela moça, de fazer-se pastor:

Pascuala: Miafé, de vosostros dos,
Escudero, mi señor,
si os quereis tornar pastor,
mucho más os quiero a vos (ENCINA, 1991, p. 168)

A decisão do Escudeiro em tornar-se pastor é rapidamente abandonada, já que na peça seguinte, na *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, Pastora e

[44] De acordo com o *Dicionário Histórico da Língua Espanhola*, o termo «corcovo" quer dizer "el salto malicioso que da el caballo, metiendo la cabeza entre los brazos, para echar de sí al ginete". Disponível em: http://web.frl.es/DA.html

Escudeiro deixam a vida pastoril “qu’es muy grossera y muy mala” (v. 248) para viver uma vida “muy polida” (v. 246). O Escudeiro, que agora se chama Gil, nome adquirido ao abraçar a vida pastoril, quer ver sua “Pascuala tornar en dama”(vv. 237-238). Mingo e Menga também fazem parte da cena e são convidados por Gil e por Pascuala a fazerem parte da vida palaciana. Com o convite, Mingo contesta:

> **Mingo:** Mas ¿como podré dexar
> los plazeres dell aldea?
> Desque en palacio me vea,
> luego olvidaré el luchar
> y el correr con el saltar,
> y no jugaré al cayado.
> ¿Y que será del ganado? (ENCINA, 1991, p. 182).

Considerando o contexto desse episódio, parece que Encina está valorizando a simplicidade e a candura da vida no campo. A fala de Mingo enaltece o campo com suas manhãs de “gran frescor”, com sua sombra “de las cabañas”. Como ele vai deixar de ouvir “el sonido de los grillos”, a água na fonte “por el cascajal corriendo”. Há ainda “las holganças de la boda”. Para Mingo, “Quien es duecho de dormir / con el ganado de noche / no creas que no reproche / el palaciego vivir” (ENCINA, 1991, p. 182). Toda essa exaltação da vida do campo pode ser compreendida de duas maneiras. Encina pode estar engrandecendo a vida campesina e/ou pode estar ridicularizando-a, justamente, ao mostrar a falta de habilidade de Mingo, enquanto pastor, em ambiente cortesão. Para Neill Miller, o fato de Mingo ter se rendido aos encantos da vida do palácio tem um “efeito irônico e ao mesmo tempo ridículo, deste pastor que se deixa finalmente converter à vida palaciana” (MILLER, 1970, p. 52). A personagem Gil, por sua vez, não economiza em elogios à corte:

> **Gil:** Anda, que acá gozarás
> otras mayores holganças,
> otros bailes y otras danças
> del palacio aprenderás (ENCINA, 1991, p. 183).

As “holganças”, os “bailes”, as “danças”, referenciados por Gil, são apreendidas, como fruto de uma educação cortesã, que tem como premissa o

“ideal de cortesia” e este, por sua vez, como um estilo de vida distintivo da nobreza. Norbert Elias elucida que o cortesão “quando [...] monta, caça, ama ou dança, tudo o que faz é nobre e cortês, e tudo o que os servos e camponeses fazem é grosseiro e rústico” (ELIAS, 1993, p. 207). Não por acaso, a personagem Gil declara para Mingo, estando este último já convertido à vida palaciana:

> **Gil:** Por mi vida, Mingo hermano,
> Que estás assí gentilhombre;
> no siento quien no se assombre,
> ya parece cortesano (ENCINA, 1991, p. 185).

Mingo metamorfoseado de cortesão é já um “gentilhombre”. A essa altura, portanto, a corte triunfa sobre a vida rústica, ainda que, no primeiro momento, o Escudeiro tenha se tornado Pastor. Na *Farsa o Cuasicomedia de una Donzella, un Pastor y un Cavallero*, de Lucas Fernández, a cena do embate entre o “Cavallero” e o “Pastor” parece se repetir, mas com outros desdobramentos. A “Donzella” está apaixonada pelo “Cavallero”, mas também é cortejada pelo “Pastor”. Todos não têm identificação nominal e são referidos por sua “classe” social. O “Pastor” não compreende nem a linguagem, nem os sentimentos expressos pelas personagens nobres:

> **Donzella:** ¡O pastorcico serrano!
> ¿Viste, Hermano,
> un caballero passar?
> **Pastor:** ¿Y qué cosa es cavallero?
> ¿Es algún huerte alemaña?
> ¿O llobo rabaz muy fiero?
> ¿O vignadero?
> ¿O es quiçás musaraña?
> **Donzella:** Es um hombre del palacio
> de linda sangre y fación
> y condición (FERNÁNDEZ, 1972, p. 119-120).

A “Donzella”, dama nobre solitária, está a passear pelo campo, quando pergunta ao “Pastor” pelo “Cavallero”. A cena ganha tons cômicos com as perguntas do pastor que demonstram aparentemente falta de compreensão da fala da “Donzella”. Parece-nos que o pastor finge não conhecer seu rival, pois é bastante provável pela notabilidade dos cavaleiros que ele saiba de quem se trata. Possivelmente a intenção do dramaturgo abriga um toque de ironia por

parte do pastor em relação ao “hombre del palacio / de linda sangre y fación / y condición”.

Em seguida, encena-se o combate, mas, dessa vez, é impossível rústico e cortesão serem felizes no amor. A ideia de que o amor é elemento distintivo de classe é evidente. Com a chegada do Cavaleiro, o diálogo entre os dois passa a basear-se no confronto direto, confirmando, assim, a existência da distinção entre estamentos:

> **Cavallero:** ¿Qué dizes, pastor grosero?
> **Pastor:** Que me dexéys la zagala
> ¡Ñora mala!
> **Cavallero:** ¡Aparta allá, majadero!
> **Pastor:** Dexay la infantina estar
> Ño la sobajéis assí.
> **Cavallero:** Algo me querrás llevar,
> sin dudar,
> antes que vamos de aqui.
> **Pastor:** Asmo pensáys, palaciego,
> que assí me hauéys de ultrajar
> y espantar.
> ¡Ño lo penséys, don rapiego!
> **Cavallero:** Don villano avilanado,
> ¿no queréys vos ou calar?
> **Pastor:** Don hydalgote pelado,
> Llazerado,
> mas ¿ño me queréys dexar?
> [...]
> **Cavallero:** Tosco, hosco, melenudo,
> patudo, xetudo y brusco (FERNÁNDEZ, 1972, p. 132-133).

O diálogo se constitui na luta de palavras. Por detrás dos motivos divertidos da disputa entre ambos estão questões de representação social. O Pastor é objeto de sarcasmo do Escudeiro, mas o Pastor retribui as ofensas. A Donzela já está decidida, e, por mais que o Pastor fale de suas (próprias) qualidades, é impossível a realização do amor entre ambos. Isso porque o ideal de amor da Donzela é o amor cortês.

> **Pastor:** Yo bien ancho y bien chapado
> estó, y relleno y gordo;
> ¡bien milordo!
> Asmo ño me hauéys mirado.
> **Donzella:** No está en esso el bien criado.
> **Pastor:** Pues ¿em qué?
> **Donzella:** En ser cortés

y muy limpio y bien hablado
y requebrado (FERNÁNDEZ, 1972, p. 128).

As qualidades do Pastor não atraem a Donzela. Embora ele mesmo enumere suas qualidades: “relleno”, “gordo”, “milordo”e, ainda, “chapado”em saiaguês, belo, bonito, nada disso toca o coração da sua amada. Para a Donzela, ele não foi educado de acordo com as regras de cortesia: “No está en esso el bien criado”. Um Cavaleiro[45] era educado e instruído a ter bons costumes, portar-se com agrado e afabilidade. Para a Donzela, o pretendente deveria ser “cortés”, “muy limpio”, “bien hablado”e “requebrado”. A educação deste deveria ser inspirada nos preceitos da “cortesia”, termo que exprime o feixe das qualidades de um homem nobre. Por tudo isto, a Donzela acaba por se casar com o Cavaleiro.

Observa-se que o encadeamento da relação corte e campo nas peças de Encina e Fernández envolve os galanteios de um cavaleiro e de um pastor a uma zagala (pastora jovem), seja ela dama nobre ou pastora. Em Gil Vicente, o embate explícito no palco, diferente dos salmantinos, será registrado em contexto religioso. O *auto dos Reis Magos*, feita para epifania, põe em cena dois pastores, Gregório e Valério, e um ermitão, frei Alberto. Nela, todos estão à procura do menino Jesus e se deparam, no decorrer do caminho, com um cavaleiro. A temática do auto é baseada na história bíblica da visita dos Reis Magos, que consta no livro de São Mateus. O cavaleiro da Arábia diz que estava na caravana dos Reis Magos, mas que também havia se perdido. Enquanto os pastores e o ermitão conversam, segundo a rubrica, entra o cavaleiro e saúda os pastores: “Mantega Dios los señores” (v. 245). O Ermitão o recebe bem, com cortesia: “Dioos loores” (v. 246), bem como o faz o pastor Valério: “Soncas vengáis norabuena / tú abaixa la melena” (vv. 247-248). Entretanto, o pastor Gregório comenta em tom de desinteresse: “Ño me pena” (v. 249). Define-se, assim, o resto da sequência, que exibe, mais uma vez, as dificuldades de aproximação desses dois mundos diferentes: o simples, o

[45] No *Dicionário da Idade Média* encontra-se a seguinte definição para a figura do cavaleiro: “com sua indumentária específica, seus petrechos e todo um vistoso cerimonial, o cavaleiro foi um elemento característico da sociedade e da cultura europeias, durante boa parte da Idade Média. [...] O crescimento da prática cortesã e cavalheiresca, durante o século XII cristalizou ainda mais o conceito medieval de cavaleiro, assumindo conotações místicas e românticas, favorecidas pela proliferação de uma literatura de cavalaria consubstanciada primordialmente nas canções de gesta e nos romances de aventura” (DICIONÁRIO da idade média, 1997, p. 82-83).

rústico, ignorante; com o refinado, culto, letrado. O desajuste de comunicação entre o pastor e o cavaleiro, nessas condições, é evidente:

Cavaleiro: Dicidme amigos pastores
sois sabidores
se iré por aqui bien
para el lugar de Belén?
Gregório: Yo allá vo adó vais
y ando asmo como andais.

Valério: Andad señor po aqui
o por allí.
Cavaleiro: Mira bien pastor qué dices
Valério: Em frente de las ñarices
a perdices
andaréis prometo a mí (ARM, vv. 250-261).

A fala do Cavaleiro ressalta uma cortesia explícita. Ele é afetuoso no seu modo de falar: "Decidme amigos pastores" (v. 250). É o típico "gentilhombre" de que fala a personagem Gil, de Encina. Tal postura é diferente na fala dos pastores, os quais parecem não levar tão a sério a aflição do cavaleiro, por não encontrar o caminho para Belém: "Yo allá vo adó vais / y ando asmo como andais" (ARM, vv. 254-255). O velho verbo castelhano "asmar", na fala de Gregório, tem o sentido de "pensar, estimar" e é um dos termos mais característicos do saiaguês (TEYSSIER, 2005, p. 52), o que acaba por indicar que o desajustamento é também linguístico, uma vez que a estrutura dos termos foge da norma padrão. Além disso, as personagens brincam com o sentido do verbo andar: "Andad señor por aqui / o por ali" (ARM, vv. 256-257). O cavaleiro reage e o pastor Valério não se intimida e o insulta: "em frente de las ñarices / a perdices / andaréis prometo a mí" (ARM, vv. 259-261). A distância entre os dois mundos conduz, pois, à desconfiança e ao menosprezo:

Cavaleiro: Qué linaje bestial
animal
este bruto pastoriego.
Valério: Doy a rabia el palaciego
por san Pego
que quizás por vuestro mal (ARM, vv. 262-267).

É no decorrer deste diálogo que a distância cultural e social entre o pastor e o cortesão fica mais clara. Os opostos "pastoriego" e

“palaciego”evidenciam bem essa distância. Reconhecendo sua superioridade, o cavaleiro é hostil e define a linhagem do pastor como bestial, animal e bruta. A própria palavra “pastoriego” é já um indicativo do uso depreciativo que é conferido ao pastor. A resposta cômica do pastor é praga contra o cavaleiro e jura por um santo do mundo rústico, “san Pego”[46].

Sobre as relações entre nobre e vilão, vale destacar que os conflitos entre estes são apresentados através da perspectiva aristocrática. Encenam-se as culturas rústica e cortesã, mas privilegiam-se os valores da corte que, via de regra, financiavam as artes de um modo geral, inclusive as dramaturgias dos autores estudados. Nesse contexto, é possível afirmar que a desconfiança e a hostilidade constituem aspectos associados à mentalidade aldeã; já no referente aos cavaleiros e escudeiros, destacam-se seus modos e seu bom gosto no tratamento.

Cabe somar à discussão, na *Farsa ou cuasi comedia de Praus e Antona*, de Fernández, o conflito entre o vilão e o militar. Segundo Ruiz Ramón, Fernández “hace aparecer em escena al soldado fanfarrón, descendiente del “miles gloriosus”que va a incorporarse al teatro español” (2000, p. 50). Em contrapartida, García-Bermejo Giner (2015) afirma que a personagem militar da obra de Fernández não é propriamente um soldadao fanfarrão. Sua fala e atitudes parecem ser de um cortesão, muito embora um soldado não seja necessariamente figura representativa do ambiente da corte[47]. No esquema dramático, parece sugerir um embate característico entre a corte e o campo. O pastor Praus está apaixonado pela pastora Antona e começa a peça se lamentando pelo amor não correspondido. Depois de um longo monólogo, entra o Soldado, sem nome próprio, procurando saber qual é o seu mal. Mas o diálogo já começa tenso:

Soldado: ¡A zagal, digo, ovejero!
¿Qué hazes aý rrellanado
tendido em aquese prado?

---

[46] Refere-se a um santo fantasista o qual a imaginação popular apelidava comicamente (TEYSSIER, 2005).

[47] Acrescenta-se a explicação do *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* a respeito do soldado. Segundo Franco Cardini, o “*miles* [soldado] do século XI tinha quase tudo para merecer o nome de “cavaleiro”. Faltava-lhe apenas a ‘cavalaria’, quer dizer, não só a solidariedade de grupo ou o firme sentimento de pertencer a uma elite guerreira, mas também uma ética nova fundada no respeito à vontade de Deus (portanto, na deferência para com a igreja) e na defesa dos *pauperes*, isto é, dos fracos e oprimidos” (CARDINI, 2002, p. 478).

¡Lanudo, xeta, grosero!
[...]
Prauos: ¡No tenía más que hazer
son poner
mis duelos em vuestra lluengua!
!Hi de puta, qué prazer!
Soldado: A mi ver
hecho te han alguna mengua.
Prauos: No es eso ¡mia fe! Señor,
son de que soys de ciodade
y andáys siempre con ruindade (FERNÁNDEZ, 1972, p. 158-159).

Ao falar com o pastor Prauos, que está queixoso de amores pela pastora Antona, o Soldado cria situações dramáticas que sugerem o conflito entre o rústico e o civilizado. Prauos destaca que o Soldado pertence à cidade: "son de que soys de ciodade / y andáys siempre com ruindade". Repetem-se os insultos ao rústico, na boca do Soldado: "lanudo, xeta, grosero", que se estende veemente mais adiante:

¿Qué hablar, avilanado,
Bastardado,
Bruto, tosco, melenudo?
Ya me tienes enojudo (FERNÁNDEZ, 1972, p. 165).

Como se constata, reitera-se o contraste entre soldado e pastor de modo muito semelhante ao que acontece entre pastor e cavaleiro. O mecanismo do encontro conflitivo é o mesmo. São dois universos que demonstram de um lado a rusticidade e, de outro, a cortesania ou civilidade. Contudo, o contraste retórico se renova quando situações conflitivas harmonizam-se através da figura do mediador, despertando uma conciliação entre a corte e o campo.

2.3 A figura do mediador do conflito dramático

Se a relação entre a corte e campo quase sempre se apresenta baseada em um conflito, por outro lado, o leque de desentendimentos instaurados através da dicotomia entre nobres e rústicos acaba sendo resolvido através do reconhecimento da inferioridade do rústico, quase sempre mediado por uma

figura externa. A respeito da consciência que os rústicos têm de si enquanto classe inferior, Diéz-Borque explica que

> el rústico no queria al noble ni al clérigo, [...], sin embargo se daba cuenta de su inferioridade ante él, de la superior cultura de ellos, de su vida más refinada y elevada. Todo ello le da conciencia de classe inferior y así lo manifiesta, cuando el orgullo no le obliga a situarse en posiciones extremas. Este mecanismo de oposición: aborrecer al superior por sentirse inferior – presente em todas las épocas – creemos que da objetividad al tratamiento en escena del enfrentamento, día a día, del noble con el rústico (DIÉZ-BORQUE, 1970, p. 9).

A consciência de inferioridade do rústico acaba por fomentar um procedimento de oposição com relação ao nobre. Este reconhecia-se enquanto indivíduo superior. O procedimento de oposição, por sua vez, reside no ato de execrar o superior com insultos. O pastor Prauos, da *Farsa ou Cuasi Comedia del Soldado* de Fernández, reconhece que o Soldado é diferente, por suas características de homem civilizado.

> **Prauos:** Primo Pascual, ño te yguales
> con quien sabe más que tú (FERNÁNDEZ, 1972, p. 165).

De maneira semelhante, a pastora Antona, buscando minimizar os ânimos aflorados, frutos do desentendimento entre o pastor e o soldado, fala:

> **Antona:** Señor, devéys de yñorar
> los engaños de pastores (FERNÁNDEZ, 1972, p. 180).

Quase sempre os pastores reconhecem o escudeiro como alguém superior. Em seu lugar de fala, assumem uma condição de inferioridade. Na Égloga X de Encina, em *Representación sobre el poder del Amor*, os pastores Bras e Pelayo acabam assentindo:

> **Bras:** No sé su nombre,
> es un galán gentil hombre.
> **Escudero:** ¡Ay, pastor,
> he dolor de tu dolor!
> **Pelayo:** Dezí, señor nobre y bueno,
> pues que peno,
> y vos sabres deste mal,
> ¿es mortal o no es mortal?(ENCINA, 1991, p. 218)

No conflito entre o nobre e o rústico, o pastor acaba por ceder e reconciliar-se com o nobre. Na *Farsa o Cuasicomedia de una Doncella, un Pastor y un Caballero*, a intriga é por causa do amor da Donzela. O pastor, nesse caso, claro, acaba por aceitar, com afabilidade, a decisão da donzela pelo escudeiro, embora o conflito, inextricavelmente, esteja articulado na ação:

> **Cavallero:** Pastor, no estés engañado,
> que mucho antes de agora
> he andado enamorado
> y muy penado
> por auer esta señora.
> **Pastor:** Ora digo, señor bueno,
> que, aunque peno,
> que la llevéys en ora buena (FERNÁNDEZ, 1972, p. 135).

Antes "hydalgote pelado", "llazerado", "asnejón", "sesudo", "falso barbimohýno", "mezquino" agora "señor bueno". De uma forma diferente ocorre quando a atitude parte do Cavaleiro. A contenda verbal entre os pretendentes o pastor Mingo e o Cavaleiro, na *Égloga en recuesta de unos amores* termina com a decisão de Pascuala pelo Escudeiro que, fazendo jus a todas as qualidades que envolvem refinamento e polidez, fala para Mingo:

> **Pascuala:** Y tu, Mingo, no te espantes,
> [...]
> Seamos, si tú quisieres,
> amigos mejor que de antes (ENCINA, 1991, p. 168)

À vista dos exemplos, percebe-se, como antes anunciado, que há, na atmosfera das peças, uma 'consciência' hierárquica Comumente, no final da peça, a atmosfera da paz e da concórdia parece solucionar todo e qualquer conflito entre o rústico e o civilizado. Ruiz Ramón afirma que "hay en estas farsas una voluntad de conciliación de las partes en litigio que hace el autor terminar felizmente todas sus piezas, como así ocurriría también em muchas de Encina" (RUIZ RAMÓN, 2000, p. 50).

Observa-se que quando o conflito entre pastor e cavaleiro, não se resolve, entra em cena uma figura que acaba por mediar a situação dramática, e esta, por sua vez, pode ser representada pelo ermitão, pelo cavaleiro ou até

mesmo por outro rústico. No *Auto dos Reis Magos*, de Vicente, a personagem Frei Alberto funciona como mediadora do diálogo conflituoso entre os pastores e o cavaleiro da Arábia. De certo modo, o conciliador é aquele que chega para resolver os conflitos e atenuar o clima de hostilidade. Na cena vicentina, o rústico é o típico grosseiro que não trata bem o cavaleiro, ao que o Frei, portanto, acusa:

Irmitão: Toda la descortesia
es villanía
Señor de donde sois vos?
Cavaleiro: D' Arabia (ARM, vv. 268-271).

A figura do ermitão ratifica a associação do pastor ao que é descortês e vilão. Como se vê, a *descortesía* dos pastores em relação ao cavaleiro da Arábia é um ato *villano* e logo os próprios pastores acabam por reconhecer seu lugar de inferioridade em relação ao Cavaleiro:

Gregório: Cavallero relator,
yo pecador,
villano, nescio, bestial,
no pensé que érades tal,
y hablé mal,
de que tengo gran dolor.
Cavaleiro: Yo te perdono, pastor,
que el Señor
por cualquier culpa mortal
no pide ál al pecador (ARM, vv. 333-342).

A figura do mediador já tinha aparecido em Fernández na *Égloga o Farsa de Nacimiento* e lá, também, exercia a função de dirimir as disputas entre dois pastores bem distintos: Bonifácio, pastor sábio, entendido; e Gil, bruto, selvagem. O mediador, em Fernandez, também é um ermitão. Além deste, tem-se Macario de San Ginés, que é um cenobita, que se encontram com os pastores para anunciar-lhes as boas novas do nascimento de Cristo. O ermitão, por sua vez, buscará acalmar os ânimos dos pastores:

Ermitão: No queráys ansí hablar,
pastorcicos mal criados
[...]
No hables, ansí, compañero (ARM, vv. 281- 282; 288).

Sublinhe-se que a figura mediadora pode ser representada também por um pastor. Na primeira farsa de Fernández, a *Comedia de Bras-Gil y Beringuella*, o pastor Miguel Turra acaba por minimizar o conflito entre dois pastores, Bras-Gil e Juan Benito, este último, avô da pastora Beringuella. A intervenção de Miguel Turra, no caso amoroso dos pastores, encerra o conflito dramático entre o jovem pastor apaixonado e o avô, que acredita ter o moço desflorado a sua neta. O pastor Miguel Turra entra em cena com o intuito de minimizar os efeitos da desavença pastoril:

> **Turra:** ¡Calla ya! ¡Y callad vos!
> Y veamos entre ños
> esta riña por qué fue,
> y amigos os haré
> si queréys ambos a dos (FERNÁNDEZ, 1972, p. 76).

O conflito em cena não se configura entre a corte e o campo, envolve um choque entre diferentes gerações (juventude e velhice), mas o tom rústico da peça acentua que a relação pode ser vista entre palco (rústicos e seus conflitos) e plateia (nobres). A razão dessa possibilidade de conciliação pode estar associada a uma vontade enraizada em nossos autores, como se propusessem uma necessidade de paz para os espectadores (RUIZ RAMÓN, 2000). A estratégia dramática baseada na conciliação acaba por ocultar, pela força da ação, as situações conflitivas.

2.4 Gil Vicente: tradição e ruptura

Cenas do tópico do rústico na corte fazem parte do teatro de Gil Vicente desde a sua primeira peça, *Auto da Visitação* (1502). De fato, o dramaturgo português impõe a multiplicação em máscaras ou personagens que representam a rusticidade em ambiente palaciano. Conforme já se apontou, há uma unanimidade entre os críticos (KEATES, 1962; MILLER, 1970; BERNARDES, 2006) quanto a uma posição mais dinâmica do autor, em termos dramáticos e temáticos, quando comparado a seus contemporâneos, Juan del Encina e Lucas Fernández. Tal diferença se mostra evidente quando Gil Vicente avança no tratamento com as culturas rústica e cortesã. Dentro de um

espaço dramático mais diversificado, Vicente oferece-nos situações mais humanas e realistas, e, muitas vezes, a relação entre a corte e o campo é tratada dramaticamente a partir da perspectiva da sátira.

Na tragicomédia *Romagem de Agravados*, peça que encena a dura condição dos camponeses, fazem parte dois camponeses/vilãos e seus filhos. João Mortinheira e Bastião são pai e filho, respectivamente, inseridos no universo rústico. A composição das personagens exprime uma condição social limitada pela situação de privação, de fraqueza e de dependência, próprias do homem do campo. O diálogo entre Frei Paço e João Mortinheira demonstra a amargura do lavrador frente à falta de produtividade de suas terras:

Frei Paço: De que te queixas vilão?
João Mortinheira: De Deos que é cousa provada
que me tem grande tenção.
Frei Paço: Que te faz que te querelas?
João Mortinheira; Faz-me com que desespero.
Frei Paço: Quê?
João Mortinheira: Que chove quando não quero
e faz um sol das estrelas
quando chuva algũa espero.
Ora alaga o semeado
ora seca quant'i há
ora venta sem recado
ora neva e mata o gado
e ele tanto se lhe dá (TRA, vv. 73-85).

A estrutura da peça tem no Frei Paço o elemento motor da obra. Ele sempre anuncia a próxima personagem e dialoga com cada uma delas a respeito dos seus agravos. João Mortinheira é a primeira personagem queixosa que se considera agravado de Deus por não ter lhe poupado (assim ele entende) das intempéries da natureza. O outro camponês, Aparici'Anes, também compõe os pares de "agravados"; enquanto Mortinheira se queixa de Deus, Aparici'Anes queixa-se do clero, ao qual deve rendas. Além disso, Aparici'Anes também fala da sua exploração: "E os padres verdadeiros / cartuxos de santa vida / apanham-me os travesseiros / com mais ira que os rendeiros / sem me rezão ser ouvida" (TRA, vv. 702-706). Outro rústico queixoso que teve voz no teatro vicentino foi a personagem do lavrador do *Auto da Barca do Purgatório* (1518), com o seu arado às costas, vinha cansado da "morte" que fora a sua vida:

> **Lavrador:** Bofá, Senhor, mal pecado,
> Sempre é morto quem do arado
> há de viver.
> Nós somos vida das gentes,
> E morte de nossas vidas;
> A tiranos pacientes,
> que à unhas e à dentes
> nos tem as almas roídas.
>
> [...]
>
> N'ergueija bradam co elle
> Porque assoviou a um cão;
> e logo a escomunhão na pele
> o fidalgo maçar nele,
> Atá o mais triste rascão.
> Se nam levam torta a mão,
> nam lhe acham nenhum dereito.
> muitos atribulados são
> Cada hum pela o vilão
> Per seu jeito (ABP, vv. 191-198; 205-214).

Essa descrição gilvicentina demonstra a multiforme faceta da figura do rústico. O dramaturgo português testemunha a história de um grupo social sujeito às explorações da classe nobre e poderosa. Nota-se, na fala do lavrador, que até "N'ergueija"[48] bradam co elle / Porque assoviou a um cão; / e logo a escomunhão na pele / o fidalgo maçar nele, / Atá o mais triste rascão"(ABP, vv. 205-209). Instaura-se, por outro ponto de vista, a dicotomia entre poderosos e pobres, entre nobres e rústicos. Nesses parâmetros, o vilão se enquadra numa categoria que o direciona para o homem simples, ligado à terra, desprovido de bens e serviços. Sobre a condição dos lavradores / vilãos de "Agravados"e este trecho do *Auto da Barca do Purgatório* (1519), Antônio José Saraiva faz uma comparação e explicita que

> se os camponeses da *Romagem* são um pouco bobos até na sua sabedoria, o mesmo não sucede com o lavrador que, arado às costas, sobe à cena da *Barca do Purgatório*... É impossível deixar de sentir o acento comovido da síntese da vida do vilão, cuja lenta morte de trabalho esforçado é a vida das gentes, sempre perseguido, excomungado na Igreja, espoliado pelo fidalgo sem direitos reconhecidos... Esta extraordinária apresentação em cena do Lavrador tira-nos

[48] O termo «ergueija" é uma variante da língua rústica portuguesa de «igreja", forma normal da língua. Identificam-se três formas da versão rústica na obra vicentina: «ergueja", «ergueija" e «irgueija" (TEYSSIER, 2005).

> qualquer dúvida acerca do significado das figuras de João Mortinheira a Aparici'Anes na *Romagem de Agravados*. Todos os três são irmãos e defrontam as mesmas dificuldades (SARAIVA, 1981 [1942], p. 292).

"Frei Paço" representa um lugar social heterogêneo, frei/frade e paço/palaciano, clero e nobreza. A didascália que introduz a peça já traz alguns elementos de composição da personagem. Diz que o frei entra com seu "hábito", "capelo", "gorra de veludo", "luvas" e "espada dourada". A dupla caracterização enquanto homem da igreja (hábito e capelo) e cortesão (gorro de veludo, luvas e espada dourada) funciona como elemento articulador de dois mundos que em muito se aproximam: igreja e corte. Essa evidência remete a do também frade-cortesão do *Auto Barca do Inferno* (1517)[49], também duplamente caracterizado. O monólogo que abre a cena explicita seus modos de comportamento que, como cortesão, precisa estar alinhado às leis que regem a cultura cortesã.

> **Frei Paço:** Eu sam fino da pessoa
> e por se nam duvidar
> fiz ũa cousa mui boa
> leixei crecer a coroa
> sem nunca a mandar rapar.
> [...]
> E sam tam paço em mi
> que me posso bem gabar
> que envejar mexericar
> são meus salmos de Davi
> que costumo de rezar.

---

[49] Do mesmo que o frade de *Romagem dos Agravados, o* frade do *Auto da Barca do Inferno* apresenta-se também como cortesão: Diabo: Que é isso padre que vai lá? / Frade: Deo gracias, sam cortesão (ABI, vv. 369-370). Os elementos cênicos, trazidos por ele quando entra em cena, denunciam esta dupla caracterização. O capacete, o escudo e a espada, que acompanham o frade, são objetos vinculados à cultura cortesã. Não ao acaso, o frade dá uma lição de esgrima ao diabo e revela intimidade com o ambiente da corte. Como entra em cena com uma moça, sua reputação é posta em causa. Mas ele afirma o uso do «hábito" como elemento de distinção de um homem religioso que deve ser respeitado. Vejamos o diálogo:

> **Frade**:Pera onde levais gente?
> **Diabo:**Pera aquele fogo ardente
> que nam temeste vivendo.
> **Frade:**Juro a Deos que nam t'entendo.
> E este hábito nam me val? (ABI, 382-386).

Contra suas expectativas, é condenado ao fogo do inferno. Deve-se lembrar que Gil Vicente desfecha ardorosa crítica aos atos dos religiosos. Vicente sempre os adverte por não estarem de acordo com os ideais eclesiásticos, antes buscam riquezas e prazeres, blasfemam, têm mulheres e filhos, desejam honras e cargos. Eles se esquecem de praticar a austeridade e não dispor de riqueza. É através de um tom jocoso que Gil Vicente aproveita para tocar nessas contradições entre a doutrina e a prática.

Falo mui doce cortês
grã soma de comprimentos
obras nam nas esperês
senam que vos contentês
com palavrinhas de ventos (TRA, vv. 11-15; 21-30)

O religioso cortês vangloria-se como homem "fino" que "fala mui doce cortês" e entende bem a linguagem do paço: "envejar", "mexericar", "gabar". As características evidenciadas por Frei Paço são reacendidas quando comparadas a Bastião, filho de João Mortinheira. Bastião, jovem vilão, simples, como seu pai, não teve acesso à educação cortesã. Contudo, João Mortinheira quer que seu filho, sem nenhum talento, se torne membro da igreja visando à ascensão social, "por que possa viver / como mais folgado seja" (TRA, vv.154-155). Frei Paço, por sua vez, quer testar as habilidades do moço para tal serviço. Encena-se o confronto de dois saberes completamente distintos: o dos rústicos e dos letrados. E o desencontro, em chave farsesca, reconhece-se como motivo de muita graça:

Frei Paço: Ora sus sem mais debate
dize: a b c d e.
Bastião: Arre arre cedo é.
Frei Paço: Dize: a x.
Bastião: Caciz era um alfaiate
que morava ali à Sé.
João Mortinheira: Se tu vives Bastião
serás um fino letrado.
Bastião: Parece que andou o arado
per estas que quer que são.
Frei Paço: Hás mister bem examinado.
E no latim te quero ver
dize ora: beatus vir.
Bastião: Pouco é isso de dizer
vi ora três ratos vir.
João Mortinheira: Vede lá esse saber.
Frei Paço: Dize ora cantando: amém
por ver se sabes cantar.
Bastião: Oh que cousa pera errar.
Abém.
Frei Paço: Alto alto, amém
Assovia em lugar d'amém (TRA, vv. 170-190).

Como se vê, a situação chistosa, suscitada pela confusão verbal entre pergunta e resposta, já que o vocabulário de um não é familiar ao outro, o

típico cômico *quiproquó*[50], notabiliza um jogo de contraste entre o Frei Paço (corte) e Bastião (campo). A fala do filho de João Mortinheira transpõe os limites do sério e estabelece um modo de falar despropositado no ambiente cortesão. Seu pai motiva-o e acredita que seu filho tem potencial para a função, o que torna a cena acentuadamente burlesca: "se tu vives Bastião / serás fino letrado". De fato, Gil Vicente lança mão deste movimento linguístico para explorar os contrastes entre vilania e cortesania.

Em outra medida está a ridicularização, em tom burlesco, da vida cortesã. Dessa vez, a cena constitui-se entre o lavrador, Apariç'Eanes, e, sua filha, Giralda, *versus* Frei Paço. O vilão também tem seu agravado e deseja que "Paço" faça da sua filha Giralda uma "paca": "trago-a cá pera ser dama / quero que seja paca" (TRA, vv.729-730). Mais uma vez, percebe-se que, na obra vicentina, as duas categorias, rusticidade e cortesania , saem dos limites do teatro pastoril. A movimentação cênica entre estas duas categorias, que é impulsionada pelo contraste produz ambiente fértil para comicidade. Se João Mortinheira pede ao Frei que ensine a seu filho a ser "rapaz d'irgueija" para ter vida folgada, Apariç'Eanes, outro vilão, pede que sua filha seja "paça". O diálogo, mais uma vez, constrói-se em registro cômico motivado pelo jogo linguístico recheado de mal-entendidos, a começar pela aparência da moça. Frei Paço quer enfeitar a moça com um "trançado", um tipo de toucado de origem espanhola[51], mas o pai estranha o acessório cortês: "Isso é rabo de pega / e nam é pera molher" (TRA, vv. 743-744). É nesse segmento de encontros e desencontros que as lições de cortesia são dadas pelo Frei Paço à moça:

> **Frei Paço:** Ora faça ũa mesura
> vejamos que ar lhe dá.
> **Giralda:** Pera cá ou pera lá?
> **Frei Paço:** Olhai-me aquela doçura
> pera a doçura de cá.
> Senhora dama das cabras

[50] Numa perspectiva etimológica, «quiproquó" é originária da expressão latina *quid pro quo*, uma coisa pela outra; equívoco. A confusão criada por esse equívoco/engano é o sentido empregado na literatura como recurso de promoção da comicidade. Em suma, é o erro que consiste em tomar-se uma coisa por outra (HAUSS, 2001).

[51]Em estudo lexical do traje e adorno em Gil Vicente, Maria José Palla esclarece que "o *trançado* é um toucado de origem espanhola, constituído por uma banda de tecido no interior da qual os cabelos são enrolados. Já existe antes, mas é no século XV que se torna o toucado preferido das mulheres portuguesas e espanholas" (PALLA, 1992, p. 71-72).

haveis de fazer assi.
Atentastes pera mi?
E dai assi as passadas.
Entendeis este latim?

E olhareis deste jeito
assi com um recacho oufano
vosso corpo mui dereito
pouco riso e mui bem feito
forrado d'honesto engano.
De quando em quando o falar
cousa é que muito contenta
nam amar nem o leixar
e por vos mostrar isenta
guardai-vos de sospirar (TRA, vv. 769-788).

É claro para o público/leitor que as regras de conduta cortesã não se amoldam ao corpo de Giralda, filha de camponês e de hábitos rústicos. O Frei Paço ensina como e quando deve falar "De quando em quando o falar", e rir "pouco riso", como deve andar, "E dai assi as passadas", explica sobre amores, "guardai-vos de sospirar". Giralda anima a cena com os desencontros linguísticos e com uma atitude pragmática e anticortês: "Tudo isso que dizeis / farei eu senam de flores" (TRA, vv.789-790). Assim sendo, essa passagem funciona também como uma crítica à vida cortesã, visto que, enquanto comportamento social, beira a imposição de suas condições a outros, que são pertencentes a outros grupos.

O retrato dos rústicos, às vezes ingênuos e ridículos, e às vezes rudes e grosseiros, demonstra que a rusticidade era, sim, motivo de riso para o público do paço. Ao rústico associa-se a incapacidade de seguir as regras do comportamento cortês. Por meio da linguagem, dos costumes, dos sentimentos, Gil Vicente cria condições para recorrer aos rústicos, quando fosse necessário divertir a plateia nobre da sociedade portuguesa quinhentista, através dos desajustes, da desarmonia, dos opostos entre a corte. Por outro lado, a vida cortesã também é satirizada e tratada de forma burlesca. Colopêndio e Berenisio, dois ambiciosos, também compõem um grupo de "agravados" no auto, a pouco, comentado. Os dois representam atitudes corteses, os tópicos do de um namorado sofredor e da crueldade da dama. Através de hipérboles, a tópica do sofrimento amoroso, tema clássico da lírica

cancioneiril, incide na linguagem do exagero propositado que acaba por aumentar a carga dramática dos sentimentos do amante:

> **Bereniso:** Quem sofrimentos vendesse
> quanto ouro ganharia
> que eu por um só lhe daria
> a vida se a tivesse
> como quando Deos queria.
> Porque é tal meu padecer
> sem ninguém de mi ter dó
> que as pragas de faraó
> nam se houveram d'escrever
> nem os agravos de Job (TRA, vv. 254-264).

O sofrimento do rapaz cortesão Bereniso é explorado de forma tão exagerada, que acaba conferindo à cena um tom essencialmente cômico. É extremamente jocoso e pitoresco comparar sua coita de amor ou o seu "padecer" às "pragas de Faraó"e aos "agravos de Job", dois acontecimentos bíblicos que traduzem o sofrimento em seu mais alto grau. Desse modo, a carga dramática da cena, transmitindo uma ideia aumentada do sofrer por amor, muito mais do que preconizava o convencionalismo da lírica cancioneiril, acabava por traduzir o cômico por meio dos exageros. Por outro lado, esta cena pode ser compreendida como ultrapassada. A peça foi encenada em 1533, e estes ideais corteses já poderiam não estar tão em voga. Em uma análise da peça, portanto, Ernestina Carrilho salienta que, de fato, "é amor cortês, tecido de sofrimento e morte, desdenhado pela amada cruel, a lembrar de uma tradição cancioneiril que, em 1533, já tem séculos" (CARRILHO, 1990, p. 11).

Ainda sobre este tema, observa-se o seguinte: na medida em que o sofrimento de Bereniso demonstra um coração "derretido", amolecido que sofre por amor, o coração de Colopêndio está "feito pedra". Sua fala é construída com o recurso da hipérbole:

> **Colopêndio:** Ai de mi que estou em tal risco
> de penosa confusão
> que tenho já o coração
> feito pedra de corisco
> e meu spírito carvão.
> Minha alma com tal perigo
> deseja ser de animal
> porque de mi lhe vem mal

meu bem pesa-lhe comigo
e eu quero-lhe mal mortal (TRA, vv. 265-273).

O cortesão agora sofre de uma confusão de sentimentos decorrentes do desequilíbrio da alma: “penosa confusão”, “alma com tal perigo”, “spírito carvão”. Nota-se que traços da vida cortesã também são reelaborados cômica e caricaturalmente.

Apectos concernentes à relação cortesania e rusticidade, podem ser verificado também na *Farsa de Inês Pereira* (1523), no contraste entre os dois pretendentes de Inês: Pêro Marques, o camponês rico, e Brás da Mata, o escudeiro pobre. É no campo do comportamento e da etiqueta que a oposição se estabelece. Enquanto Pêro Marques, camponês abastado, é rude no trato e ignorante das regras de cortesania amorosa; Brás da Mata é um escudeiro “avisado”, “discreto” e que sabe “tanger viola”.

Numa chave farsesca, Vicente nos apresenta o candidato rústico “vestido como filho de lavrador rico”. O traje é indicativo da figura caricata de Pêro Marques. A rubrica inicial informa, ainda, que ele vem com “gabão azul” e com o “capelo”. Segundo Maria José Palla, o “gabão” é um tipo de vestimenta com mangas e capucho, porém curto e justo. Ao que tudo indica é um traje rústico, o que talvez justifique seu uso, justamente, nestas circunstâncias. Por outro lado, o gabão, enquanto parte do vestuário do vilão, tem a cor azul, coloração própria de um traje nobre e caro. (PALLA, 1992). A junção destes dois significantes, um traje rústico de coloração nobre traduz a entrada farsesca do pretendente. Acrescente a isso que Pêro Marques parece ter vindo despenteado e trazendo um novelo, um chocalho e um pente dentro do seu capelo, como demonstra o diálogo:

Inês Pereira: As perlas pera enfiar
três chocalhos e um novelo
e as peas no capelo
e as peras onde estão?
Pero Marques: Nunca tal me aconteceu.
Algum rapaz mas comeu
que as meti no capelo
e ficou aqui o novelo
e o pentem nam se perdeu (FIP, vv. 321-329).

Como se vê, trajes e adornos estão inextricavelmente articulados à ação e colaboram na composição da relação *rusticitas* e *civilitas*, pois Pêro Marques se apresenta desenhado com precisão de pormenores, enfatizando seu lugar de homem do campo no contexto dramático. Some-se a isso uma das cenas mais graciosas da Farsa quando se revela que pero Marques nunca havia visto uma cadeira com espaldar:

> **Mãe:** Tomai aquela cadeira.
> **Pero Marques:** E que val aqui ũa destas?
> **Inês Pereira:** Oh Jesu que Jão das Bestas
> olhai aquela canseira.
>
> Pero marques sentou-se com as costas para elas e diz:
>
> Eu cuido que não estou bem (FIP, vv. 289-293).

A "cadeira" era objeto das classes nobres. Pêro Marques, sem o figurino ambicionado por Inês, "assentou-se com as costas pera elas (Inês e sua mãe)", pois desconhecia o móvel e não sabia exatamente sua função, provocando riso no público. Quando Gil Vicente introduz rústicos desgrenhados no meio de um público elegante e aristocrático, seguramente conhecia o valor destes recursos cênicos, usados para entretenimento na corte. Não ao acaso, Pêro Marques, escarnecido na *Farsa de Inês Pereira*, é promovido à magistratura na farsa *Juiz da Beira*. O labrego ridículo, traído, antítese do marido *discreto* que Inês desejava, acaba contraindo matrimônio com a moça, depois de malogrado casamento dela com o discreto, mas violento escudeiro. Em sua nova função, a de juiz no tribunal vicentino, Pêro Marques profere sentenças evidentemente *disformes*, como se indica na didascália:

> diz o autor que este Pero Marques como foi casado com Inês Pereira se foram morar onde ele tinha sua fazenda, que era lá na Beira onde o fizeram juiz. E porque dava algũas sentenças *disformes* por ser homem simpres, foi chamado à corte e mandaram-lhe que fizesse ũa audiência diante del rei (FJB, rubrica inicial, Grifo nosso).

Observando o cenário da peça, entende-se que seus elementos ilustram novamente o conflito de mentalidades entre o campo e a corte. Pêro Marques, "homem simpres", desestabiliza as rígidas convenções de comportamento

quando, por força do ridículo, assume sua real situação. Seu papel é o de estar fora do que é convencional, encarregado de quebrar o ritual da etiqueta cortesã.

Uma outra personagem que merece destaque, nesse contexto é o Porteiro. Ele contrasta diretamente com o juiz sandeu. Além de ser o encarregado de fazer a convocação dos queixosos, de acordo com José Augusto Cardoso Bernardes, ele funciona como "porta-voz, acabado dos valores da corte e como denunciador da anormalidade do juiz" (BERNARDES, 2006, p. 273). Eis o que ele diz:

> **Porteiro:** Tal juiz em tal lugar
> parece cousa de riso.
> Porém que me dá a mi disso
> bem julgar nem mau julgar?
> (FJB, vv. 83-86).

A fala do porteiro indica que a figura do juiz é destinada à diversão do paço, evidenciando o lugar do rústico na corte. Ele traz a cadeira à cena, mas Pêro Marques mostra-se não saber de que móvel se trata, como já foi visto na *Farsa de Inês Pereira*, e solicita-lhe, por isso, um banco, como o que há na sua aldeia. Sendo a corte palco das normas de conduta social e espetáculo de boas maneiras e de fineza, a cadeira torna-se signo de civilidade. Diz ainda o Porteiro que "nam é milhor esta cadeira que tem pele e tem madeira e tem-se bem e é segura?" (JDB, vv. 97-99). Mas o juiz beirão só começa a audiência quando os adereços solicitados, "um banco e ũa esteira e ũa cortiça inteira", são arranjados. Desta forma, o quadro cênico da justiça institucionalizada, concebida como ritual e espetáculo, é ressignificado. A Justiça do Campo entra em cena e a Justiça da Corte, desprovida de seus adereços, é destituída de sua própria identidade, para se constituir no mundo às avessas. É possível entender, nesse decurso, que há um processo de re-semantização do espaço, enquanto linguagem cênica, determinando o lugar da ação dramática. Importa acrescentar que as condições de existência da justiça de Pêro Marques acabam sendo postas em dúvida pelo desembargador do Paço, mas o camponês se justifica:

> **Pêro Marques:** E porque me tem tenção

Diogo Lopes Carvalho
Por me meter em trabalho,
Diz que nam cumpro a Ordenação,
e que pera juiz não valho
Qu´ele é muito d'apertar
com juízes de siqueiro.
Or´eu por não ser paceiro,
vim cá pera m´amostrar
que sou eu homem inteiro (FJB, vv. 16-25).

Em suas primeiras palavras, Pêro Marques define-se como homem do campo, instaurando, assim, a dicotomia entre a corte e o campo. O desembargador do Paço, Diogo Lopes de Carvalho, acusa-o por não cumprir a Ordenação. Entretanto, o juiz provinciano certifica que a Ordenação lhe é lida "de cabo a rabo" por sua mulher Inês Pereira e que "assi como ela diz / assi xe-mo faço eu". Diante da acusação aparentemente desmerecedora, Pêro Marques assume-se como juiz iletrado, que busca, de certa maneira, "autorizar" seu exercício jurídico.

Não se pode esquecer, de resto, que Pêro Marques tem uma intersecção flagrante com uma personagem primordial no teatro europeu da Idade Média, o "Parvo", integrante também da galeria dos rústicos vicentinos. Do latim *parvus,* trata-se de uma figura ligada à Natureza e a Terra, perto do rústico e do homem selvagem, velho tema carnavalesco das *sotie*s[52] e de raízes antigas (PALLA, 1992).

Entre 1510 e 1536 Gil Vicente escreveu vários autos, nos quais aparece a figura do parvo, a saber: *Auto da Fama* (1510), *Velho da Horta* (1512), *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Frágua do Amor* (1524), *Nau de Amores* (1527) e *Floresta de Enganos* (1536). Normalmente, os parvos aparecem vestidos com uma túnica de duas cores, com guizos nos braços, na cabeça e nas pernas, gorro com orelhas de burro ou em forma de funil. É comum esta personagem está associada ao barulho, danças, campaínhas, entradas acrobáticas, contorsões. Inclusive, Pêro Marques apresenta-se em cena tangendo a chocalhada. Segundo Maria José Palla, "o chocalho do rústico está ligado à metáfora do riso e aproxima-o dos animais. A desorganização

[52] Segundo Patrice Pavis, *sotie* é uma "peça cômica medieval (séculos XIV e XV), a *sotie* é a peça dos "*sots*" (dos loucos) que, debaixo da máscara da loucura, atacam os poderosos e os costumes" (PAVIS, 2011, p. 368). Nessa perspectiva, em *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes contribui significativamente para pensar os sentidos de *sotie* no teatro de Gil Vicente (BERNARDES, 2006).

sonora é o oposto da música e representa o desatino. É o caos versus a organização" (PALLA, 1992, p. 88). É como forma de subversão dos valores e ditames da cultura oficial que o *parvo*[53] irrompe no universo da estupidez e ingenuidade e funciona como agente da sátira.

No *Auto da Barca do Inferno*, o parvo "Joane" é uma das figuras flagrantes, que representa a simplicidade, a ingenuidade e a graça, traços recorrentes na personagem pastoril. Ele se apresenta ao Anjo com "Samica alguém", ou seja, "talvez alguém". As suas atitudes, ao longo da cena, são descontraídas, de modo que se apresenta ingênuo, simples e humilde:

Vem Joane o parvo e diz ao Arrais do Inferno:

Ou daquesta.
Diabo: Quem é?
Joane: Eu sou.
É esta araviara nossa?
Diabo: De quem?
Joane: Dos tolos.
Diabo: Vossa.
Entra.
Joane: De pulo ou di voo?
Ou pesar de meu avô
soma vim adoecer
e fui má hora a morrer
e nelo pera mi só.
Diabo: De que morreste?
Joane: De quê?
Samicas de caganeira (ABI, vv. 244-258).

O diálogo bastante jocoso com o diabo fornece elementos que caracterizam Joane. Este se apresenta ao Diabo com "Eu sou", além de autocaracterizar-se como "tolo". O próprio anjo destaca sua simplicidade e afirma que ele não errou por malícia: "Tu passarás se quiseres / porque em todos teus fazeres / per malícia nom erraste / Tua simpreza t'abaste / para gozar dos prazeres" (ABI, vv. 299-303). Por sua simplicidade, ele acaba por ser o único, junto com os cavaleiros de Cristo, a ser salvo.

[53] É importante ressaltar que o *Sot* e o *Parvo* estão intimamente ligados às festas saturnais romanas, ao *Carnaval*, à Festa dos Loucos, dos Inocentes e do Burro, em que tudo se expressava na desordem do que era tido como oficial durante um tempo limitado (BERNARDES, 2006).

A tipologia rústica, nas obras analisadas, se amplia (lavradores, vilãos e parvos) e sai dos limites do teatro de tema pastoril. Em toda a extensão das obras dos dramaturgos salmantinos, a personagem rústica se limita à figura do pastor**,** que também, tem um lugar cativo e central na obra vicentina. No entanto, se a relação entre a corte e o campo na cena castelhana se constitui, primordialmente, a partir de um enfrentamento entre as figuras do cavaleiro/escudeiro e o pastor, na obra vicentina o *topos* do rústico na corte se realiza em contextos variados.

Importa reiterar ainda que a disputa entre o rústico e o civilizado é linha mestra na composição da técnica do rústico-cômico. Os quadros burlescos do embate entre *rusticitas* e *civilitas* certamente agradava a plateia palaciana. Em outra medida, deve-se observar que o conflito dramático entre nobres e rústicos pode ser resolvido através do reconhecimento da inferioridade por parte do rústico e/ou por meio de uma figura mediadora entre os dois mundos.

Por fim, o próximo capítulo tratará sobre dois temas centrais no processo de reconhecimento da matéria poética rústica: o Amor e o Natal. Nos moldes do dialeto rústico saiaguês, e no caso de Vicente, também na língua rústica portuguesa, situações e tópicos que pertencem ao universo cortesão recorrentes na lírica dos cancioneiros medievais ibéricos encontram acolhida em contexto rústico-pastoril nas obras dos nossos autores.

III TEMAS E TÓPICOS DA POÉTICA CANCIONEIRIL NO UNIVERSO RÚSTICO

Entende-se por poesia palaciana, na Península Ibérica, a arte literária desenvolvida nas cortes e palácios durante os séculos XIV e XV. Os autores eram poetas cultos integrados nas ditas cortes, onde tinham o favor do rei e dos nobres. Sabe-se, a esse respeito, que os salões palacianos eram cheios de poetas e cavaleiros que cultivavam poesias e acabavam favorecendo a construção de um estilo poético. Nesse contexto, as obras artísticas de diversos gêneros eram elaboradas, fundamentalmente, para diversão do paço e, normalmente, eram difundidas nos grandes cancioneiros, tão comuns na Península Ibérica. A corte, desse modo, tornava-se um espaço de debate poético e a cultura, parte essencial na educação aristocrática[54].

Juan del Encina desenvolve sua obra neste contexto, não só como espaço da poética cancioneril, mas, fundamentalmente, como espaço para dignificação de uma poética rústica, como vem sendo demonstrado. No âmbito do processo de dignificação, Encina evoca, nos moldes do dialeto rústico saiaguês, situações e tópicos que pertencem ao universo cortesão recorrentes na lírica do cancioneiro[55]. O crítico espanhol Álvaro Tauler, em uma apurada análise dos villancicos[56] encinianos, já percebera uma constante imbricação de temas e tópicos cancioneiris adaptados ao universo pastoril. Ele acredita que

> Encina intenta renovar la tradición pastoril castellana, la que venia de Gómez Manrique, Mingo Revulgo y Fray Íñigo, com los tópicos y recursos cancioneriles: nuestro poeta aspira a renovar lo pastoril desde la poesia cortesana cuatrocentista, que conocía muy bien (hasta el punto de teorizar sobre ella em el *Arte de poesía castellana* que inaugura su incunable) (TAULER, 2014, p. 18).

---

[54] O estudo de Peter Burke sobre "O cortesão" (1991) fornece informações valiosas a respeito da corte enquanto lugar de promoção da poesia e de outras artes.

[55] Cancioneiro, segundo o *Dicionário de Termos Literários*, é a "coletânea de canções ou cantigas, pertencentes a vários autores de uma determinada época literária" (MOISÉS, 2004, p. 63).

[56] Nesse contexto, convém registrar que vilancico é um gênero poético eminentemente cortesão, com métrica precisa e bem elaborada. Trata-se de uma poesia do cancioneiro, mesmo quando seu tema é pastoril e seu registro cômico. e em saiaguês, como é o caso de Encina (TÁULER, 2014, p. 29-30).

Não só os villancicos rústicos encinianos, mas também o conjunto de seus textos dramáticos acolhem este processo de renovação e dignificação da poética rústica-pastoril. Nota-se que neste processo de reconhecimento de uma poética fora dos ditames cortesãos dois temas serão fundamentais: o Amor e o Natal. É justamente em face destes dois tópicos que as composições de diálogo das personagens rústicas se materializam.

Nesta mesma linha segue a obra de Lucas Fernández, que oferece diversos matizes do tema amoroso em contexto rústico. Alfredo Hermenegildo acredita que o amor, na dramaturgia de Fernández, esteja vinculado a uma experiência amorosa individual, contemplando um ponto de vista mais introspectivo. Ele afirma que o dramaturgo "para dar uma definición tan matizada del amor […], es menester algo más que la pura observación de los hombres o la imitación de la poesía provenzal" (HERMENEGILDO, 1972, p. 29). Como quer que seja, um exemplo na fala do Soldado da *Farsa o causicomedia de dos pastores, um soldado y una pastora* revela a sensibilidade poética de Fernández no tratamento literário da tópica amorosa:

> Es amor transformación
> del que ama en lo amado,
> do lo amado es transformado
> al amante afición.
> Es es peso puesto en fiel.
> Es nivel
> que haze ser dos cosas una.
> Es dulce panal que en él
> cera y miel
> se contiene sin repuna.
> Y este amor nel coraçón
> nace, crece y reverdece,
> y en el desseo florece
> y el su fruto es afición.
> Cógese en toda sazón.
> con passión,
> y es sabroso y amargoso,
> y es de mala digestión.
> Da alteración;
> dexa el cuerpo emponçoñoso (FERNÁNDEZ, 1972, p. 167).

Ao definir em versos as constantes da experiência amorosa, Lucas Fernández demonstra enaltecer o amor em suas virtudes, em sua capacidade de transformação, em seus efeitos antitéticos no amante. Seus pastores quase

sempre estão cultivando cenas em que a mola propulsora será o “amor”, apresentado de diversas maneiras.

É bem certo que a obra de Gil Vicente se apresenta numa diversidade maior de contextos dramáticos, mas ainda assim seus autos oferecem inúmeros pastores em situações dramáticas semelhantes aos poetas salmantinos. A linguagem do amor, em ambiente rústico, confunde-se com os processos estilísticos reservados à poesia lírica dos cancioneiros. São numerosas as cenas em que a tópica amorosa da lírica cancioneiril exprime-se não só em saiaguês, mas também em linguagem rústica portuguesa.

No processo de valorização da vida campesina, insere-se, ainda, a importância do Natal, no cômputo das obras de Encina, Fernández e Vicente. Comumente, associa-se à vida campestre, uma alternativa inocente à ambição, ao tumulto e à guerra, fruto, em parte, da dimensão religiosa. Isso significa dizer que a vida campestre é uma alternativa ingênua e simples. Apoia-se, neste âmbito, a inocência rural dos poemas bucólicos[57], neobucólicos e reflexivos. Em outra medida, a Corte pode ser vista, a partir de uma perspectiva aldeã, como santuário da intriga, sobretudo da luxúria e do pecado, já o campo é visto como lugar de refúgio metafórico, que celebra a vida contemplativa, ociosa e prazenteira. O tópico literário do “menosprecio de corte y alabanza de aldea” acolhe essa perspectiva[58].

De modo similar, numerosos motivos rústicos dos trechos da Bíblia convidam a pôr o mundo campesino em contato com o sagrado: a parábola do Semeador (MATEUS 13: 1-8); a do Bom Pastor (JOÃO 10: 1-14); a história de Rute e Boaz (RUTE 2: 1-23); Cantares de Salomão (CANTARES 1: 1-17); bem como o Natal de Belém em um estábulo (LUCAS 1: 1-14). Frequentemente, as dramaturgias dos três autores ibéricos associam a candura rústica à figura do pastor, inserido no ambiente campestre, pleno de virtuosidade, devoção e fé. O Natal, pontanto, passa a ser uma celebração religiosa que acolhe com aprazibilidade uma mistura de emoção, de fé ingênua e de rusticidade.

---

[57] O termo *boukólikos,* em grego, significa algo relativo a *bóus* – boi. Segundo Glória Onelly, em sentido lato, “o gênero literário primitivamente composto em hexâmetros dactílicos, no qual figuravam como protagonistas os guardadores de gado – fossem eles boiadeiros, cabreiros, vaqueiros, pastores de ovelhas – ou camponeses, devendo mover-se num cenário campestre” (ONELLY, 2007, p. 1).

[58] O enunciado deste tópico é título da obra de Frei Antonio de Guevara (1480 -1545), publicada en Valladolid en 1539.

3.1 Cenas de nascimento entre cortesania e rusticidade

A personagem principal do *Auto Pastoril Castelhano*, de Gil Vicente, assume o ponto máximo da celebração da vida contemplativa e evidencia como o mundo rústico tem estreita relação com o sagrado. A fusão do candor rústico com a devoção e fé em Gil Terrón assume um contorno mais intenso. A didascália do auto vicentino informa que ele é "um pastor inclinado à vida contemplativa, e anda sempre solitário". Gil é um personagem atípico e se distingue, portanto, dos outros pastores. É misterioso, dado à contemplação da natureza, solitário, sim, mas convive bem com os companheiros. Em uma de suas cenas, o auto proporciona para a plateia palaciana uma verdadeira lição de teologia acerca do dogma da Santíssima Trindade. A relação entre corte e campo aqui acontece de duas maneiras. A primeira é a relação baseada no contraste entre o pastor Gil e a plateia palaciana. O encontro entre a corte e o campo se dá, nesse momento, externamente, entre a obra e o público, entre o pastor "lletrudo" (palco) que assume o lugar de transmissor da mensagem divina e a corte (plateia). Esta última, vista como lugar de luxúria e pecado, é doutrinada pelos ensinamentos do pastor. Por outro lado, com todas essas qualidades, o pastor Gil é também elemento de contraste com relação aos demais pastores, os quais estão envolvidos em assuntos e preocupações de seu mundo: o clima, o casamento, o dote, os jogos, os animais etc. Seus companheiros se surpreendem ante seu discurso retórico, baseado nos textos bíblicos dos evangelhos: "Gil Terrón lletrudo está / [...] Quién te viere ño dirá / que ñaciste em serranía" (APC, vv. 422, 426-427). Mas isso não significa dizer que os outros pastores não tenham uma propensão para fé e devoção. A este respeito, ensina Nöel Salomón que

> los rasgos que [...] provocaban la burla del villano en la sociedade monárquico-señorial en la realidad (ingenuidad, ignorancia, simpleza), le valieron también la promesa del cielo y el ser transmissor del mensaje teológico. La candidez cómica del rústico fue asimilada a un estado de gracia. No vemos en ello contradicción alguna, sino tan sólo la doble traducción ideológica (revés y envés) de uma única y misma situación heredada de la Edad Media. Entonces, la fe religiosa había apoyado al regimen feudal, que, reciprocamente, había sostenido y alimentado la fe (SALOMÓN, 1985, p. 349 – 350).

Salomón evidencia características que serão bastante exploradas nas obras de Encina, Fernández e Vicente: a ingenuidade, a ignorância e a simplicidade, próprias do homem rústico. Traços que se fundem com aprazibilidade à devoção e à fé. Facilmente, essas figuras transitam do seu mundo rústico para o universo religioso e, a partir de então, assumem o lugar de transmissores da fé. A temática rústica acolhe um tratamento dramático que diverte a nobreza, mas também faz eco da mensagem cristã.

O pastor é a figura do universo rústico, que abraça com vigor o espírito religioso. De maneira recorrente, o drama religioso medieval "officium pastorum"[59] recorre à figura do pastor para recriar a ação dos pastores, durante a vigília que precede a visita ao recém-nascido Jesus, em Belém. Eis um esquema dramático amplamente usado pelos dramaturgos que se utilizam desse drama religioso medieval. Os pastores aparecem intimamente ligados à mensagem do redentor. Eles são os primeiros a tomar conhecimento do nascimento e a ser convidados pelo anjo a participar da cena do presépio.

Os textos do Antigo e Novo Testamentos acabam por se tornar a principal inspiração no teatro medieval. É sabido que a arte medieval europeia foi marcada por uma forte influência do cristianismo. Pinturas, esculturas, livros, arquitetura e outras manifestações artísticas são inspiradas, quase sem exceção, da Bíblia ou da vida dos Santos. Contudo, para Auerbach,

> o teatro é certamente a mais importante e a mais ativa. Surgiu das representações litúrgicas, ou melhor, da dramatização do texto da Bíblia lido durante o ofício divino. Este era redigido sob a forma de diálogo, método extremamente eficaz para tornar a história sacra familiar ao povo, e esse diálogo em breve passou a ser cantado e recitado, parcialmente pelo menos, em língua vulgar; mais tarde, ele se ampliou, tornou-se independente do ofício, cujos limites poderia ter rompido, e saiu da igreja para a praça fronteira ao pórtico. Essa foi a origem das grandes representações religiosas que abrangem toda a história do mundo tal como esta aparecia aos olhos do cristão fiel, desde a criação do mundo, através da vida e paixão de Cristo, até o Juízo Final (AUERBACH, 1972, p. 122).

[59] A expressão «officium pastorum" compreende os tropos dialogados, cujo conteúdo é o anúncio do nascimento de Cristo feito pelos anjos aos pastores e a posterior adoração destes diante da manjedoura, seguindo o texto bíblico em Lucas 2:7-20. Surgiu efetivamente no século XI como imitação do uso dramático das festividades da Páscoa, segundo o modelo do «Quem queritis in sepulchro" (PÉREZ PRIEGO, 2008).

Retomando a cena do nascimento de Cristo, este talvez seja um dos temas mais repetidos no teatro litúrgico na Idade Média e certamente nos "autos" dos séculos XV e XVI. Noel Salomón acredita que a tradição natalina foi a que "se realizó con mayor acierto la fusión de la ignorancia y del candor rústico con la devoción y la fe" (SALOMON, 1985, p. 350).

O fato de ter existido por toda Europa um drama religioso, nascido, em parte, pelo menos, das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa, teve efeito no modo como foi constituído o teatro ibérico quinhentista. Documentos eclesiásticos, cerimônias e alguns espetáculos dão conta desta ativa tradição da Igreja, que acolhera o espetáculo nas naves de suas catedrais e paróquias ou nas capelas de seus mosteiros e conventos, a começar pelo texto de cunho dramático mais antigo da cena ibérica: *Auto de los Reyes Magos***,** do final do século XII ou começo do século XIII. O texto incompleto consta 147 versos e dramatiza o relato bíblico, a visita dos Reis Magos, fato intimamente ligado ao ciclo natalino[60].

Dentro dos parâmetros de representações dramáticas religiosas na cena castelhana, destaca-se a obra de Gomez Manrique. O autor foi um dos precursores do teatro em Castela, seguindo a tendência do drama sacro medieval. Escreveu peças para o ciclo da Paixão de Cristo, bem como para o ciclo natalino. Aliás, escreveu para a ocasião do Natal, entre 1458 e 1471, talvez a peça mais autêntica do teatro religioso antes de Juan del Encina: *Representación del Nasçimiento de Nuestro Señor* (PERÉZ PRIEGO, 1997).

Por outro lado, essas representações de tendência religiosa acabam por se metamorfosear em algo distinto, à margem da esfera religiosa e com forte cunho popular e profano. Segundo Lopes da Silva, em *O mundo religioso de Gil Vicente*, "em alguns casos o conteúdo (duplo sentido) e a forma (vestuário e representação) eram tão exagerados, que a igreja acabaria por regulamentar ou proibir algumas dessas representações" (SILVA, 2002, p. 126).

Nas terras castelhanas, o exemplo clássico de obras que destoam do cunho religioso é do texto dramático do frei Íñigo de Mendonza, em suas

[60] As personagens de *El Auto o Representación de los Reyes Magos* são os três Reis Magos, Herodes, um sábio ancião e um rabi da corte de Herodes. A sua estrutura se baseia da seguinte forma: três monólogos sucessivos de Gaspar, Baltasar e Melchior, um diálogo entre os Reis Magos, um diálogo entre os três Reis e Herodes, um monólogo de Herodes e um diálogo entre Herodes, o sábio e o rabi. Cf. PÉREZ PRIEGO, 1997; RUIZ RAMÓN, 2000.

Coplas de Vita Christi, no qual é desenvolvido um episódio de enorme popularidade. Sua cena pastoril já se desenrola por meio de traços de uma língua convencional rústica, a qual, posteriormente, nos teatros de Encina, Fernández e Vicente, passa a ser traço caracterizador fundamental da figura pastoril. Reconhece-se, já na peça do frei, traços de uma veia cômica, muito eficaz para os propósitos didáticos do teatro religioso, entretanto comprometedor, no que diz respeito à liturgia das missas e cultos (PÉREZ PRIEGO, 1997). Nöel Salomón também fala sobre este texto de Iñigo Mendonza e pontua que se trata do primeiro exemplo conhecido em castelhano em que se apresentam "villanos", com o intuito de distrair o público com suas "razonas pastoriles provocantes a la risa" (SALOMÓN, 1985, p. 20).

Por terem os dramaturgos chegados a ousar nos conteúdos comprometedores, no início do século XIII, o Papa Inocêncio III proibiu a realização de dramas litúrgicos nas igrejas e a participação de clérigos e sacerdotes nas representações de tendência cômico-satírica (SILVA, 2002). Na Península Ibérica, uma lei ou regra das *Partidas* de Afonso X, um dos mais importantes compêndios de normas jurídicas produzidos no início da segunda metade do século XIII, chamado também de *Código de las Siete Partidas*, em consonância com a ordem papal, regulamenta como devem proceder as representações:

> Os clérigos não devem ser fazedores de jogos e escarneos, porque os venham a ver as gentes, como se fazem. E se outros os fizerem, não devem os clérigos ali vir, porque fazem ali muitas vilanias e descomposturas, nem devem tampouco estas cousas fazer nas Igrejas; antes dizemos que devem expulsar delas desonradamente os que o fizerem; porque a Igreja de Deus é feita para orar, e não para fazer escarneos nela [...] Mas representação há que podem os clérigos fazer, assim como da nascencia de Nosso Senhor Jesus Cristo, em que mostra como o anjo veio aos pastores e como lhes disse como era Jesus Cristo nascido. E outrossim da sua aparição, como os três Reis Magos o vieram adorar. [...] Mas isto devem fazer com aprumo e com grande devoção, e nas cidades grandes onde haja arcebispos ou bispos, e com seu mandado, ou de outros que fizerem as suas vezes, e não o devem fazer nas aldeias nem nas vilas, nem para ganhar dinheiro com elas. (apud SILVA, 2002, p. 126-127).

Seguem, nos séculos XIV e XV, regulamentos semelhantes que condenam certas práticas cênicas, como "máscaras, monstros, espectáculos, e outras diversas ficções"[61] que, segundo esses documentos, acabavam por perturbar a liturgia do culto, como, segundo os parâmetros da Igreja, deveria ser. Por motivos óbvios, portanto, o teatro vai abandonando o espaço eclesiástico e caminha para as praças e outros lugares possíveis. Não é, pois, estranho que a corte incorpore essas representações encenadas nas igrejas e converta essa prática teatral em espetáculo cortesão (PÉREZ PRIEGO, 1991; 1997).

A conversão dessa prática, principalmente a matriz cênica do nascimento de Cristo, acabou por demarcar um processo de construção de um modelo de teatro cortesão que passa a ser desenvolvido e aperfeiçoado na arte dramática de nossos três autores ibéricos. Trata-se, sobretudo, de uma técnica intimamente relacionada ao esquema tradicional da cena natalina bíblica: o anúncio do anjo aos pastores, a ida destes últimos ao presépio, a adoração, e o oferecimento de presentes. O Evangelho de São Lucas registra o grande acontecimento da noite natalina:

> [1]Naqueles dias, apareceu um edito de César Augusto, ordenando o recenseamento de todo o mundo habitado. [2]Esse recenseamento foi o primeiro enquanto Quirino era governador da Síria. [3]E todos iam se alistar, cada um na sua própria cidade. [4]Também José subiu da cidade de Nazaré, na Galiléia, para a Judéia, à cidade de Davi, chamada Belém, por ser da casa e da família de Davi, [5]para se inscrever com Maria, desposada com ele, que estava grávida. [6]Enquanto lá estavam, completaram-se os dias para o parto, e ela deu à luz seu filho primogênito, envolveu-o com faixas e reclinou-o numa manjedoura, porque não havia um lugar para eles na sala.
> [8]Na mesma região havia uns *pastores* que estavam nos *campos* e que durante as vigílias da noite montavam guarda a seu rebanho. [9]O anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor envolveu-os de luz; e ficaram tomados de grande temor. [10]O anjo, porém, disse-lhes: "Não temais! Eis que vos anuncio uma grande alegria, que será para todo o povo: [11]Nasceu-vos hoje um Salvador, que é o Cristo-Senhor, na cidade de Davi. [12]Isto vos servirá de sinal: encontrareis um recém-nascido envolto em faixas deitado numa manjedoura".
> [...]

[61] Luiz Francisco Rebello (1984), em *O primitivo teatro português*, apresenta uma síntese de como se deu a relação entre as manifestações teatrais e a liturgia do rito católico, dialogando com outros documentos da época.

> [15]Quando os anjos os deixaram, em direção ao céu, os pastores disseram entre si: "*Vamos já a Belém* e vejamos o que aconteceu e que o Senhor nos deu a conhecer". [16]Foram então às pressas, e encontraram Maria, José e o recém-nascido deitado na manjedoura. [17]Vendo-o, contaram o que lhes fora dito a respeito do menino, e todos os que os ouviam ficavam maravilhados com as palavras dos pastores. (BÍBLIA, 2011, Lucas 1: 1-11; 15-17)

Muitos elementos desse programa litúrgico passam a ser adaptados às diversas cenas dramáticas, inclusive sem o fundo típico religioso. Os aspectos destacados no texto bíblico – personagens pastoris, elementos da natureza, a cena da anunciação, o nascimento e a visita dos pastores ao presépio – favorecem o desenvolvimento de uma estratégia dramática recorrente em peças que nada tem a ver com o Natal, a principio. A primeira peça vicentina, *Auto da Visitação*, analisada nos capítulos anteriores, é auto que comemora o nascimento do príncipe D. João, futuro rei D. João III. Pelos versos do auto, dá-se a conhecer que um pastor vai até a câmara da rainha, apresentar seus cumprimentos e seus presentes ao infante e à família real. Na arquitetura da peça, vê-se os elementos do esquema tradicional da cena natalina: a personagem rústica, o nascimento, a visitação, o oferecimento de presentes. O referente natalino é simbólico e o mistério do nascimento de Cristo, nesse aspecto, é adequado à circunstância do nascimento do futuro rei de Portugal.

É importante reiterar que os pastores são figuras centrais do universo rústico no desenvolvimento da matriz natalina. Retirados da tradição religiosa, eles sempre aparecem em grupo, tal como o grupo de pastores que foram visitados pelo anjo na Bíblia, anunciando o nascimento de Cristo. São simples, rústicos e cândidos. É comum o encontro de uma combinação dos elementos religiosos com populares. Inclusive, é na expressão do rústico-cômico, objeto central da criação dramática de Encina, Fernández e Vicente, que se desenvolvem cenas pastoris de efeito estético mais proeminente.

Normalmente, os textos dramáticos natalinos são estruturados em dois momentos: um, retratando o mundo a partir da perspectiva dos pastores; outro, didaticamente, encena e ensina o mistério da tradição cristã. No primeiro momento, os pastores falam em uma língua própria sobre seus rebanhos, seus jogos populares e suas vidas amorosas. As figuras pastoris são individualizadas, humanizadas e abordam assuntos pessoais. Só no segundo

momento, os rústicos “despertam” de sua realidade para a cena propriamente dita do nascimento. No desenrolar da ação, percebe-se dois tempos, o dos pastores do momento da representação e o do momento do nascimento de Cristo, sendo que estes são imbricados, formando um só tempo. Vale salientar, a respeito da cena natalícia, que esta é recriada cenicamente e pode até oferecer elementos da atualidade do público assistente.

Soma-se a essas questões sobre a apresentação da peça, nessas cenas natalinas, a relação entre a corte e a aldeia, com nítida defesa da vida pura, simples e inocente dos campos, contrastada com a corte. Vale reiterar que a atmosfera religiosa está intimamente ligada ao universo pastoril. O diálogo entre os mundos, religioso e pastoril, acaba por acontecer e favorecer uma intenção didática, tendo como público alvo a corte.

É importante destacar que foi o fato de serem simples e inocentes, como demonstra a tradição literária pastoril, que fez com que os pastores fossem os escolhidos para ouvir a anunciação do nascimento de Jesus Cristo, como a história bíblica conta. Baseando-se nessa tradição bíblica, os dramaturgos exploraram e recriaram a clássica cena natalícia. Dentro desse esquema representacional Juan del Encina escreve duas peças para os festejos natalinos da corte de Alba: *Égloga representada en la misma noche de Navidad* e *Égloga de las grandes lluvias*. O tema do Natal também foi recurso dramático na obra de Lucas Fernández. Ele representa duas peças natalinas: *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* e O *Auto o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*.

Com número mais expressivo, entre 1502 e 1536, o dramaturgo português contribui com a sua arte para a celebração do nascimento de Cristo por nove vezes: *Auto Pastoril Castelhano* (1502), *Auto da Fé* (1509? 1510?), *Auto dos Quatro Tempos* (1511?), *Auto da Sebila Cassandra* (1513?), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto Pastoril Português* (1523), *Auto da Feira* (1527? 1528?), *Auto de Mofina Mendes* (1534), e, talvez ainda, *Auto da Festa* (datável dos anos 20). Contam-se além desses tantos, entre os autos executados para época natalina, mais dois, *Auto dos Reis Magos*, na epifania de 1503 e, talvez, *Farsa do Clérigo da Beira*, possivelmente no Natal de 1526[62].

[62] Se atentarmos às terminações que compõem os títulos das peças que versam sobre o Natal, observa-se que o termo «auto” é o mais recorrente. Nesse contexto, o crítico Pérez Priego, em

Quase todas as peças incluem no contexto religioso aspectos da vida pastoril, exceto algumas poucas peças vicentinas. Para Nöel Salomón, trata-se de um dos recursos clássicos da poesia religiosa e devota. Nas palavras do crítico, trata-se do "procedimiento que consistía en unir la nota religiosa con la nota pastoril o rústica en los siglos XVI y XVII" (SALOMÓN, 1985, p. 353). Dois tópicos serão recorrentes e fundamentais na composição de cenas pastoris no contexto natalício: a "incredulidade religiosa" e o elenco de "presentes rústicos". De fato, a obra de nossos três autores apresenta, em alguma medida, o desenvolvimento destes temas e estes, por sua vez, promovem na composição de cenas dramáticas mais concretas no espaço religioso.

3.1.1 A incredulidade religiosa: chave cômica e dramática

A "incredulidade religiosa" abriga uma estratégia dramática, que é potencializada na cena da Anunciação. Sabe-se que a "Anunciação aos pastores"é um episódio natalício descrito no Evangelho de Lucas, no qual anjos anunciam aos pastores o nascimento de Jesus. De modo semelhante ao que é descrito no Evangelho, o contexto dramático ibérico encena pastores envoltos em alguma situação de seu mundo campestre, quando são surpreendidos por um Anjo ou até mesmo por um pastor que lhes anuncia o nascimento do Cristo. Contudo, perante a mensagem divina, os textos dramáticos normalmente reincidem num tom de incredulidade, o que atribui um tom cômico e burlesco à cena.

Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI, salienta que «auto" é de uma maneira geral uma representação religiosa e breve. Mas não se pode esquecer que muitas peças como, por exemplo, *Auto del repelón*, de Juan del Encina e tantas outras de Gil Vicente escapam do assunto religioso. É nesse sentido que a acepção portuguesa do termo compreende auto como "acção artística, sacra ou profana, executada por corpos vivos" (LANCIANI; TAVANI, 1993, p. 74).

Em suma, sobre o gênero do teatro religioso do século XVI, Miguel Pérez Priego observa que "tras la consideración de estas vacilaciones terminológicas, podría afirmarse que el género predominante del teatro religioso castellano del siglo XVI es una pieza breve en verso, entre los quinientos y mil, que suele abrirse con un introito y cerrarse con un villancico, que trata de la Natividad o de la Pasión y Resurrección de Cristo o del sacramento de la Eucaristía, sirviéndose de un puro diálogo catequístico, de un argumento historial (bíblico, hagiográfico) o de una fabulación alegórica, y que recibe preferentemente el nombre de auto, aunque también el de farsa, égloga o representación, y más raramente el de paso, diálogo o comedia (PÉREZ PRIEGO, 2008, p. 138).

O *Auto o Farsa del Nascimiento*, *de* Lucas Fernández, exemplifica bem a tópica da incredulidade religiosa. O pastor Juan é o porta-voz do Anjo do Senhor, anunciando que Cristo nasceu, mas seus companheiros resistem e não levam a sério a notícia. Fazem chacota de Juan e a cena, por conseguinte, acaba por se constituir cômica:

> **Juan:** İA, zagales, no juguéys!
> Mirá qué os quiero dezir.
> **Pascual:** Ño te queremos oyr.
> **Juan:** Escucháme, İasí os llogreis!,
> y lluego jugar podréys.
> **Lloriente:** Anda, vete, mamaburras,
> dende ya, que nos aturas.
> **Juan:** Oyd, oyd sí queréis,
> Diré de qué os allegréys.
> **Pascual:** No t'emos d'escuchar;
> Anda, hy de puta, vete. (FERNANDEZ, 1972, p. 249-250).

Observa-se que Juan é elemento de contraste em relação a seus companheiros, o que resulta em um efeito de tensão e certa carga dramática. Pascual e Lloriente, pelo exemplo seguinte, ainda não estão sensíveis e conscientes do seu novo papel na trama, que é o de pastores de Belém. São incrédulos, resistem com relação à boa nova e recebem Juan com afronta e insultos, constituindo em uma cena tipicamente burlesca para plateia cortesã:

> **Pascual:** Anda, vete de aý, diabro,
> que oyr más no te queremos.
> İSus! da'ca!, Al juego tornemos.
> **Juan:** ¿Ves que dixo? Que parió
> oy la hija de Sanct'Ana?
> **Pascual:** También pudo parir Juana.
> **Juan:** No, qu'el que d'ésta nasció
> es el qu'él mundo crió (FERNANDEZ, 1972, p. 253).

Assim sendo, Fernández incorpora à cena típica da anunciação motivos rústico-cômicos. A forma como são tratados tais motivos bem poderia ser de um embate entre pastor e cavaleiro: "llazerado", "mamaburras", "tosco", "hosco", "campestre". Embora o tom rude entre os pastores seja notado, tudo se resolve e a cena acaba por transmitir a mensagem da narrativa bíblica.

Na cena vicentina do *Auto Pastoril Castelhano,* o pastor Gil é o elemento de contraste, se comparado aos outros pastores. Gil expressa afinidade com a

mensagem cristã, mas desta vez o “deux ex machina”é o próprio anjo, conforme o excerto bíblico. No primeiro momento da peça, desenvolvem-se cenas com assuntos amorosos e corriqueiros do universo pastoril, ladeados pelo tom religioso, expresso pela personagem Gil. Em seguida o tom da peça muda radicalmente para dar lugar à cena do nascimento. O sono dos pastores funciona como recurso dramático que acaba dividindo a peça em dois momentos: o do universo pastoril e o da cena natalícia.

Enquanto todos dormem, os pastores são surpreendidos pelo Anjo que lhes anuncia o nascimento de Cristo. Nesse momento, mais uma vez se põe em evidência a familiaridade do pastor Gil com o universo religioso, visto que somente ele ouve o anúncio proferido pelo Anjo e adverte os pastores quanto a isto. Brás resiste e não crê de imediato na notícia, confundindo a figura do anjo com um “grillo”.

Dormem e o Anjo os chama cantando:

Ah pastor
qu’es nacido el redentor.
Gil: Zagales llevantar d’ahí
que grande ñueva es venida
que es la virgen parida
a los ángeles lo oí.
Oh qué tónica acordada
de tan fuertes caramillos.
Brás: Cata que serían grillos.
Gil: Juri a ños
que eran ángeles de Dios.
Lucas: Heños aquí llevantados
qué le habemos de hacer?
Gil: Mi fe vámoslo a ver.
Brás: Y ansí despelluzados?
Gil: Pardiez que es para ñotar
pues el rey de los señores
se sirve de los pastores
ñueva cosa
es ésta y muy espantosa (APC, vv. 255-274).

Ao pastor Gil cabe convencer seus companheiros de que o menino havia nascido de uma virgem, pois o diálogo dramático coloca em evidência a incredulidade dos pastores com relação à notícia. O anjo não assume papel de destaque, já que o pastor Gil será figura mediadora entre o universo pastoril e o

universo religioso. A descrença na cena da Anunciação em *Pastoril Castelhano* acaba por incluir aspectos cômicos pela confusão verbal entre os pastores.

Na cena da Anunciação no *Auto de Mofina Mendes*, o sono mais uma vez é procedimento dramático e o grilo será novamente confundido com a personagem do anjo. Apresenta-se um conjunto de anjos responsáveis por trazer as boas novas, diante do que os pastores André, Pessival, Barba Triste, Carrasco e Paio Vaz recebem a notícia em tom de brincadeira e incredulidade. André é o pastor mais atento e se destaca pela sua sensibilidade ao convite do anjo:

Os Anjos cantando Ah pastor, ah pastor.
André: Que nos quereis escudeiros?
Anjo: Chama todos teus parceiros
vereis vosso redentor.
André: Nam dormais mais Paio Vaz
ouvireis cantar aquilo.
Paio Vaz: Ora tu nam vês que é grilo
vai-te di aramá vás
qu'eu nam hei mester ouvi-lo.
André: Pessival acorda já.
Pessival: Acorda tu a Jão Carrasco.
Carrasco: Nam creo eu em sam Vasco
se me tu acolhes lá.
André: Levanta-te Barba Triste.
Barba: Tu que hás ou que me queres?
André: Que vamos ver os prazeres
que eu nem tu nunca viste.
Barba: Pardeos vai tu se quiseres
salvo se na refestela
me dessem bem de comer
senam leixa-me jazer
qu'eu nam hei de bailar nela
vai tu lá embora ter.
Acorda a Tibaldinho
e o Calveiro e outros três
e a mim cubre-m'os pés
entam vai-te teu caminho
qu'eu hei de dormir um mês (AMM, vv. 684-711)

André é o promotor da ação e parece, por este viés, ter uma relação mais estreita com o universo sagrado. É bom lembrar que nos versos anteriores é ele que ouve a notícia: "Naceu em terra de Judá /um Deos só que vos salvará" (AMM, vv. 675-676). É também André que tem a tarefa dada pelo anjo de convocar seus companheiros. Talvez isto justifique seu papel de mobilizador na dinâmica da cena. Comparando com a estratégia dramática em

Pastoril Castellhano, a cena da anunciação em *Mofina* tem tratamento dramático mais prolongado. O sono é assunto entre eles e evidencia a vida sossegada dos pastores se se compara ao trabalho árduo no campo. De fato, Peter Burke demonstra que a cultura do pastor apresenta característica distinta da cultura do camponês. Nas palavras do crítico,

> não admira que seu modo de vida fosse idealizado na poesia pastoril. Eles tinham tempo à vontade, podendo passá-lo a entalhar cajados, bordões e polvorinhos de chifre. Podiam fazer música, tocando gaita de foles, feita de couro de carneiro ou cabra, popular em qualquer lugar onde houvesse muitos pastores, [...] ou tocando flauta, lenta e tristemente, quando os carneiros se perdiam, e alegremente, quando eram encontrados. Como diz o provérbio catalão (talvez exprimindo a inveja dos camponeses): "Vida de pastor, vida regalada/ Cantant i sonant guanya la soldada" (Vida de pastor, vida regalada/ Cantando e tocando ganha a soldada"). [...] Os agricultores constantemente acusavam-nos de serem preguiçosos e desonestos (BURKE, 2013, p. 59-60).

Não surpreende que os pastores sejam as figuras representativas da cultura camponesa no espaço religioso. Pela tradição bíblica e pelo estilo de vida próprio, o comportamento dos pastores é explorado dramaticamente nas cenas dos autos de nascimento. A breve passagem da cena da Anunciação no texto bíblico em *Mofina Mendes* assume prolongamento dramático e acaba por atrasar o movimento das personagens à cena do presépio. Em seguida, apresenta-se um diálogo entre o anjo e os pastores. Torna-se ainda mais divertida pelo contraste entre a seriedade traduzida na figura do anjo e a ignorância dos pastores:

> **Anjo falando:** Pastores ide a Belém.
> **André:** Tibaldinho: nam te digo
> que nos chama nam sei quem.
> **Tibaldinho:** Bem no ouço eu. Porém
> que tem Deos de ver comigo?
> **André**: Isso é parvoejar
> levantai-vos companheiros
> que por vales e outeiros
> nam fazem nego chamar
> por pastores e vaqueiros.
> **Anjo**: Pera a festa do senhor
> poucos pastores estais.
> **Paio Vaz**: Vós bacelo quereis pôr
> ou fazer algum lavor

que tanta gente ajuntais?
Anjo: Vós nam sois oficiais
senam de guardardes gado.
Jão Calveiro: Dizei senhor sois casado
ou quando embora casais?
André: Oh como és desentoado.
Anjo: Quisera que fôreis vós
vinte ou trinta pegureiros.
Paio Vaz: Antes que vós deis três voos
bem ajuntaremos nós
nesta serra cem vaqueiros.
Anjo: Ora trazei-os aqui
e esperai naquela estrada
que logo a virgem sagrada
a Ierusalém vai per i
ao templo endereçada (AMM, vv. 712-741).

Observa-se que, num primeiro momento, o anúncio em nada altera o comportamento e os hábitos dos pastores, os quais se mostram rudes e estão preocupados e envoltos com seus assuntos, ainda que, no final, todos se dirijam à Belém e se deem conta da mensagem cristã. O pastor André, em toda cena, corresponde à personagem que assume o papel didático-cristão, justificado pela ingenuidade e pela alegria presentes nos pastores do ciclo natalino, e tais estados observados nas personagens pastoris interligam-se com o sagrado. Apesar do diálogo pautar-se numa certa confusão verbal, em tom de brincadeira, os pastores não chegam a atingir a irreverência, pois eles, rapidamente se dão conta de que se trata do evento natalício. Não é por acaso que os dramaturgos incluem aspectos burlescos nas cenas fundamentalmente religiosas. Observa-se, com base no que já foi explorado, que ao mesmo tempo que os rústicos estão advertindo / ensinando o público cortesão, estão também trazendo divertimento de forma leve e relaxada. Literariamente, as barreiras sociais, entre palco e plateia, por um momento, são esquecidas.

Comparativamente Juan del Encina não desenvolve, em contexto dramático natalício, a nota de incredulidade religiosa, muito embora o tenha desenvolvido, especificamente, no villancico rústico natalino do seu Cancioneiro: "*Dime, zagal, ¿qué hás ávido / que vienes despavorido?*". Com este villancico, Encina revitaliza e demonstra seu manejo do tópico da incredulidade religiosa em contexto amoroso. Álvaro Táuler, inclusive, afirma que "la incredulidad sobre el poder de amor es una variante – tipicamente enciniana – de la incredulidade religiosa" (TÁULER, 2014, p. 33). Com efeito,

parece claro que na peça *Representación sobre el poder del amor* ante o príncipe don Juan, Encina cria o pastor incrédulo Pelayo que questiona o poder do amor e recebe uma penalidade por conta do seu atrevimento:

> **Amor:** Pues toma agora, villano,
> porque amagues,
> pues que tal hazes, tal pagues.
> **Pelayo:** İAy, ay, ay, que muerto soy!
> İAy, ay, ay! (ENCINA, 1991, p. 208).

Encina embora tenha aproveitado este recurso nos seus vilancicos rústicos, não o faz na cena natalina da Anunciação, e nem o explora em sua dramaturgia, no universo rústico amoroso. Por outro lado, o motivo da incredulidade, ante a notícia no relato evangélico do nascimento, encontrara acolhida na cena dramática de Fernández e Vicente, e isto, com o intuito de explorar aspectos cômicos e transmitir a mensagem cristã de forma leve e divertida.

Em outra medida, os pastores que figuram nos autos de nossos dramaturgos mostram uma predisposição à luta e a desunião. Dramatiza-se uma oposição de vontades que espontaneamente se resolve. De repente, os pastores se dão conta de que a cena é outra: é noite de nascimento. A paz e a harmonia, portanto, chegam repentinamente e resolvem todas as situações conflituosas. Tal acontecimento sugere um desejo enraizado nos autores, como se propusessem reiteradamente aos espectadores a paz e reconciliação (RUIZ RAMÓN, 2000), valores que a noite do nascimento ilustra tão bem. Sendo assim, o nascimento do Redentor é a possibilidade de entendimento e de convivência fraterna entre uns e outros. Tal é o sentido profundo da adoração final feita por todas as personagens.

3.1.2 A cena dos presentes

O esquema dramático natalino inclui a cena do oferecimento dos presentes. Depois da anunciação, os pastores visitam o recém-nascido e, claro, levam presentes. Na tradição cristã, as personagens que teriam visitado

Jesus e levado os agrados teriam sido os reis magos. Não consta no trecho bíblico o oferecimento de presente por parte dos pastores, mas eis uma cena que dramaturgos em questão usam muito à vontade e realizam um tratamento dramático diversificado. Na Bíblia, os Reis Magos são mencionados apenas no Evangelho São Mateus, em que se afirma que teriam vindo "do leste" para adorar o Cristo, "nascido Rei dos Judeus". Como três presentes foram registrados, se diz tradicionalmente que tenham sido três magos, embora o evangelista Mateus não tenha especificado seu número.

> [9]A essas palavras do rei, eles partiram. E eis que a estrela que tinham visto no céu surgir ir à frente deles até que parou sobre o lugar onde se encontrava o menino. [10]Eles, revendo a estrela, alegraram-se imensamente. [11]Ao entrar na casa, viram o menino com Maria, sua mãe, e, prostrando-se, o homenagearam. Em seguida, abriram seus cofres e ofereceram-lhe presentes: *ouro*, *incenso* e *mirra* (BÍBLIA, 2011, Mateus 2:9-11).

Os dramaturgos propõem a tradicional visita dos pastores ao presépio, acompanhados de presentes, em muitos momentos, com música e dança. Nos teatros de Encina e Fernández, especialmente, a cena dos presentes já aparece nas peças natalinas e é também explorada em outros contextos. Em Gil Vicente, é motivo da primeira ação teatral, *Auto da Visitação*, onde se comemora o nascimento do príncipe D. João. Eis os presentes que o pastor oferece para o infante: “mil huevos y leche aosadas / y un ciento de quesadas”(vv.105 e 106). A cena, portanto, tornou-se clássica e, muitas vezes é adaptada, independente da matriz natalina. Na cena ibérica, os presentes agora são relativas ao universo pastoril, produtos do mundo campestre.

Como se vê na *Égloga de las grandes lluvias*, de Encina, os pastores vão ver o menino e trazem muitos presentes que formam parte do universo pastoril, contrastando com o público assistente, formado por nobres, trazem graciosidade para a cena:

> **Miguellejo:** Yo leche le endonaré
> soncas, de mi cabra mocha.
> [...]
> **Juan:** Yo le daré um cachorrito
> de los que parió mi perra,

xetas y turmas de tierra.
Antón: Yo le llevaré um cabrito.
Juan: Yo um quesito (ENCINA, 1991, p. 199-200).

Se os presentes dos reis magos, na história bíblica, são ouro, incenso e mirra; os presentes dos pastores são: “natas”, “mantequillas”, “leche”, “huevos”, “miel”, “cachorrito”, “cabrito”etc., elementos do universo pastoril, o que assegura um tom cômico à cena do oferecimento dos presentes. Os pastores do *Auto o farsa del Nascimiento de Nuestro Señor Jesu Christo,* de Lucas Fernández, também não deixam de enumerar seus presentes:

Pedro: Yo le entiendo de endonar
un pato muy singular.
Lloriente: Pues yo un muy gordo cabrito
Pedro: Yo un cordero y um chorlito.
Juan: Yo leche le quiero dar,
y natas y un cuchar (FERNÁNDEZ, 1972, p. 260).

Como em Encina, os presentes também são indicadores do mundo pastoril. Já em *Serra da Estrela,* de Gil Vicente, feita para comemoração do nascimento da infanta D. Maria, segunda filha de D. João III e Catarina de Áustria, os pastores trazem presentes que são produtos da região em quantidade expressa hiperbolicamente:

Gonçalo: Há mester grandes presentes
das vilas casais e aldeã.
Serra: Mandará a vila de Sea
quinhentos queijos recentes
todos feitos à candea
e mais *trezentas bezerras*
e *mil ovelhas meirinhas*
e *dozentas cordeirinhas*
tais que em nenhũas serras
nam nas achem tam gordinhas

e Gouvea mandará
dous mil sacos de castanha
tam grossa tam sã tamanha
que se maravilhará
onde tal cousa se apanha
e *Manteigas lhe dará*
leite pera catorze anos
e Covilhã muitos panos
finos que se fazem lá (PSE, vv. 605-639, *grifo nosso*).

A infanta, filha dos reis, recebe a melhor produção agrícola e pastorícia: “tais que em nenhuma serras/nam nas achem tam gordinhas”, “tam grossa tam sã tamanha / que se maravilhará”. As citações são hiperbólicas e favorecem a constituição do cômico: “quinhentos queijos”, “trezentas bezerras”, “mil ovelhas”, “dozentas cordeirinhas”, “dois mil sacos de castanha”, “trezentos forros d’arminhos”, “minas d’ouro”. O exagero não deixa de ser campo fértil para a comicidade e, talvez, por isso, na tradição teórica sobre o riso, tantos autores definam o riso pelo exagero (BERGSON, 1987).

Em outra medida, a cena de presentes assume ainda aspecto político importante. Deve-se recordar que a questão sócio-econômica no Antigo Regime se revela na oligarquia aristocrática cortesana. O melhor das colheitas deveria ser entregue aos seus senhores. Magalhães Godinho afirma que

> os bens da coroa – patrimônio do Estado; os bens realegos, ou reguengos, esses, são bens particulares do rei, e os que os cultivam solvem quota de frutos (1/4 ou 1/5), além de pagarem laudêmio (muitos reguengos estão concedidos, usufrutuariamente, a nobres) (GODINHO, 1971, p. 77-78).

Observa-se que a ordem dominante, compostas de dois braços, servos e senhores, súditos e rei/nobreza, guardam uma relação de vassalagem em pacto de honra e de fidelidade. É nesse sentido que a ida dos pastores ao presépio com presentes rústicos, frutos da colheita, pode ser associada à entrega dos produtos da terra feita pelos camponeses aos seus senhores. Essa perspectiva se amplia quando se leva em conta a relação de dependência entre os dramaturgos e seus mecenas. São poetas de corte e dependem do rei. Nesse jogo da corte, “o homem dado às letras deve tudo ao Senhor, cuja ideologia exprime obrigatoriamente [...] ‘um conjunto de esquemas intelectuais e discursivos preenchendo uma função de legitimação da ordem’ ” (TEYSSIER, 1985, p. 142).

Com efeito, a ida ao presépio e a visitação, propriamente dita, favorecem na construção do discurso que aponta para pessoa do Monarca. O esquema natalino deve também reportar-se ao panegírico do Monarca, na sua pessoa e nas do que estão ao seu redor. A entrega dos presentes é celebrada sob duplo aspecto, de rendição à figura de Cristo e, por extensão, de rendição à figura do rei.

Além disso, os dramaturgos aproveitaram o esquema dramático da matriz natalina, oriundo da tradição religiosa, e cultivaram aspectos diversos, os quais evidenciam a existência de estratégias variadas para a construção de um teatro dirigido para a figura do rústico. Se o mundo cortesão é representado por uma plateia de reis, duques e senhores nobres, o mundo rústico se constrói a partir da matriz religiosa, com figuras simples, rudes, mas, ao mesmo tempo, intimamente relacionadas à devoção, à ingenuidade e à fé. A mensagem cristã não deixou de ser transmitida, divertindo a plateia cortesã com as confusões verbais do mundo pastoril.

3.1.3 O Natal e o caráter pedagógico do teatro religioso

O encontro do pastor com o universo religioso é também evidenciado pela figura de um representante da igreja. Nas obras de Lucas Fernández e Gil Vicente, o religioso entra em ação para explicar assuntos do universo cristão de difícil compreensão para os pastores. Esta figura ainda pode ser associada à personagem mediadora do jogo opositivo entre cortesão e rústico, como já foi analisado. A diferença entre as duas reside na função dramática. Cabe à figura mediadora 'solucionar' o encontro conflitivo entre nobres e rústicos. Já a personagem religiosa funciona necessariamente no âmbito litúrgico enquanto transmissor dos valores e dos princípios da fé cristã.

Na *Égloga o farsa del nascimiento,* de Lucas Fernández, o sabor da sátira clerical se apresenta quando os pastores Bonifácio e Gil ridicularizam o ermitão Macário como vendedor de indulgências. Ambos apontam o possível comportamento desregrado do clérigo:

Macario No queráys ansí hablar,
pastorcicos mal criados.
Gil ¿Andáys a torrezmear
o quiçá a gallafear
por aquestos despoblados?
Bonifacio ¿Soys echacuerbo o buldero
de cruzada?
Macario No hables ansí, compañero. (FERNÁNDEZ, 1972, p. 214).

O diálogo entre o ermitão e os pastores encerra um tom nada amistoso no andamento da ação, visto que a forma de tratamento entre eles denuncia um acentuado tom de rispidez. Macario repreende os dois pastores de uma forma pejorativa, "pastorcicos mal criados", em resposta às perguntas provocativas de Gil e Bonifacio. "Torrezmear" vem da palavra "torrezno", pedaço de toucinho frito. O termo na fala do pastor Gil guarda uma acepção que denuncia um tom malicioso e suspeitoso, segundo a interpretação de Manuel Cañete (HERMENEGILDO, 1972). Por causa disso, o ermitão é visto pelos pastores de maneira negativa. Complementa-se ainda o termo "gallafear" que se trata do indivíduo pedinte, aquele que pede esmola, que vive ocioso e sem trabalho algum. Além dos argumentos levantados, acrescenta-se que o pastor Bonifacio põe em causa também a questão das cruzadas. Os vocábulos "echacuerbo" e "buldero" compreendem o sentido de homem desprezível e enganador, que distribuía pelos lugares os documentos da cruzada[63], e que agia com trapaça aos fieis[64].

Apesar do descrédito inicial do ermitão, com a chegada de Marcelo, o pastor que anuncia o nascimento de Cristo, a função de Macario como interlocutor reaviva as profecias sobre o nascimento: "que Dios no puede tardar / que no venga ya a encarnar / según hallo en los profetas" (FERNÁNDEZ, 1972, p. 215). À medida que os pastores, Bonifácio e Gil, vão perguntando sobre o mistério da encarnação, Macário ensina a mensagem de Cristo:

> **Bonifacio:** Pues soys sacristán o abad,
> ¿qué cosa es encarnación?
> **Macario**: La Sancta Divinidad
> tomar nuestra humanidade
> para nuestra salvación
> **Gil:** ¿Dios y Hombre se há de hazer
> todo yunto?
> Ño hay quien vos pueda entender (FERNÁNDEZ, 1972, p. 215-216).

[63] O *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* explica os principais motivos das cruzadas, as expedições militares organizadas pelos cristãos. Para Jean Flori, as expedições "partem em remissão de seus pecados, para combater os sarracenos em Jerusalém, para libertar os cristãos oprimidos pela sua 'tirania', para libertar as igrejas e os lugares santos, em particular o Santo Sepulcro" (FLORI, 2002, p. 19).

[64] O estudo dos vocábulos foi realizado a partir das acepções apresentadas na edição de Alfredo Hermenegildo (1972) do Teatro de Lucas Fernández em conjunto com a edição on-line do dicionário da Real Academia Española. Conforme http://dle.rae.es/?w=diccionario.

Embora seja alvo de sátira pastoril, Macário assume o papel de homem religioso, sério e respeitoso. A explicação dos mistérios da Igreja torna a cena um veículo da pedagogia cristã. Evidencia-se "a estreita relação da liturgia com o teatro em seus primórdios no Ocidente, buscando igualmente doutrinar e converter o público para uma vida virtuosa e verdadeiramente cristã" (MALEVAL, 2013, p. 394).

Em perspectiva semelhante, o *Auto dos Reis Magos*, feito para Epifania, encena a história da festa religiosa que acontece doze dias após o Natal. Na cena vicentina, tendo recebido o anúncio do nascimento por um anjo, o pastor Gregório sai a buscar o menino e se perde. Encontra-se com o pastor Valério que sugere que frei Alberto pode ajudá-lo: "Este padre fray Alberto / que topé n'aquel desierto / sabrá cierto / eso porque los lletrados / son guia de los errados" (ARM, vv. 60-64). Gregório é o típico pastor devoto e tem uma vontade de conhecer o Messias prometido, como atestam as próprias palavras ditas pelo ermitão:

> Oh bendito y alabado
> y exalzado
> sea nuestro redentor
> que un rústico pastor
> con amor
> lo busca con gran cuidado
> desempara su ganado
> muy de grado
> por ver el niño glorioso.
> Que haré yo religioso
> perezoso
> que ando tan sin cuidado
> por aqueste despoblado? (ARM, vv. 90-102).

Desde logo, o ermitão se diferencia dos pastores: na língua, no registro estilístico e na sabedoria. A língua rústica saiaguesa dos pastores contrasta com a língua castelhana do frei Alberto, e deixam claros os dois mundos em confronto, ao reforçar as diferentes formas de vida expressas pelas personagens, seja nos aspectos mundanos, seja nos aspectos religiosos. Embora devotos, simples e ingênuos, os pastores não participam do mundo religioso do Frei. A esfera religiosa de que faz parte o ermitão se aproxima mais do mundo da corte do que do mundo pastoril. O diálogo entre o pastor e ermitão se revela pouco amistoso:

Gregório: Ah flaire sabes do vais
o andáis
a desuso como yo?
dó ñació?
Qu´es la ñueva que me dais?
P or Dios que me lo digais
Ño hagáis
que me muera de cordojos.
Irmitão: Pastor no tomes enojos
que tu ojos
verán quién todos buscais (ARM, vv. 65-76).

Expressa-se neste diálogo um contraponto entre dois mundos de bases sociais distintas. Ao pastor está sempre associado à rudeza, atos de fala bastante expressivos: "que me muera de cordojos". Já o Frei age com certo equilíbrio, para desespero do pastor: "pastor no tomes enojos / que tu ojos / verán quién todos buscais". A distinção é clara: o pastor transita entre dois polos. É devoto, simples e ingênuo, mas, ao mesmo tempo, rude e alheio a certos assuntos ligados ao mundo religioso. Já o ermitão, ainda que seja alvo de desconfiança por causa das atitudes da clerezia, "Buldas debéis de traer / a vender / que os estáis chacorveando" (ARM, vv. 122-124), pode-se considerar que ele conhece e se apropria com sabedoria do saber espiritual.

As perguntas dos pastores tratadas comicamente são abundantes e dinamiza a cena entre estes e o ermitão. Vê-se, ainda, que a aparente simplicidade e ingenuidade do mundo pastoril favorece a elaboração de perguntas chistosas e banais. As perguntas do pastor Valério beiram a comicidade:

Decid padre: es gran pecado
denodado
andar tras las zagalejas
y enchirle las orejas
de consejas
por metellas em cuidado?
Dexar entrar el ganado
en lo vedado
por andallas namorando?
[...]
y aun crego a más andar
lo veo resquebrajar
y sospirar
por Turibia del Corral (ARM, vv. 155-163; 173-176).

Diante disto, é possível entender que a dramaticidade reside na linguagem, e esta se realiza pelos opostos entre o absurdo das perguntas dos pastores “Pecado es ser ñamorado? [...] / Creó Dios por la ventura / hermosura / para nunca ser amada?”(ARM, vv. 206; 207-209) e a seriedade expositiva do Frei Alberto “Este mundo peligroso / sin reposo / nos trae a todos burlados / ciegos mal aconsejados / desviados / daquel reino glorioso (vv.181-186)”. Maria Idalina Resina Rodrigues afirma que

> [...] a dicotomia ermitão/pastores corporiza o desnível de conhecimentos e de criação, que, em ambos, os campesinos desconfiam inicialmente da compostura do seu interlocutor, confundindo-o com o detestado vendedor de bulas e pregador de mau exemplo, que experimentam a sua ciência sujeitando-o a um questionário de banalidades, embora de desigual travessura (RODRIGUES, 1999, p. 14).

O ambiente pastoril é o espaço para expor o comportamento moral de muitos clérigos. Em sua terceira peça Gil Vicente faz seus pastores usarem um tom satírico, mas que não soa como sinal de agressividade aos valores da Igreja. Eles não oferecem perigo aparente à ordem estabelecida. O seu lugar do pastor, enquanto “villano”, “ñescio”, “bestial”, como eles mesmos atestam, em momentos anteriores a esta cena, neutraliza aparentemente sua crítica.

Em outra medida, o *Auto da Fé*, de Gil Vicente, escrito para os festejos natalinos, provavelmente em 1510, apresenta uma personagem que também cumpre função pedagógica, mas de forma muito diferente dos ermitãos Macário e Alberto. A personagem do *Auto da Fé* não é um ermitão, mas a figura alegórica Fé. Os pastores, Brás e Benito, são também ingênuos e simples. Eles estão em uma capela e não sabem nada sobre os objetos que ali encontram. Reproduz-se, nessa dinâmica de ações o traço cênico comum que geralmente denuncia a presença do pastor entre os “esclarecidos” do paço, a rusticidade no entendimento. Nesse contexto, Fé assume o papel de doutrinadora, de modo que explica o significado do que eles veem na capela. A todo instante, eles se mostram burlescos e ignorantes e a Fé revela as doutrinas importantes que servem de base para o Cristianismo. Vicente, por

sua vez, cria circunstâncias, em sua maioria cômicas, para exercer função moralizante. São engraçadas as colocações dos pastores:

> **Brás**: Yo atobobado[65] estó
> de ver tal negrumancía.
> **Benito**: Sabrásme tu rellatar
> qué declinan estas lumbreras?
> Son candelas o hugueras?
> **Brás**: Ño lo sé pronunciar (AFE, vv. 19-24).

O pastor, incapaz de compreender as mais claras evidências e sendo observado de um ponto de vista aristocrático e urbano abre um leque de possibilidades para o desenvolvimento da técnica do rústico cômico. A plateia se diverte com as perguntas ingênuas dos pastores e, ao mesmo tempo, é ensinada e advertida com o conhecimento de Fé, que reafirma os valores cristãos. A ignorância dos pastores, desse modo, funciona como pretexto para que lhes sejam explicados os mistérios divinos.

Compreende-se que a fala dos pastores é o castelhano rústico, o saiaguês. A Fé fala português culto, é séria e respeitosa e, em momento algum, sua reputação é posta em dúvida. A própria fala de Benito reconhece a superioridade da Fé: "quellotrada", "repicada", "lletrada"[66]. Constitui-se, desse modo, fator de credibilidade aos olhos do público, que vê nela uma virtude por excelência, dotada de qualidades excepcionais. Sendo assim, opõe-se à simplicidade do pastor, a qual se traduz, em particular, pelas confusões verbais que animam a cena e estas, por sua vez, confrontam-se no mundo culto bíblico e no mundo inculto campesino.

Em suma, as personagens que representam o universo religioso nos autos natalinos, normalmente, assumem lugar de doutrinadores da fé cristã.

---

[65] Reconhece-se assim a raiz de *bobo*, *embobarse*, *embobamiento*. Aubrey Bell vê nesse termo *atobar* + *bobo* = *atobobar,* e finalmente, por dissimilação *atibobar* (BELL *apud* TEYSSIER, 2005, p. 53). Segundo Teyssier, esse termo "é manifestamente um desses compostos pitorescos que o saiaguês aprecia" e dá um tom particular na fala dos pastores (TEYSSIER, 2005, p. 53). Há ainda a variante saiaguesa de clérigo: «crego", que também dá um tom pastoril ao dialeto.

[66] A sua entrada, Fé causa admiração pela indumentária que exibe. Fé é «repicada". Trata-se de termo saiaguês que significa «bonita, bela, galante". Sua vestimenta é um elemento significante de maior importância na cena, define sua posição e refere-se ao luxo e à beleza da personagem. «Quellotrado" vem do verbo saiaguês «quellotrar", reporta-se ao modo de vestir, à aparência exterior de uma pessoa. Segundo Teyssier, tem o sentido de "arranjado, ataviado, e finalmente bem posto, galante, bonito" (TEYSSIER, 2005, p. 72).

Por outro lado, os ermitãos, da *Égloga o farsa del nascimiento*, de Fernández, e do *Auto dos Reis Magos*, de Vicente, assumem uma posição ambígua. Ao mesmo tempo em que ensinam, são também satirizados pela figura pastoril e têm suas fraquezas censuradas por eles. Mas há de se reparar que os dois dramaturgos prezavam pela doutrina cristã e, principalmente, as verdades e mistérios fundamentais da "fé". Em outra medida, a personagem Fé revela que Gil Vicente encontrou matéria no terreno da alegoria para o exercício de um teatro com propósitos didatizantes. Estas cenas nos autos natalinos dão mostras de que o aspecto religioso vai assumindo contornos diferentes e a cena do presépio segue a mesma vertente e vai assumindo outra feição.

3.1.4 A história do nascimento em outras sendas na dramaturgia vicentina

A peça vicentina *Auto da Sibila Cassandra* é exemplo de autos de matriz natalina que merece apreço. A atualização dramática de Gil Vicente, muito mais complexa do que em Encina e em Fernández, é a inserção da matriz natalina no contexto das sibilas, profetizas pagãs que também tinham previsto, à sua maneira, o nascimento de Cristo. Representada provavelmente na noite natalina de 1513, as figuras pastoris do *Auto da Sibila Cassandra* já não são recriadas de forma realista e o episódio do Natal passa a ser desenvolvido de maneira distinta. Gil Vicente faz de Cassandra a protagonista da peça que, na sua qualidade de profetisa, sabe que o Redentor deve nascer de uma virgem e, por presunção, imagina que essa virgem é ela mesma:

> Yo tengo en mi fantasía
> y juraría
> que de mí ha de nascer
> que otra de mi merescer
> no puede haber
> en bondad ni hidalguía (ASC, vv. 507-512).

O diálogo com os pastores Abraão, Moisés, Isaías e Salomão prossegue num tom nada amistoso, já que a "fantasia" de Cassandra em ser a futura mãe de Cristo é considerada como insensatez. Além disso, Cassandra não quer se

casar, pois crê que nenhum pastor a merece. As sibilas Peresica, Simeria e Erutea em forma de pastoras buscam convencê-la que se case. Cassandra revela atitudes atípicas, embora no final reconheça o seu erro. Nas palavras de Margarida Vieira Mendes, que faz eco da opinião de outros investigadores, "Gil Vicente inventa uma Cassandra única, à margem de qualquer tradição fixa, fundindo fantasiosamente a bela princesa de Tróia, com caracteres sibilinos e com uma variante da moça de vila do seu teatro" (MENDES, 2005, p. 7). Foi em torno dessa base, que mestre Gil construiu sua pastora natalícia, uma Cassandra que simultaneamente é pastora e sibila. As sibilas, na primeira parte do auto, desempenham papeis próprios dos pastores, bem como Abraão, Moisés, Isaías e Salomão.

No entanto, na segunda parte, assumem a função religiosa entrevista nas Sagradas Escrituras para dar conta da cena do presépio. Associa-se esta obra com a *Égloga representada em la mesma noche de Navidad* de Juan del Encina. Quatro pastores, Juan, Mateo, Lucas e Marcos, parafraseiam o acontecimento bíblico e dão conta do evento natalício. Nas duas peças, não há encenação propriamente dita, mas um comentário lírico das situações dramáticas como se tivessem acontecendo no momento da apresentação da peça. Em *Sibila Cassandra*, a matriz é natalina, mas tem um desdobramento dramático, que parece produzir, segundo Neil Miller, "uma síntese artística de fusão das três tradições, pagã, judaica e cristã, dentro do marco católico" (MILLER, 1970, p. 85). Alia-se as três tradições, pontanto, o universo rústico.

O universo natalino em Gil Vicente desenvolveu também, como estratégia amplificativa, o procedimento da alegoria. O *Auto da Fé* usou este recurso, fazendo entrar em cena a figura alegórica Fé. É ela mesma, nessa peça, quem lembra os pastores Benito e Brás sobre a noite de nascimento. O *Auto da Fé* não parece necessariamente ter presépio montado ou algum tipo de ação que se apresente no palco a cena natalícia. Na verdade, explicita o sentido daquela noite, pedindo aos pastores que imaginem o grande acontecimento desse momento:

Fé Pastor faze tu assi
começa de imaginar
que vês a virgem estar
como se estivesse aí.

[...]
E que vês diante dela
um menino entam nacido
filho de Deos concebido
naquela santa donzela.
[...]
Na manjedoura metido
em pobre palha chorando
e os anjos embalando
o menino entanguecido (AFE, vv. 236-239; 244-247; 252-255).

Pelo teor desses versos, parece que a celebração na capela Real não contava com um presépio à vista dos pastores. É bastante provável que o lugar da representação da peça estivesse ornado com arranjos ou algum outro adorno que fosse elemento de identificação imediata. Observa-se que, não ao acaso, Fé se refere a uma "festa que vede vós". Possivelmente, o ato de "imaginar" seja artífice dramático de Gil Vicente para dar conta da cena do presépio. De algum modo, verifica-se nas palavras de Fé a explicação do mistério da noite natalina para os pastores saiagueses, bem como para o público assistente.

Gil Vicente escreve ainda mais dois textos para festejos natalinos: o *Auto da Mofina Mendes* e o *Auto dos Quatro Tempos*. Em *Mofina Mendes*, representado ao Rei Dom João III, endereçada às matinas de Natal, em 1534, Vicente põe em cena, junto com Maria, quatro virtudes – Pobreza, Prudência, Humildade e Fé. Prefigurada nas qualidades de Sulamita, nos trechos sagrados de *Cântico dos Cânticos*, ora falados em latim ora em português, a Virgem e as virtudes recorrem um linguagem repleta de devoção e religiosidade. O jogo de palavras transmite e reforça os valores do Cristianismo.

Joseph e Fé referem e reforçam traços importantes da história cristã: o nascimento do menino em terra alheia e a indiferença das pessoas.

Vem José e Fé com a vela sem lume, e diz José:

Nam vos anojeis senhora
pois estais em terra alhea
ser o parto sem candea
porque as gentes d'agora
são de mui perversa vea.
Todos dormem a prazer

> sem lhes vir pela memória
> que per força hão de morrer
> e nam querem acender
> a santa vela da glória (AMM, vv. 575-584).

Embora a fala de Joseph esteja contextualizada no tempo histórico da peça, não deixa de reverberar também no presente da encenação para o público palaciano que a assistia.

Em perspectiva distinta é o *Auto dos Quatro Tempos*. Aparecem pastores mascarados de estações do ano, como personagens alegóricas que falam em saiaguês. A respeito desta peça, o crítico Miguel Pérez Priego sinaliza que Gil Vicente

> en su *Auto dos quatro tempos*, en efecto, nos ofrece la más original construcción alegórica de aquella alabanza de las criaturas a la divinidad en una laude escenificada de carácter lírico y musical, con intervención de las cuatro estaciones, el dios Júpiter y el rey David (PÉREZ PRIEGO, 2008, p. 154).

Produz-se, em *Auto dos Quatro Tempos* um sentido novo na adequação à festa natalina. A peça é um projeto encomendado pela rainha velha D. Leonor, representado muito provavelmente num Natal anterior a 1521, ano da morte de D. Manuel. Os "Quatro Tempos", Inverno, Verão, Estio e Outono, são personagens alegóricas, junto com Serafim, Arcanjo e dois Anjos através de monólogos e de recitativos contam a história do nascimento:

> Pues vámosle a ver nacido
> veremos cómo está puesto
> el infinito
> de humana carne vestido
> de huesos niervos compuesto
> tamañito.
> Veremos cómo se muestra
> recién nacido d'ahora
> poco ha
> veremos la reina nuestra
> nuestra gran superiora
> cuál está. (AQT, vv 49-60).

O Serafim explana o nascimento de Cristo, glorifica a Virgem Maria, e convida os companheiros a irem adorar o presépio, o que eles fazem cantando um vilancete. Não apresentam presentes já vistos do mundo pastoril, mas o

universo inteiro como as montanhas, os astros do céu, as florestas, os quatro rios do Paraíso, as geadas do Inverno. Funcionando como reflexo do ciclo das estações, o auto termina com a entoação de cânticos por todas as figuras cênicas.

Como se vê, o manejo vicentino com a matriz natalina se realiza em contextos variados e já demonstra que seu teatro, junto com os de Encina e Fernández, conversam entre si, todavia não são idênticos. Nas palavras de Maria Idalina Resina Rodrigues, "não há gêmeos, mas apenas irmãos" (RODRIGUES, 1999, p. 14).

De modo geral, os dramaturgos aproveitam o que é típico na tradição religiosa, principalmente na matriz natalina, e desenvolvem outros elementos que interessam ao público, muitas vezes para despertarem o riso. O diálogo dos pastores é processo empregado nas suas dramaturgias, reelaborado na relação entre corte e campo, conferindo maior dramaticidade aos temas religiosos.

3.2 A tópica amorosa na relação cortesania e rusticidade

No século XV, embora não se confundam, as noções de amor cortês e cortesia estão intimamente relacionadas. Com efeito, é na cortesia, enquanto conjunto de comportamentos da experiência social da corte, que se insere o amor cortês. Esta arte de amar refere-se ao "fin'amor", "o amor perfeito e acabado, depurado com o ouro mais 'fino'" (REGNIER-BOHLER, 2002, p. 47). O código amoroso fazia parte da formação do homem cortesão e era compreendido como código de comportamento e grande divulgador dos valores da cultura cortesã. É em torno do ritual da cavalaria, a investidura dos cavaleiros, que se processa a cristalização da distinção social dos nobres. Assim, o amor cortês, a cortesia e o ritual da cavalaria estão ligados e presentes no domínio das ostentações e das vaidades do homem cortês (DUBY, 1989). Márcio Muniz afirma, em *Cenas Corteses*, que

> a prática das leis do amor é, nesse momento, tão desejada quanto o conhecimento e o domínio das artes da guerra, assim

> como das habilidades da caça. A aristocracia almeja esse saber e o exalta como uma das qualidades mais distintas na caracterização de seus membros (MUNIZ, 2008, p. 77).

O homem da corte deve respeitar as regras do código amoroso, pois conduzir-se bem no amor é, junto de vestir-se bem e comer bem, um dos atributos para a caracterização da figura do perfeito cavaleiro. Mais do que isso, o amor torna-se uma prerrogativa na construção de uma nobreza que passa pelo processo de civilização, até então acostumada com as regras de guerra[67]. Além disso, Georges Duby esclarece que o ato de entregar-se ao amor cortês,

> esforçando-se por tratar as mulheres com mais refinamento, demonstrando a sua habilidade em capturá-las, não pela força, mas por carícias verbais ou manuais, o homem da corte, fosse ele nobre ou simplesmente acolhido nos seio dos companheiros do príncipe, pretendia manifestar que pertencia ao mundo dos privilegiados, associados aos proveitos da exploração senhorial e subtraídos aos constrangimentos que pesavam sobre o povo. Marcava assim claramente a sua distância relativamente ao vilão, lançado sem recurso nas trevas da incultura e da bestialidade. A prática do amor cortês foi em primeiro lugar [...] um elemento de distinção na sociedade masculina (DUBY, 1990, p.337).

O "amor delicado", como o denomina Georges Duby, era um dos privilégios do homem cortês e elemento de distinção. Demarca-se, portanto, uma nítida separação entre os refinados (nobres/cortesãos) e os rudes (vilões/rústicos). Não existe espaço para o *rusticitas*, como diz André Capelão, no famoso *Tratado do Amor Cortês*,

> 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

[67] É importante destacar que a sociedade de corte é uma civilização de conduta, mesmo que se trate de um esforço civilizatório de fundo ainda "primitivo". É, pois, nestes termos que o processo de substituição da aristocracia militar por uma aristocracia de corte torna-se um aspecto central desta civilização de conduta. Segundo Norbert Elias, "a nobreza belicosa é substituída por uma nobreza domada, com emoções abrandadas, uma nobreza de corte. Não só no processo civilizador ocidental, mas tanto quanto podemos compreender, em todos os grandes processos civilizadores, uma das transições mais decisivas é a de *guerreiros para cortesãos*" (ELIAS, 1993, p. 216-217, grifo do autor).

> natureza, lhes aconteça – raramente, é verdade – ser instigados pelo aguilhão do amor, não convém iniciá-los na arte de amar: seria de se temer 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).

O texto de André Capelão, datado do século XII, ecoa nas colocações expostas de Georges Duby. O amor codificado por regras de alta formalidade só é possível dentro do universo cortês. Ao rústico reserva-se sua condição de trabalhador do campo, exposto à exploração senhorial. O discurso de Capelão tem o propósito de manter a lógica hierárquica da corte. O rústico pode até ser tomado pelo "aguilhão do amor", mas não "convém iniciá-los na arte de amar". Todavia, direção distinta tomam as dramaturgias de Encina, Fernández e Vicente. Embora deixe transparecer o teor hierarquizado do amor, os pastores também são tomados pelo amor e acabam por adotar o estilo delicado que era tradicional em matéria de galanteria cortês. O amor é quase sempre a força motriz da ação e pretexto para o desenvolvimento dramático do conflito entre as personagens do pastor e do cavaleiro[68].

As cenas dramáticas dos autores estão recheadas de pastores apaixonados e embevecidos pelo amor. Contudo, na Écloga X de Juan del Encina, *Representación sobre el poder del Amor*, fica evidente que o pastor só tem uma ideia vaga e rudimentar do amor. No contexto dramático, a personagem Amor deseja se apresentar, mas o pastor Pelayo, inserido em contexto amoroso menos codificado, parece não a conhecer:

> **Amor:** Modorro, bruto pastor,
> labrador,
> simple, de poco saber,
> no me deves conoscer.
> **Pelayo:** ¿Tú quién sos?
> **Amor:** Yo soy Amor.
> **Pelayo:** ¿Amor que muerdes, o qué?
> ¿O, soncas, eres mortaja?
> ¡No te deslindo migaja!
> Juraré
> que tu sos quien yo no sé (ENCINA, 1991, p. 205-206).

[68] O trabalho "Aspectos de la opsición 'caballero-pastor' en el primer teatro castelhano" de José María Diez Borque (1970) acolhe esta perspectiva.

A tensão do diálogo entre Amor e Pelayo atesta a diferença entre os dois universos apresentados cenicamente. De um lado, tem-se Amor, formalizado em regras e convenções bem estabelecidas; por outro, tem-se o pastor, revelando pouco saber no que diz respeito a arte de amar. Este desconhecimento funciona como um indicativo de sua rusticidade e, ao mesmo tempo, produz na cena uma atmosfera burlesca, na medida em que o diálogo transparece as dificuldades aparentes de entendimento por parte do pastor das regras de cortesia amorosa.

Não serão poucos os exemplos que atestarão a diferença entre o amor cortês e o universo rústico. Reiteradamente, na obra dos nossos autores analisados fica evidente que o domínio da arte de amar se restringe aos nobres. Na *Farsa ou cuasi comedia de Donzella, Pastor y el Cavallero* de Lucas Fernández, a dama nobre, quando cortejada pelo pastor, também estranha de que entre os rústicos também exista esse sentimento: amor:

> ¿Y hasta *acá* el amor estiende
> su poder entre pastores? (FERNÁNDEZ, 1972, p. 125).

Esta visão não escapa do dramaturgo português Gil Vicente. O caso de amor excêntrico, em *Tragicomédia de D. Duardos,* entre Camilote e Maimonda, a amada, possuidora de uma feiura exótica, leva o Imperador a analisar o caso de amor extremo. A fala do Imperador expressa o grau de convencimento de que o amor é elemento distintivo do nobre:

> Son los milagros de amores
> maravillas del Copido.
> Oh, gran Dios!
> Que a los rústicos pastores
> das tu amor encendido
> como a nos! (TDD, vv. 271-276).

Fica ainda mais evidente pela personalização do próprio Amor na Écloga X, *Representación sobre el poder del Amor*, de Encina, a ideia hierarquizada deste sentimento, visto que o rústico não pode amar da mesma maneira que o nobre:

> tengo todos los estados

hasta los brutos pastores (ENCINA, 1991, p. 205).

Por esse trecho, nota-se que a preposição “hasta” indica limite espacial e o adjetivo “bruto” já sugere a existência da forma distintiva entre a corte e o campo. A percepção de que o rústico só tem uma noção vaga e, sem dúvida, rudimentar do amor tem sabor cômico e se pode ver desenvolvido nas obras de Encina, bem como nas de Fernández e de Vicente.

Em certa medida, o mesmo sentimento atinge, a nível literário, rústicos e cavaleiros. À primeira vista, parecem igualar-se o cavaleiro e o pastor na prática do amor. Mas se houver melhor atenção ao tratamento dramático dado pelos autores, percebe-se que o amor é de ascendência cortesã, mas que pode ocorrer em ambiente campestre com tudo o que isso implica, em níveis sociais e estéticos. No entanto, os estamentos sociais, mesmo acontecendo o amor no campo, ainda permanecem bem definidos. Não ao acaso, na Écloga X, Encina atribui a um Escudeiro o papel de mediador, com o intuito de explicar as artimanhas do amor para os pastores:

Pelayo: Dezí, señor nobre y bueno,
pues que peno,
y vos sabres deste mal,
¿es mortal o no es mortal?
¿soy de vida o soy ageno?
Escudero: Mira bien, pastor, y cata
qu´el Amor es de tal suerte
que de mil males de muerte
que nos trata,
el peor es que no mata.
¡Dios nos guarde de su ira!
Mira, mira
qu’es Amor tan ciego y fiero
que, como el mal ballastero,
dizen que a los suyos tira (ENCINA, 1991, p. 218-219).

Neste contexto, a relação entre a cortesania e rusticidade se materializa de duas maneiras: entre o pastor e o Amor e entre o pastor e o escudeiro. A personalização do Amor representa todo ideal de comportamento do homem cortês. Será, então, o amor, valor da cultura cortesã, mediado pelo personagem do Escudeiro, reconhecido enquanto “señor nobre y bueno”. Ao Escudeiro, homem cortesão, cabe explicar como acontece as regras da

cortesia amorosa. O nobre descreve como na história a expressão amorosa já fez parte da vida de grandes homens:

> **Escudero:** ¡O, quantos grandes señores,
> quántos sabios y discretos
> vemos que fueron subjetos
> por amores!
> **Bras:** Pues no dezis de pastores (ENCINA, 1991, p. 215).

Em face deste diálogo, observa-se que o pastor Brás fica surpreso, porque na lista do Escudeiro não há registros de casos de amor entre os pastores. O Escudeiro trata a questão evocando casos de três famosos pastores e amantes bíblicos: "Dizen qu'el sabio varón / Salomón / de amores vencido fue, / y David por Bersabé, / y por Dalila Sansón" (ENCINA, 1991, p. 215). Mas graciosa é a cena, quando Brás trata de incluir seus amigos na lista dos famosos pastores que experimentaram casos de amor:

> Y aun a mí me há rebolcado
> el Amor malvado, ciego,
> por la sobrina del crego,
> y al jurado
> Amor le trae acossado,
> Y a Pravos trae perdido
> Y aborrido
> por la hija del herrero,
> y Santos el meseguero
> por Beneita anda transido (ENCINA, 1991, p. 216-217).

A cena, realmente, adquire um tom cômico e burlesco, e isso ocorre pela evocação paródica da lista de pastores tomados pelo amor. Tal acontecimento só evidencia que o comum é o uso do código amoroso no convívio social de reis, nobres e cortesãos. Acrescente-se ainda como a visão diferente do amor entre a corte e campo foi elaborada literariamente no diálogo entre o pastor Pascual e o soldado, na *Farsa ou Cuasi Comedia del Soldado* de Lucas Fernández:

> **Pascual:** Llugo amor es el mamar
> hasta hartar
> las cabras de rellanado.
>
> **Soldado:** Es amor transformación

del que ama en lo amado
do lo amado es transformado
al amante en afición
Es el peso puesto en fiel;
Es nivel
que haze ser dos cosas una.
[…]

Pascual: Esse amor, ¿es colorado
o verde? ¿Azul o pardillo?
¿Quiçás blanco o amarillo?
Soldado: Es de color muy morado,
y es muchacho niño y ciego,
y es de muy bella fación.
Tira saetas de huego
sin sossiego (FERNÁNDEZ, 1972, p. 167-168).

O contexto do diálogo não é nada harmonioso. Trava-se uma luta verbal entre o soldado que adota um estilo de vida de inspiração aristocrática e os pastores, Pravos e Pascual. Estes últimos possuem dificuldades em compreender a linguagem e os sentimentos de uma classe superior. Neste excerto, Pascual e o soldado buscam uma definição do amor e acabam por delinear um modo de ver muito distinto. As referências do pastor são parte do seu universo pastoril e o amor é visto como algo que se manifesta de forma tangível e palpável. A comparação feita por Pascual entre o amor e o ato de mamar de uma cabra ilustra bem essa perspectiva e concede à cena um tom burlesco. Já o soldado fala de um amor idealizado, focado na beleza do caráter, muito próximo da visão platônica. O crítico Neill Miller ainda acrescenta que a explicação do soldado lembra o cavaleiro da "pastourelle" que enfrenta o retraimento por parte da amada (MILLHER, 1970, p. 61). Como se vê, é notório que longe está do mundo pastoril a concepção de amor cortês, mas, literariamente, em alguma medida o amor também passeia nos campos, ferindo rústicos e lavradores.

Nesse sentido, as reminiscências do amor cortês no ambiente mais puro e simples do campo supõem uma alteração de lugar, uma liberdade literária, que evidencia ainda mais o tema do encontro de duas classes sociais e a comparação entre a corte e aldeia. Para o crítico Diéz-Borque, é na expressão amorosa que se estabelece "la oposición clara entre los estamentos sociales. Oposición que será unas veces explícita, otras implícita e incluso adoptará los modos y modas del amor noble, lo que conlleva um enfrentamento de fondo"

(DIÉZ-BORQUE, 1970, p. 12). Sendo assim, a incapacidade dos pastores em não compreender os sentimentos da classe superior torna um campo fértil para a produção de cenas cômicas e burlescas. Não por acaso, os três dramaturgos, Encina, Fernández e Vicente desenvolvem um conjunto de tópicos: "sofrimento ou morte de amor", "enfermidade de amor", "descrição da beleza feminina", "as prendas e os presentes", "a boda" etc., herdados da poesia lírica cancioneiril, para dar conta de um dos temas favoritos dessa poesia, o amor.

3.2.1 A descrição da beleza feminina

A discriminação dos vestidos e da aparência da dama nobre tem sua versão rústica nas obras de Encina, Fernández e Vicente. A fisionomia e os traços da pastora amada, "ÍAy, Beringuella garrida!" (FERNÁNDEZ, 1972, p. 66), como descreve o pastor Brás Gil, na comédia de Lucas Fernández, são recursos para exaltar e louvar a amada. O lirismo acentuado ao falar da beleza da amada pode ser identificado também na fala do pastor Mingo. Nesta peça de Encina, este amor inclui um detalhe importante: Mingo já é casado e tem como rival um escudeiro, que na disputa ganhará o amor da pastora Pascuala:

> ÍAy, Pascuala, que te veo
> tan lozana y tan garrida,
> que yo te juro a mi vida
> que deslumbro si te oteo!
> Y porque eres tan hermosa
> te quiero; mira, verás,
> quiérame, quiérame más,
> pues por ti dejo a mi esposa.
> Y toma, toma esta rosa
> que para ti la cogi,
> aunque no curas de mí
> ni por mí se te da cosa (ENCINA, 1991, p. 162).

A *dama* aqui é uma pastora. Seus traços são expressos em vocabulário que exalta suas qualidades, mas é possível notar que os elogios à amada são alusões abstratas. O foco não é descrevê-la em detalhes fisicamente, ainda que em termos abstratos e generalizados. Fala-se da sua juventude e frescura

(tan lozana), da sua exuberância, enfeites ou adornos (tan garrida) e como é "tan hermosa". São termos fundamentais, que na linguagem do amor cortês se aplicam ao louvor poético á dama.

Por outro ângulo, a apropriação deste tópico em contexto rústico se dá, também, com acentuado tom de comicidade, quando a configuração da aparência das pastoras amadas é feita como caricatura da indumentária e da aparência de uma dama nobre. No *Auto Pastoril Castelhano*, de Gil Vicente, os adornos e o traje, "manguitos bermejos", "alfarda muy llocida" (APC, vv. 201-202), da pastora Teresuela, descritos pelo seu amado, pastor Silvestre, nos festejos do matrimônio, podem ser lido enquanto caricatura de uma mulher nobre, porque de certo modo, segundo o crítico Nöel Salomón, "el traje rústico de fiesta no era a menudo más que um antiguo traje noble despreciado" (SALOMÓN, 1985, p. 405). Por esse prisma, o efeito cênico da indumentária cortesã no corpo de uma pastora é cômico. Esta cena se torna ainda mais graciosa quando lida no conjunto da ação. Silvestre está falando com seus companheiros do campo sobre o casamento, os presentes recebidos e a família da moça. Nisto inclui a discrição de sua amada: "[…] moza bien chapada / y aún es de buen ñatío / más honrada del lugar" (APC, vv. 162-164).

Admitem-se, ainda, nesse contexto, os aspectos que ressaltam a imperfeição na descrição feminina. Na peça vicentina, *Tragicomédia Pastoril Serra da Estrela*, o pastor Gonçalo foi prometido à pastora Caterina Meijengra. Entretanto, Gonçalo deseja não esta, mas a pastora Madanela e fornece ao espectador/leitor um retrato físico de Caterina, cuja descrição se torna o avesso das características típicas de uma dama amada. O diálogo com a pastora Felipa traça o perfil da pastora Caterina:

Gonçalo: Antes me queime mau fogo.
Nam vem a Meijengra a conto
que é descuidada perdida
traz a saia descosida
e nam lhe dará um ponto.
Oh quantas lendens vi nela
e pentear nemigalha
e por dá-me aquela palha
é maior o riso qu'ela.
Varre e leixa o lixo em casa
come e leixa ali o bacio
cada dia a espanca o tio

nega porqu'é tam devassa.
Madanela mata a brasa
nam cures de mais arenga
e dize tu mana a Meijengra
que vá amassar outra massa.
Felipa: Já teu pai tem dada a mão
e dada a mão feito é (PSE, vv. 147-165).

Os versos desenvolvem o tema do aborrecimento amoroso, através da descrição da (des)amada. Palavras como "descuidada", "descosida", "perdida", "leixa", "devassa" indicam que a descrição expressa o sentimento de hostilidade do pastor Gonçalo em relação a dama. Segundo Gonçalo, Caterina traz a "saia descosida", um recurso risível de conotação sexual. A vestimenta, estando dessa forma, deixa ver o corpo, torna-o, portanto, mais acessível, desfrutável. Talvez por isso Gonçalo não a queira. Importa salientar que Gonçalo fala de uma ausente, já que Caterina não está em cena. Ele descreve a personagem, mas o espectador não a vê, pelos menos de início. Gonçalo, ainda, fala que Caterina tem muitas "nemigalha" (lêndeas). E fica a curiosidade do leitor/espectador: quando aparece em cena, teria Caterina entrado com a "saia descosida"? Seria realmente a pastora Caterina uma "descuidada perdida" com a cabeça cheia de "nemigalha"? Não se dispõe dessas informações extratextuais. Mas a fala de Gonçalo deve ter feito sorrir os espectadores. Gonçalo diz não querer Caterina, mas ela também não o deseja. Caterina deseja Fernando e não fica nada contente com as declarações de Gonçalo. Diz Caterina no diálogo com Felipa: "aborrece-me Gonçalo / como o cu do nosso galo / nam no queria sonhar" (PSE, vv. 202-204).

Em outra categoria tem-se o exemplo de um escudeiro galanteador que faz a descrição de sua pretendente em dois momentos. No primeiro, a descrição não conta com a presença da amada; e, já no em um outro, o escudeiro, numa atmosfera de contrafação, encena o elogio, bem à moda da cultura cortesã. A peça é a *Farsa de Inês Pereira*, na qual pretendentes da amada, o Escudeiro e Pêro Marques, podem ser lidos como síntese da relação entre a corte e o campo. A moça é Inês Pereira que, inicialmente, tem como aspirante a marido Pêro Marques, aldeão simples, porém rico. Contudo, Inês o recusa por considerar-lhe excessivamente simplório. Por outro lado, tem-se o Escudeiro que, segundo Inês, é "homem discreto" e que sabe "tanger viola".

Por essa razão, ele merece seu apreço e seu amor. Brás da Mata é o escudeiro que dois irmãos judeus lhe conseguem por marido dos seus sonhos e este descreve Inês antes mesmo de conhecê-la:

Vem o Escudeiro com seu Moço, que lhe traz ũa viola, e diz falando só:

Se esta senhora é tal
como os judeus ma gabaram
certo os anjos a pintaram
e nam pode ser i al.
Diz que os olhos com que via
eram de santa Luzia
cabelos da Madanela.
Se ela fosse donzela
tudo essoutro passaria.
Moça de vila será ela
com sinalzinho postiço
e sarnosa no toutiço
como burra de Castela.
Eu assi como chegar
cumpre-me bem atentar
se é garrida se é honesta
porque o milhor da festa
é achar siso e calar (FIP, vv. 502-519).

Brás da Mata imagina sua pretendente e traça um perfil bem caricato da moça. Os judeus casamenteiros tratam de descrevê-la, enaltecendo-a. Inês tem os olhos de Santa Luzia, a santa invocada como a protetora dos olhos. Compara-se ainda aos cabelos de “madanela” com os famosos cabelos de Maria Madalena que enxugaram os pés de Jesus. Já a descrição imaginada do escudeiro toma forma de caricatura, antítese da visão sublime da mulher, que deveria ser símbolo da beleza pura. Ele ressalta ainda que seria a personagem uma moça de vila, “com sinalzinho postiço”, “sarnosa no toutiço” e semelhante a uma “burra de Castela”. São expressões que desenham a amada de forma grotesca e cômica, e com isso que se distancia da visão idealizada preconizada pela linguagem do amor cortês.

A descrição de Brás da Mata inverte-se quando ele vê a moça. Neste momento, ele precisa fazer jus ao que representa, um escudeiro, um cavaleiro em potencial, homem dado às letras, bom tangedor de viola, falante e cortês. Encena-se a cultura cortesã, ritualizada na figura do escudeiro. Diz a rubrica

que “chega o Escudeiro onde está Inês Pereira e alevantam-se todos e fazem suas mesuras, e diz o Escudeiro:”

> Antes que mais diga agora
> Deos vos salve fresca rosa
> e vos dê por minha esposa
> por molher e por senhora.
> Que bem vejo
> nesse ar nesse despejo
> mui graciosa donzela
> que vós sois minh’alma aquela
> que eu busco e que desejo.
> Obrou bem a natureza
> em vos dar tal condição
> que amais a discrição
> muito mais que a riqueza.
> Bem parece
> que só discrição merece
> gozar vossa fermosura
> que é tal que de ventura
> outra tal nam se acontece.
> Senhora eu me contento
> receber-vos como estais
> se vós vos não contentais
> o vosso contentamento
> pode falecer nô mais (FIP, vv. 555-577).

Dentro do universo característico da poesia cortesã, o escudeiro descreve a amada com uma linguagem convencional, em que a dama é representada de forma abstrata: “fresca rosa”, “graciosa”, “donzela”, “fermosura”. A dama, neste momento, coincide com a “senhora” do universo cortês e se distancia do tom com o qual primeiramente ele a descreveu.

De modo geral, as atitudes e qualidades da amada no universo cortês são traçadas com termos mais gerais e abstratos. Nessa perspectiva que o escudeiro vicentino narra seus elogios em louvor à Inês, em seu primeiro encontro. Em outra medida, nota-se que em ambiente rústico, embora se inspire na linguagem de amor cortês, a “zagala” ou a moça da vila recebem um tratamento literário com termos mais precisos que se distanciam de um discurso abstrato.

Importa observar que na situação dramática nem sempre o amor é correspondido, via de regra, em ambiente cortês o amor é oculto e secreto. Contudo, na cena rústica dos dramaturgos ibéricos o amor, de alguma maneira,

se realiza na situação dramática e a descrição da beleza feminina é parte deste enredo em sua variante rústica quase sempre em tom cômico.

3.2.2 O sofrimento na linguagem amorosa

Acrescenta-se ao escopo temático do amor cortês, o sofrimento, ou até mesmo a morte por amor, presente em contexto rústico. Há de se considerar que "a morte de amor" é a metáfora mais importante a que recorre a poesia lírica cancioneiril do século XV (TÁULER, 2014). Na acepção da tradição lírica e cancioneiril, o eu-lírico é masculino e sofredor. O pastor Pravos da *Farsa ou Cuasi Comedia del Soldado* de Lucas Fernández sente o amor de forma tão profunda, que abandona o gado e fala em suicídio: "Ni sé de cabras ni perros / [...] / Es mi dolor tan artero / que me muero" (FERNÁNDEZ, 1972, p. 156-157). A lamentação de Pravos é tão desesperada que o Soldado procura tranquilizar-lhe: "No te espantes, labrador, / que el amor tiene tal maña / que, después que muestra saña / hostiga su disfabor" (FERNÁNDEZ, 1972, p. 160).

As lamentações por amor de Pravos são semelhantes ao de Fileno, da *Eglóga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, de Encina. Fileno exemplifica bem os vitupérios que o amor cortês incita, especialmente através dos dissabores e sofrimentos que exprime. A tópica do sofrimento amoroso se realiza pelas sintomatologias amorosas do amor frustrado e negado pela pastora Zefira, que acaba, em razão disso, por levar o pastor ao suicídio. Entra em cena a figura de um pastor desconsolado de amor, dolente, inclusive menos brusco, que contrasta vivazmente com a figura do Zambardo, pastor rude e grosseiro. Este não lhe faz caso, enquanto Fileno confidencia suas penas de amores:

> **Fileno**: ¡O, Dios te duela! Zambardo, Zambardo,
> Despierta, despierta y ave manzilla!
> **Zamb**.: A fe que soñava que allá en Compasquilla
> con otros pastores jugava al cayado,
> y mientras que estava assí trasportado
> passé por las mientes esta tu batalla.
> **Fileno**: ¡O, pese mal grado! ¿Y estoyte contanto
> de aquella hambrienta que mis años traga,
> y duérmeste tu? (ENCINA, 1991, p. 263).

Com este comportamento rude e indolente, Zambardo revela-se como o típico pastor bobo e grosseiro, completamente contrário ao perfil de Fileno, que se revela como pastor experimentado em todas as sutilezas e matizes do sentimento amoroso. Encerra-se nessa peça uma sugestiva variação da relação entre a corte e o campo. Os dois participam do mesmo *locus*, entretanto, se um é o pastor típico, que participa do embate clássico com o cavaleiro; o outro é o pastor inquieto, vivido pela travessia amorosa, tão conhecida nas cantigas de amor da tradição galego-portuguesa. Seu *éthos* se aproxima muito mais do movimento amoroso cortesão. Em outra medida, a cena acaba por ser cômica, pelas atitudes de Zambardo, e, ao mesmo tempo, trágica, já que o pastor sofre e morre.

De tom mais ameno, na comédia de Lucas Fernandez, o pastor Bras Gil deseja o amor da pastora Beringuella, que não cede facilmente aos encantos do amado. Com a possibilidade remota de ser rejeitado, Brás Gil suplica o amor da sua amada e até fala em morte em caso de não ser correspondido:

> İAy, Beringuella garrida!
> Ño seas tan zahareña.
> Torna, tornáte alagüeña
> porque redemies mi vida,
> que ya la traygo aborrida
> y no quiero más viuir,
> sino llugo me morir
> se no as de ser mi querida (FERNÁNDEZ, 1991, p. 66).

Neste momento da ação, Beringuella é cortejada, mas se esquiva seu amado. Faz parte do jogo amoroso. São *clichês* que já estavam presentes na linguagem do amor cortês. Na regra XIV, no capítulo VIII, *Das regras do amor*, André capelão indica que “a conquista fácil torna o amor sem valor; a conquista difícil dá-lhe apreço” (CAPELÃO, 2000, p. 261). Obviamente, depois a pastora se rende aos encantos do amado. No entanto, o jogo poético da conquista inclui o “sofrimento”, muita das vezes fruto da conquista difícil, que acaba por provocar uma tensão dramática que movimenta a cena e avizinha a matéria teatral da poesia lírica dos *cancioneiros*.

No universo rústico nem sempre a conquista do amor resulta no amor correspondido. Na *Farsa de una Donzella y un Pastor y un Cavallero*, de Lucas Fernández, encontra-se um Pastor que disputa o amor de uma Donzela com

um Cavaleiro. O embate entre os dois rivais é bastante acentuado e o pastor não leva vantagem amorosa. A Donzela se rende aos encantos do Cavaleiro. Os versos do villancico final cantado pelo Cavaleiro que exprimem a relação entre amor e sofrimento: “Pastorcico lastimado / descordoja tus Dolores. / İAy Dios, que muero de amores!” (FERNÁNDEZ, 1972, p. 136).

A tópica do sofrimento amoroso não é elemento desconhecido na vida do rústico vicentino. Sua galeria de rústicos também é de “cuitados, desnudos, desventurados, lastimados”. Na *Tragicomédia Pastoril Serra da Estrela* explora-se o tema dos “amores desencontrados”. O tema da intriga amorosa constrói-se sobre os paradoxos do amor louco. Óscar Lopes vê o cômico do sem-sentido nesses enredos bucólicos. Ele afirma que “[...] os pastores vicentinos, tais como os das éclogas clássicas, também por vezes, petrarquizam, também se desentranham em contradições sentimentais, para que o amor revele a sua universalidade ou essencialidade humana” (LOPES, 1970, p. 87-88). Miller acrescenta que “estas cenas parecem-[lhe] ser burlescas ou paródias do amor idílico das obras pastoris da época clássica e da Renascença italiana” (MILLER, 1970, p. 89). *Pastoril Português* estrutura um enredo de desencontros amorosos, bem como *Serra da Estrela*: “Vós Serra se haveis d’ir / com serranas e pastores / primeiro se hão-d’avir / ũa manada d’ amores / que nam querem concrudir” (TSE, vv. 118-122).

Visto que o tema amor possibilita uma dinâmica bastante profícua no expediente dramático, Gil Vicente encena os amores “que nam querem concrudir” dos pastores serranos: Caterina, Gonçalo, Felipa, Fernando, Madanela, Rodrigo. Gonçalo ama Madanela; Caterina prometida a Gonçalo, ama Fernando, o galanteador; este diz querer casar com Caterina, mas diz Felipa que ele lhe pediu em casamento; Rodrigo ama Felipa; esta e Madanela têm aparentemente mais altas vistas: Madanela não quer casar “em toda a Serra de Estrela”, e Felipa deseja um cortesão “com pantufos de veludo e ũa viola na mão”. Entretanto, no emaranhado das confusões amorosas, a intervenção do eremita acabará por resolver os pares amorosos e os casamentos, portanto, são celebrados.

Nesse contexto, as queixas e o sofrimento por amor, em contexto rústico, integram-se, com aprazibilidade, ao tema dos amores desencontrados. Pastor Gonçalo não quer Caterina Meijengra, mesmo tendo sido, este, um

acordo feito pelo seu pai. Nesse caso, prefere morrer de amores por Mandanela, sua amada, a se casar com Caterina:

> Arrenega tu do argém
> que me vem a dar tormento
> porque um só contentamento
> val quanto ouro Deos tem.
> Deos me dê quem quero bem
> ou me tire a vida toda
> com a morte seja a voda
> antes que outra me dem (TSE, vv. 172-179).

O sofrimento amoroso está diretamente vinculado ao amor não correspondido. E este estado era tão intenso que o amante deseja a morte. À semelhança do “amor cortês” que produz a coita d'amor (em galego-português, "coitado" significava "apaixonado, sofrido"), os pastores vicentinos estão “sofridos d’amor”. Sobre o assunto, mais adiante, a pastora Caterina afirma:

> Oh quantos perigos tem
> este triste mar d’amores
> e cada vez são maiores
> as tormentas que lhe vem (TSE, vv. 314 – 317).

Gil Vicente não explora só o amor rudimentar dos pastores, mas demonstra que o pastor é também vítima da força do Amor e de seus galanteios. Além disso, o dramaturgo vicentino traz elementos novos ao tema do “sofrimento por amor”, que não se parecem com os que estão relacionados aos pastores de Encina e Fernández. A inovação dramática vicentina é a pastora Cassandra, uma das sibilas que não quer se permitir sofrer de amor:

> Y com floritas
> Piensas que m’engañaré.
> No quiero verme perdida
> Entristecida
> de celosa o ser celada.
> Tirte afuera no es nada
> pues antes no ser nacida.
> [...]
> No quiero entrar em pasiones
> pues que bien puedo escusarlas.
> [...]
> Allende deso sudores
> y dolores
> de partos llorar de hijos

> no quiero verme em letijos
> por más que tú me namores (ASC, vv. 159-165; 175-176; 183-187).

No caso singular do *Auto da Sebila Cassandra*, os pastores grosseiros de Encina e Fernández são resguardados e os desdobramentos dramáticos acabam por ser mais complexos. Pastora e sibila, ao mesmo tempo, Cassandra é uma figura individualizada e integra aos devaneios do amor uma obstinação, no sentido de reinventar, ela própria, o amor e o casamento. Portanto, a Cassandra vicentina é uma donzela que já anuncia como a arte combinatória vicentina aparece sempre renovada.

3.2.3 A boda em ambiente campestre

A boda, ou seja, a 'oficialização' da relação entre os amantes, acontecimento tão importante do tema amoroso, também teve acolhida em ambiente rústico na cena ibérica. Todavia, como se sabe, nem sempre houve compatibilidade entre amor e casamento. André Capelão, no *Tratado do Amor Cortês,* demonstra a dissociação entre o enlace matrimonial e o amor cortês. Nas palavras do tratadista,

> [...] 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).

A assertiva de André Capelão está de acordo com a acepção de casamento no período medieval, que necessariamente não estava relacionado ao amor entre os pares envolvidos. O casamento não era o ambiente mais propício para o cultivo do amor, portanto, o compromisso matrimonial "não [era] desculpa válida para não amar" (CAPELÃO, 2000, p. 260). Em consonância com o código do amor cortês, o homem casado poderia buscar o amor fora dos laços matrimoniais. A prática da arte de amar do homem cortesão não estava vinculada inevitavelmente à ideia de casamento. Esta incompatibilidade foi

sintetizada por Maria Goreth Vasconcelos, em *O Casamento no Teatro de Gil Vicente*,

> 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 (VASCONCELOS, 2012, p. 36).

Basta lembrar que os casamentos eram escolhidos pelos pais dos nubentes que acolhiam preferencialmente um (a) pretendente que fosse dentro da própria família com intuito de preservar a linhagem e os bens das famílias envolvidas. Marc Bloch afirma em *Sociedade Feudal* que "o casamento do nobre, como se sabe, era muitas vezes um mero negócio. As casas senhoriais pululavam de bastardos. O aparecimento da cortesia, à primeira vista, não parece ter mudado grande coisa a estes hábitos" (BLOCH, [s.d.], p. 322). Por outro lado, nas classes sociais mais baixas, havia maior possibilidade de autonomia quanto ao desejo dos noivos.

No campo, não era prática comum alianças matrimoniais com conjugues tão jovens como acontecia na aristocracia. As camponesas geralmente se casavam com mais idade do que as mulheres nobres, devido ao fato de não haver bens valiosos e outros interesses envolvidos (DUBY, 1990). Com efeito, a forma de o homem rústico enxergar o casamento se distancia daquela que faz parte do mundo cortesão. Por outro lado, os aspectos ligados ao esquema dramático do matrimônio aristocrático aparecem arraigados em contexto rústico por meio do dote, dos presentes, da linhagem, da boda e até mesmo da tirania paternal na cena dramática de Encina, Fernández e Vicente.

A questão da tirania paternal envolve uma questão de lealdade. Na *Comédia de Bras-Gil y Beringuela*, de Lucas Fernández, alguns desses aspectos são tratados. Bras-Gil e Beringuella estão de acordo no amor que dedicam um ao outro. Todavia, surge em cena o avô da pastora, Juan Benito, e lhes enche de insultos. O motivo é a possível deshonra de sua neta:

> ¡Anday acá! Juraréys

> en las manos del jurado
> si l'avéys vos desfrorado
> o qu'es lo que aqui hazéys (FERNÁNDEZ, 1972, p. 73).

Percebe-se que as relações rústicas dos camponeses passam por uma questão moral e cultural. Recorda-se que na maioria das vezes, os casamentos aristocráticos eram acordados pelos "padres sin tener en cuenta la edad, ni la inclinación de los contrayentes" (Vicens *apud* DIEZ-BORQUE, 1970, p. 21). Esse não é o caso, porém, de Bras Gil e Beringuella, já que estes desejam se casar. A questão envolvida destes amantes é a deshonra, o "desfrorado".

Já em Gil Vicente, a questão ganha outro contorno. O monólogo de Vasco Afonso, do *Auto Pastoril Português*, aponta a incompreensão paterna em relação a seu casamento. Vasco Afonso se casou por amor, contra a vontade de seus pais e dos pais de sua mulher, o que lhes valeu, inclusive, a privação do direito à herança.

> Soma que casei embora
> Sem licença de meu pai
> e diz que a nam quer por nora.
> E seu pai er assi
> porque se casou furtada
> nem chique nem mique nem nada (APP, vv. 8-13).

Em outra situação, na *Tragicomédia Pastoril Serra da Estrela*, a pastora Felipa diz que o pastor Gonçalo contraiu matrimônio pelo pai de Caterina: "Pois já tu cá és casado/ nega que esperam por ti" (TSE, vv. 136-137). Gonçalo casa-se sem saber e não aceita o casamento com Caterina.

O casamento arranjado pela família já incluía, em contexto nobre, o dote e os interesses das famílias envolvidas. Para os casamentos nas classes mais altas, a questão do dote envolvia vantagens econômicas. Precedendo o casamento, os acertos sobre o dote ou as arras eram feitos por ambas famílias. O dote fazia parte de uma política de casamentos que, era bastante frequente nesse período (MARQUES, 1981). Eis um ato repetido em vários contextos na cena campestre. O pastor Silvestre casa-se com Teresuela e com um vocabulário bastante característico, enumera o dote recebido:

> Danme una burra preña
> un vasar, una espetera

una cama de madera
la ropa ño está hilada (APC, vv. 195-198).

Na mesma medida, graciosa é a cena do dote de Beringuella na *Comedia de Bras-Gil y Beringuella* de Fernández. Depois de resolvido o conflito, seu avô acaba aceitando seu casamento com o pastor Bras-Gil e oferece, como dote, presentes que têm uma relação direta com o ambiente campestre.

Yo les mando um tomillar
de buen tomillo salsero,
y um cortijo y chiuitero
y uma casa y um paiar
y um arado para arar;
dos vacas com añojales
y dos yeguas cadañales
y um burro muy singular (FERNÁNDEZ, 1972, p. 79)

A lista de presentes abrange o cotidiano da vida rústica e deve ter sido motivo de graça para o público do paço. O cenário campestre está presente também por meio da enumeração das ervas: “tomillar”, “tomillo salsero”; das propriedades: uma fazenda “cortijo” com curral para cabritos “chiuitero”, uma “casa”, um palheiro “paiar”; da ferramenta: um “arado”; e, dos animais: duas vacas com bezerros de um ano completo “dos vacas com añojales”, duas éguas que parem todo ano “dos yeguas cadañales” e um “burro muy singular”.

Em outra perspectiva, o noivo presenteia sua noiva e a enumeração de presentes, em contexto rústico, quase sempre ganha tons cômicos. Na peça de Fernández, Bras Gil presenteia Beringuella:

Sus toquexos y tocados,
todos sus paños dobrados
le pienso de endonar.
Darl´e alfardas orilladas
y capillejos trenados,
cercillos sobredorados
y gorgueras bien labradas
y sortijas prateadas,
camisas de cerristopa,
su mantón y aljuba y hoja,
faxa y mangaz colloradas.

Darl´e texillo y filetes
y bolsa de quatro-pelo,

saya azul color de cielo
fronzida con sus marbetes,
y gujetas con herretes,
çuecos, çapatos, çapatas.
Más te la porné que pratas
bruñida con repiquetes (APC, vv. 527-545)

Os presentes que Brás Gil enumerou para a amada quase sempre estão relacionados com trajes e acessórios. Os "toquexos" são uma espécie de touca, e os "tocados" eram adornos coloridos. As "alfardas orilladas" eram um lenço, do vestuário de inspiração mourisca, bem arrumadas. Já os "capillejos trenados" são um tipo de gorro que se usava para adornar a cabeça. Os acessórios que complementam a composição da amada são os pendentes "cercillos", os colares "gorgueras", os anéis "sortijas". As "camisas de cerritopa" são camisas de festa ou de domingo, dia sagrado que reservava sempre uma roupa especial. O "mantón" ou o pano grande que, geralmente, cobre os ombros, vem acompanhado da "aljuba", um traje mourisco de mangas curtas, usado também pelos cristãos velhos e que deveria ser colorido. Aos rústicos eram reservadas, como já foi apontado, as cores mais sombrias, limitados pelos preços que os tecidos das diferentes cores podiam alcançar (PALLA, 1992). Outros adornos ainda fazem parte da lista de Brás: o "texillo", um tipo de faixa ou cinta, os "filetes", que enfeitam as bordas das bolsas, das que são tecidas com muitos fios, "saya" azul, franzida com bordas adornadas, "gujetas", cinta com arremate metálico, sapatos e promessas que Beringuella deveria ter mais que "pratas bruñida com repiquetes"[69].

A cena dos presentes evidencia o tom campestre da peça e se renova na *Égloga VII* de Encina. O pastor Mingo está apaixonado por Pascuala, uma pastora que também está sendo cortejada por um Escudeiro. A luta de palavras entre os dois homens e as promessas que ambos fazem a Pascuala demonstram nitidamente a encenação da antinomia entre a corte e a aldeia. O Escudeiro é um nobre, dado às letras, promete a Pascuala dar a sua fé, a sua riqueza e seu amor. Mingo, por sua vez, é um rústico desajeitado, que faz suas promessas com "mil cosicas/ que, aunque no sean muy ricas,/ serán de bel

[69] Análise realizada, tendo como base o estudo de Maria José Palla (1992), *Do Essencial e do Supérfluo*, cujo trabalho analisa o vestuário e tudo o que com ele se relaciona, em cena dramática quinhentista e, sempre que possível, seu eventual valor na dramaturgia de Gil Vicente.

parecer" (ENCINA, 1991, p. 165). O tom de rusticidade se intensifica quando Mingo enumera suas "mil cosicas": "nuezes", "castañas", "yerbas", "mançanas", "pies de burro", "peras", entre outros. A disputa com o Escudeiro torna-se evidente quando o nobre afirma: "Calla, calla, que es grossero / todo quanto tú le das. / Yo le daré más y más, / porque más que tú la quiero" (ENCINA, 1991, 167). A pastora Pascuala se vê diante de duas concepções opostas de casamento, uma, de matriz simples e rústica e a outra vinculada ao comportamento aristocrático e cortesão.

Doutro ângulo, a pastora vicentina, da *Serra da Estrela*, Felipa, sonha com amor cortesão, mas é ignorada e acaba se casando com o pastor Rodrigo. Em sua descrição induz o leitor/espectador a conhecer as qualidades ou faculdades do homem palaciano:

> **Felipa:** Quando vejo um cortesão
> com pantufos de veludo
> e ũa viola na mão
> tresenda-m' o coração
> e leva-me a alma e tudo (TSE, vv. 441-445).

O homem da corte é o seu ideal de amor, uma vez que ela se impressiona por um bom tangedor de viola, como convém a todo homem nobre: saber trovar e ser dado às letras, e, ainda, com "pantufos de veludo". Felipa deseja esse homem cortês, galante e trovador, por isso despreza a corte que o pastor Rodrigo lhe faz: "Rodrigo já tu começas / tu tens das mais vãs cabeças / nam quero ser descortês" (TSE, vv. 404-406). Felipa assegura que deve se casar com o cortesão, ao que Rodrigo retruca:

> Se casasses com pação
> que grande graça será
> e minha consolação
>
> que te chame de ratinha
> tinhosa cada mea hora
> inda que a alma me chora
> folgarei por vida minha
> pois enjeitas quem t'adora.
> e te diga: tir-te lá
> que me cheiras a Cartaxo.
> Pois te despreza do baixo
> o alto t'abaxará (PSE, vv. 429-440).

Gil Vicente distingue, assim, na fala de Rodrigo, dois estamentos sociais: o rústico (ratinho[70]/vilão) e o nobre (cortesão/pação). Essa é outra razão pela qual se faz entender que o autor conscientemente põe em cena o encontro entre a corte e a aldeia, explorando núcleos de conflitos dramáticos, em que de um lado se enxerga o mundo rústico, essencialmente cômico, pela rusticidade dos sentimentos, linguagem e costumes dos seus pastores; e, de outro, o mundo cortesão, que se caracteriza pela fineza do comportamento.

Por outros termos, o expediente dramático dos três autores apresenta como um sistema de conexões múltiplas, de onde se infere um projeto literário, em face de duas vertentes poéticas, a cancioneiril e a pastoril-rústica, nas quais o tema amoroso aciona um frescor e um movimento à situação cênica. Em cada autor, a adequação dos ingredientes teatrais na composição temática entre a corte e o campo varia de peça a peça, conforme seja ela de teor natalino ou amoroso, ou de qualquer uma das configurações temáticas intermediárias. Mas é, sem dúvida, no tema amoroso que se oferece um *tonus* dramático mais diversificado. O próprio universo poético dá conta de como os pastores sortiram este "mar d´amores".

O exemplo literário se encontra na *Farsa ou Cuasi Comedia del Soldado,* de Lucas Fernández, que enumera os pastores da obra de Encina os quais reelaboram com suas histórias a temática amorosa. O contexto da cena é o diálogo entre o soldado e o pastor Pravos. O diálogo, em questão, vai dando conta dos enredos amorosos:

Pravos: Phileno El se mato
y murió
por amores de Zafira
[…]
También me ñembra Pelayo,
aquel qu´el amor hyrió,
que en aquel suelo quedó
tendido con gran desmayo.
[…]
Que Bras Gil por Beringuella

[70] Sobre a figura do ratinho, Oscar Pratt informa que "o ratinho era já um apodo injurioso, até entre os próprios serranos beirões de Gil Vicente, o que representa manifestamente uma antecipação do sentido pejorativo que a palavra tinha em Lisboa" (PRATT, 1970, p. 55). Paul Teyssier ainda assegura: "O vocábulo «ratinho" designa hoje os trabalhadores rurais naturais do Norte de Portugal que, em migração sazonal, vão trabalhar na ceifa e na vindima nas grandes propriedades do Ribatejo e do Alentejo" (TEYSSIER, 2005, p. 210). O importante é que na obra vicentina esta figura também encontrara acolhida.

passó un montón de quexumbres
por montes, cuestas y cumbres
hasta que topó con ella.

Y aun Mingo, si se decrala,
por Pascuala
mil quillotranças passó;
y el que por esta zagala
pompa y gala
dexó y pastor se tornó.

Y aun Christino en religión
se metió y dexó su hato.
Después amor, de rebato,
le sacó de su intención.
Embióle mensajera
muy artera
que ló tentasse de amor,
nimpha llamada Febera,
muy artera,
y boluióle a ser pastor.

Soldado: Si te comienço a contar
de caballeros troyanos
y enamorados romanos
será para no acabar (FERNÁNDEZ, 1972, p. 160-161).

Demonstrando, substancialmente, exemplos dos textos dramáticos de Encina, o pastor Pravos fala de como o "amor" a "muchos mata". Em sua galeria, Encina inclui os pastores tomados de amor: "Phileno", "Zafira", "Pelayo", "Bras Gil", "Beringuella", "Mingo", "Pascuala", "Christino". Em contrapartida, o "Soldado" salienta que a lista de "cavalleros troyanos"e "enamorados romanos"é imensa, "será para no acabar". Com efeito, pode-se inferir que os tópicos subjacentes à temática amorosa como o "sofrimento por amor", a "descrição da amada" e a "boda", na obra dos três autores, são recorrentes, tanto no universo cortês, quanto no universo rústico. A este respeito, Juan Carlos Temprano no seu trabalho *Móviles y metas en la poesia pastoril de Juan del Encina* afirma que

> la transposición de los temas de la lírica cortés a la pastoril es consecuencia, pues, de la intención por equiparar y unir poéticamente dos mundos, el da corte y el campo, mediante el sometimiento de ambos a una misma fuerza, el amor, poniendo de relieve la identidad de sentimientos y actitudes de los individuos que integran esos dos grupos (TEMPRANO, 1975, p. 120).

O crítico espanhol argumenta que o amor é a força capaz de promover uma unidade entre duas esferas poéticas tão distintas: a cortês e a pastoril. A preceptiva amorosa integra-se, ainda, no gênero pastoril, através da matriz natalina. O acontecimento do nascimento de Cristo implica uma unidade entre os seres, cuja grande força é o amor que, consequentemente, nivela o mundo da corte e o do campo. Contudo, não se pode afirmar que o deslocamento de temas da lírica cortês em relação à poética pastoril-rústica se dá de igual modo entre os dois espaços. O tratamento literário em ambiente campestre implica uma forma de expressão em linguagem rústica, que poetiza com mais naturalidade e espontaneidade os costumes e os sentimentos de um universo de forte cunho popular.

Nesse sentido, a linguagem do teatro, em função do diálogo e da representabilidade, goza do privilégio de um potencial de tensão dramática comunicável ao leitor/espectador, que ultrapassa o território literário (MOISÉS, 2004). Portanto, as duas forças que movimentam uma peça de teatro, o enredo e as personagens, guardam uma condição que favorece uma fluidez na composição dos dois eixos poéticos. Nesses parâmetros é que o dramaturgo português Gil Vicente acolhe na sua obra dramática uma ponte mais estreita entre o universo cortês e o campestre, através de linguagem cênica do disfarce. Esta reelaboração poética não se verifica nos expedientes dramáticos de Encina e Fernández. Ainda em linhas de comparação, Gil Vicente apresenta em sua obra, diferente dos dramaturgos espanhóis, um jogo inventivo em que a relação entre a rusticidade e cortesania se funde na ação e no diálogo dramático. Tal construção se registra dentro do labiríntico mundo do fingimento, quando Gil Vicente faz as categorias, corte e campo, se desdobrarem e se multiplicarem em contextos diferentes. Três peças, *Comédia do Viúvo*, *Comédia de Rubena* e *Tragicomédia de Dom Duardos*, encenam o tema comum dos “príncipes encobertos”, cada um a seu modo, bem ao estilo de comédia romanesca, que têm no fingimento uma estratégia de aproximação entre dois mundos opostos: a corte e o campo.

3.2.4 O amor e a linguagem cênica do disfarce

As cenas dramáticas de três príncipes, “D. Rosvel”, “Príncipe da Síria”e “D. Duardos”exibem a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais. Todos estão inseridos, num primeiro momento, no mundo da cortesia, do ideal estético exercido pela cortesia, em torno do ritual da cavalaria, da investidura dos cavaleiros. Todavia, como estratégia de aproximação às suas amadas, os príncipes trocam de identidade e optam pelo “estilo rústico”.

Na *Comédia do viúvo*, o príncipe D. Rosvel se aproxima do viúvo e das filhas disfarçado de rústico e à procura de trabalho. O viúvo o admite por um ano para os mais baixos serviços: cuidar dos porcos e trazer lenha. Sua fala indica os elementos do disfarce:

> Soy d’ acullá,
> del Villar de la Cabrera.
> Llámome Juan de las Broças,
> de en cabito del llugar
> natural,
> hermano de las dos moças:
> sé hazer priscos y choças
> y un corral (VIU, vv.392-399).

Os procedimentos utilizados por Vicente, com a intenção de transmudar sua personagem de origem nobre para o mundo rústico, se realizam através da alteração de signos teatrais como vestimenta, língua, nome, ambiente. Seu novo nome, *Juan de las Broças*, sua nova procedência, *Villar de la Cabrera*, e seu novo ofício: “sé hazer priscos y choças y um corral” denunciam, então, o universo rústico em que pretende se inserir. Seu disfarce também se concretiza no campo linguístico. Ele passa a falar em saiaguês, o dialeto castelhano, estilizado por Encina, usado para identificar os pastores como rudes serranos. A motivação do disfarce, nesse caso, é a paixão de Rosvel pelas filhas do viúvo, como ele afirma: “El amor es tan podroso / que me truxo a la defesa / con cayado” (VIU, vv. 605-606). É em forma de pastor com “cayado”que o príncipe, movido pelo amor, conquista sua(s) amada(s).

O amor vem ser a mesma força motriz para o “Príncipe da Síria”, da *Comédia de Rubena*. A amada é Cismena, moça humilde, criada sem mãe, que vive a infância como simples pastora, integrada numa família de

camponeses. Protegida pelas fadas, a menina órfã é adotada por uma importante dama, o que lhe faz herdar uma fortuna, quando ainda era bem jovem. São muitos os pretendentes de Cismena. Um deles, Felício, faz-se acompanhar por um pajem, de quem se vem saber mais tarde que se trata de um príncipe da Síria. Felício é recusado por Cismena e retira-se para montanha, onde acaba por morrer. Aproveitando-se da situação, o pajem revela sua identidade:

> **Cismena:** Pois que esperais vós de mi?
> **Príncipe:** Príncipe de Siria señora
> que por paje me metí
> y por vuestro estoy aquí
> qué haréis de mí ahora? (RUB, vv.1668-1672)

Revelada sua verdadeira identidade, o príncipe pede a mão de Cismena, que de antiga pastora torna-se princesa. A fala do jovem apaixonado revela o ambiente aristocrático, poético e galante. Diz o príncipe para Cismena:

> Piedad de quien nasció
> hijo de rey tan preciado
> mucho isiento y adorado
> y todo cuanto quise yo
> tanto tuve a mi mandado.
> Nunca supe desdichado
> que era pena
> y si ahora soy despreciado
> vos sois quien peca Cismena
> yo soy el condenado.
>
> Piedad señora espero
> preso de vuestra beldad
> oh señora piedad
> que sois el mi amor primero
> amor en gran cantidad.
> Castigad vuestra beldad
> regurosa
> y mirad mi majestad
> y mi pena dolorosa
> y que muero en tierna edad (RUB, vv. 1673-1692).

A revelação e a declaração apaixonada do príncipe se conformam à linguagem amorosa da poesia cancioneiril. Por outro lado, Maria João Amaral evidencia que o Príncipe da Síria “esquece uma das regras fundamentais do código cortês e cavaleiresco: a perseverança na ocultação da verdadeira

identidade" (AMARAL, 1991, p. 22). Cismena não o aceita de imediato e sua atitude demonstra que ela deseja ser reconhecida por suas virtudes:

> Senhor eu nisto me fundo
> dou-lhe que sejais alteza
> nam darei minha limpeza
> ao maior rei do mundo
> nem por nenhũa riqueza (RUB, vv.167-171).

Percebe-se um novo tom nesta peça vicentina. Os versos parecem evocar um novo frescor e um novo sentido no modo como as pessoas se veem e se relacionam. Cismena apresenta densidade psicológica e ostenta uma série complexa de traços, longe do aspecto caricatural das personagens tipos. Nesse sentido Maria João Amaral evidencia que

> esta declaração de integridade vale a Cismena o reconhecimento de que se crê merecedora. Um tal reconhecimento, por seu turno, torna o príncipe digno do amor de uma mulher cujos valores e comportamentos parecem reger-se por modelos próximos e identificáveis com os do Renascimento e Humanismo. Acabando por se conformar com eles, o Príncipe manifesta, de modo quase hiperbólico, consciência plena da nobreza espiritual da mulher amada e lhe propõe casamento (AMARAL, 1991, p. 28).

Posto que a escrita dramática vicentina aponta para aspectos do Humanismo, pode-se entender que a história de amor entre o príncipe da Síria e Cismena encena o antigo ideal amoroso. No caso de Cismena, a declaração de amor possibilita que se revelem aspectos psicológicos e introspectivos da amada, próprios de uma perspectiva humanista e elemento raro na poética cancioneiril. Importa atentar para a maneira pela qual o príncipe se declara:

> Oh que sobra de firmeza
> bien merece
> vuestra gran bondad nobleza
> pues del todo os guarnece
> la soberana grandeza.
> Quiero que seáis princesa
> en Siria y esposa mía
> por que acabe en alegría
> la fuerte ventura vuesa
> y el mal que me dolía.
>
> Más alta dice Platón

es la virtud que el estado
y a ésta es obligado
el mundo de dalle el don
y el cetro más honrado.
Dadme la mano señora
por mi esposa y laureola
pues que sois merecedora
pera ser emperadora
cuánto más princesa sola (RUB, vv. 1699-1717).

Os termos demonstram o apreço e aprazibilidade por parte do pretendente: “senhora”, “laureola”, “merecedora”, “emperadora”, “princesa”. Ressalta-se os valores individuais da mulher amada. Embora ele já tenha se declarado príncipe da Síria, ou seja, ressaltado seu status de pertencente à família real, sua fala evidencia estar em consonância com a máxima platônica de que o importante mesmo “es la virtud que el estado”. Corcandante com esses parâmetros, Cismena acaba por aceitar. Para ela “este amor é verdadeiro / isto si que me praz / e nam amor de sequeiro / que enfim por derradeiro / quanto faz tanto desfaz” (RUB, vv. 1673-1722)

Com o príncipe D. Duardos, da Tragicomédia que leva seu nome, a cena dramática vicentina produz outro príncipe apaixonado, que também se disfarça de rústico, como estratégia de aproximação de sua amada. Entre outras particularidades, deve-se destacar que ela é nobre, filha do Imperador, por nome Flérida. No contexto da cena, D. Duardos desafia o filho do imperador, Primaleão, para um duelo. Contudo, por temer a morte de tais cavaleiros, Flérida é enviada para separá-los e eles se apaixonam. Ela, sonhando com o belo e corajoso cavaleiro de quem desconhece a identidade, e ele, almejando ser amado por suas próprias qualidades, se disfarça de “hortelano”. O local de encontro é o jardim, evocado por vários elementos da natureza: “árboles”, “verduras”, “flores”, “águas perenales”. Assim, a tópica do sofrimento amoroso se encena: ela, por amar e não poder entregar-se, devido às barreiras sociais, e ele, pelo papel que impôs a si próprio:

Dezid que no sé quién so,
ni qué digo,
ni qué haga, ni qué siga.
Ni sé si soy hombre yo,
ni estoy comigo.
Dezilde que no tengo nombre,
que el suyo me lo há quitado

y consumido;
y dezid que no soy hombre,
y, si hombre desventurado
y destroído (TDD, vv. 1566-1576).

D. Duardos, para chegar até à amada, acaba por lançar mão do disfarce, passando-se por rústico. Para tanto, busca mudar "la vida", "el nombre", "el estado", "el vestido", na dissimulação de sua posição social, como assegura a fala de Olimba, amiga e confidente dos amantes:

Dígolo, porque si a Flérida
amáis como háveis contado
y referido,
cúmpleos mudar la vida,
y el nombre y el estado,
y el vestido (TDD, vv. 472-477).

A linguagem cênica do disfarce evidencia que as categorias *rusticitas* e *civilitas* são máscaras sociais, partes de um jogo dramático que se estrutura através dos aspectos culturais, estéticos, sociais e econômicos. Corte e Campo são duas forças que movimentam a cena dramática dos três autores estudados. As questões que envolvem o amor são um dos eixos mais profícuo em que estas forças se desdobram. Neste contexto, pode-se afirmar que a dramaturgia vicentina parece avançar, em termos dramáticos, na medida em que matiza seus universos rústico e cortesão.

Em termos dramáticos, o dramaturgo português acaba por explorar, através do disfarce na cena, o transviamento de signos do *rusticitas* e do *civilitas*. Gil Vicente transforma a convenção do disfarce em estratégia artística para pensar o artifício de construção dos fatores que delimitam o conflito entre a corte e o campo. As cenas da *Comédia do Viúvo*, da *Comédia de Rubena* e de da *Tragicomédia de D. Duardos* apresentam a experiência da simulação e do fingimento no ritual cênico. A situação dramática mostra que "o disfarce 'superteatraliza' o jogo dramático, e este já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando, deste modo, não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena" (PAVIS, 2011, p. 104). Assim sendo, Vicente explora, à exaustão, os signos da atuação e da caracterização, através do jogo entre rústico e civilizado, entre nobre e lavrador. Constrói cenas que

revelam, de forma “superteatralizada” os marcos distintivos que estabelecem uma ruptura entre o refinamento e a rudeza.

Sob outra perspectiva, a temática amorosa pode ainda ser compreendida, nos textos vicentinos, como um equalizador entre os dois universos: o campo e a corte. Laurence Keates acredita que “mais do que Encina, é provável que Gil Vicente tenha ido buscar a Lucas Fernández a ideia de que o amor é um grande nivelador, e de que um nobre pode muito bem apaixonar-se por uma moça de baixa estirpe” (KEATES, 1988, p. 70). Essa interpretação não se aplica, como se viu, em sua totalidade, à história de D. Duardos, já que Flérida é nobre, mas se aplica ainda que com gradações diferentes, aos príncipes da *Comédia do Viúvo* e da *Comédia de Rubena*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões realizadas possibilitaram demonstrar que as categorias cortesania e rusticidade constituem convenções literárias distintas e são um dos tópicos mais recorrentes no expediente dramático dos três autores estudados: Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. Cada dramaturgo contribuiu para a construção de um teatro que, através do desenvolvimento literário do estilo rústico-pastoril, trouxe novos horizontes na composição da relação entre a corte e campo.

O tratamento literário dado à personagem rústica norteou as estratégias dramáticas nas obras destes autores. O universo rústico se apresenta em suas diversas facetas, marcado por fortes traços de realismo linguístico e comportamental. Com efeito, a elaboração literária dos tópicos da vida rústica (os jogos, as distrações, as relações familiares e as amorosas, o modo de falar, as atividades etc.) é prova de que os autores buscaram representá-la o mundo rústico mais próximo de uma possível *realidade*, numa perspectiva distinta da tradição bucólica, que buscava demonstrar a vida do campo de forma mais idealizada. Esta postura estética pode ser considerada uma inovação, uma vez que contrasta com a privilegiada poesia cortesanesca (DIEZ-BORQUE, 1987).

Do estudo depreendido, verifica-se que a elaboração literária empreendida por Encina, no que diz respeito à representação dos pastores, reverberou um posicionamento estético consciente em dignificar e colocar em evidência um estilo poético, até então pouco valorizado no ambiente da corte. Díez-Borque sublinhou a modernidade enciniana em ampliar as possibilidades dramáticas na composição de suas personagens rústicas. Com efeito, os pastores encinianos transitam espaços dramáticos diversificados. Sua galeria de rústicos conta com pastores apaixonados, confidentes, devotos, cômicos, elaborados dramaticamente com certo grau de individualização. Por extensão, as obras de Lucas Fernández e Gil Vicente acolhem esta perspectiva. Lucas Fernández de forma mais tímida, mas com um marco decisivo no processo de consolidação da língua dos pastores, o dialeto rústico castelhano. Por conta disso, seus pastores já são pretendidamente rústicos e estão mais ligados a um tipo de personagem concreto, o pastor “saiaguês”. Já Gil Vicente agrega novos elementos cênicos e dramáticos na composição da relação entre a corte

e o campo. Logo na sua segunda peça, *Auto Pastoril Castelhano*, apresenta o pastor Gil Terrón com um grau acentuado de individualização. Além disso, Vicente revitaliza e particulariza o estilo pastoril e cria a linguagem rústica portuguesa. Nesse aspecto, sua obra dramática inaugura o estilo rústico pela primeira vez na literatura portuguesa.

É necessário ressaltar que a língua tem uma funcionalidade clara e definida na composição da personagem rústica, bem como na personagem cortesã, principalmente quando reforçada como elemento de contraste entre os dois tipos de linguagem. Dentro deste desígnio, as vestimentas, os nomes, os gestos e as situações são também recursos cênicos fundamentais na configuração da relação entre a corte e o campo. A obra de Gil Vicente oferece mais riqueza de detalhes no conjunto da composição de suas personagens do que as obras de Encina e Fernández.

Fazer dialogar as três dramaturgias contribuiu para a compreensão de como se deu o uso do *topos* do rústico na corte. Fez-se conhecer de forma mais abrangente os arranjos estéticos e suas formas dramáticas, bem como para a especificidade literária de uma época. Ambos foram autores de corte, compartilharam técnicas dramáticas de composição semelhantes e fizeram do mundo rústico um dos eixos poéticos fundamentais de suas obras dramáticas.

Em toda a extensão das obras dos dramaturgos salmantinos, a personagem rústica se limita à figura do pastor, e este tem também lugar cativo e central na obra vicentina. A relação entre a corte e o campo na cena castelhana se constitui primordialmente a partir de um enfrentamento entre as figuras do cavaleiro/escudeiro e o pastor. Por outro lado, a obra vicentina demonstra que o *topos* do rústico na corte se realiza em contextos variados. Muitas peças vicentinas revelam um dramaturgo que alarga as fronteiras de um teatro marcadamente de fundo pastoril.

De fato, o dramaturgo português impõe a multiplicação em máscaras ou personagens que representam a rusticidade em ambiente palaciano. Sua tipologia rústica se amplia (lavradores, vilãos e parvos) e sai dos limites do teatro de fundo pastoril. Os vilãos João Mortinheira e seu filho Bastião, bem como Apariç'Eanes e sua filha Giralda da peça *Romagem de Agravados* são mostras de que a relação entre a corte e campo em Gil Vicente não se limita ao mundo dos pastores. Verifica-se, pois, uma posição mais dinâmica do autor em

termos dramáticos e temáticos em realação aos seus contemporâneos, quando avança no tratamento com as culturas, rústica e cortesã.

A relação entre a corte e o campo pode ter vários desdobramentos. Não muito raro, os dramaturgos compõem várias cenas em que as figuras cortesãs representadas por príncipes, cavaleiros, escudeiros e fidalgos estabelecem no palco uma relação direta com o campo através das personagens rústicas. Na obra dos três autores, essa relação é realizada no palco, mas ela pode acontecer em outra medida: palco e plateia.

É bem verdade que alguns dos textos de Encina, Fernández e Vicente guardam diercionamento para um público específico, mas ainda assim não é tão simples apreender todos os sentidos envolvidos. O público destas obras não era necessariamente homogêneo. Enquanto agente coletivo, é possível denominá-lo de cortesão. No entanto, se levarmos em conta seu caráter individual, a situação se figura delicada, pois passam por códigos psicológicos e ideológicos de difícil apreensão. Por outro lado, as referências nas rubricas e/ou na fala das personagens sugerem que a relação entre a corte e o campo também se dá entre palco e plateia.

Com efeito, em muitas circunstâncias esta relação acontece no contato entre a obra representada e o espectador/receptor. Faz-se referência especialmente ao público que possivelmente esteve presente no momento da representação destas obras em ambiente cortesão. Embora este trabalho tenha privilegiado o texto dramático na sua fruição enquanto literatura escrita, dramaturgia, evidencia-se em muitos textos reminiscências de um público que teve participação ativa e que assume lugar de importância na composição da relação entre a corte e o campo.

As dramaturgias de Encina, Fernández e Vicente estão circunscritas ao ambiente de corte: sala, câmara real, capela, pátio etc. Como funcionários da nobreza, todos escrevem para um público específico, a plateia cortesã. Não ao acaso, estas peças podem se apropriar do espaço e ainda incluir adaptação às circunstâncias do calendário festivo da corte. Nessa perspectiva em muitos momentos finge-se que não há teatro. Há um envolvimento direto do público que torna ainda mais evidente a relação entre o rústico e o cortesão.

Diante disso, o mundo ficcional ultrapassa seus limites e alcança o espaço da experiência e dos receptores. Embora essa discussão entreno

terreno movediço das muitas possibilidades entre ficção e realidade, é importante considerar que estas duas modulações não sobrevivem isoladamente. Karlheinz Stierle afirma que nem mesmo

> a auto-reflexividade da ficção não implica a sua autonomia quanto ao mundo real. O mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente: o mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção, como horizonte do mundo. O âmbito da recepção dos textos ficcionais demarca-se apenas na apreensão desta dupla perspectiva (STIERLE, 1979, p. 171).

É nesse sentido que se verifica que mundo construído na cena dramática de Encina, Fernández e Vicente tem forte ligação com este "mundo real" da corte. Na peça inaugural da obra dramática de Encina, *Égloga representada en la noche de Navidad*, já se verifica que o mundo dramático coordena pontos de contato de forma evidente com esta possível recepção. Não era um público qualquer, mas se tratava de uma plateia nobre, já que a maioria das peças é encenada em ambiente cortesão. Na peça enciniana, o texto introdutório indica que o momento da representação contava com a presença dos duques de Alba: "sala adonde el Duque y Duquesa estavan"(ENCINA, 1991, p. 97). O que se confirma na fala das personagens: "Pues estos dos son mis amos" (ENCINA, 1991, p. 104). Observa-se que o enredo da peça se estrutura no diálogo de dois pastores, Juan e Mateo, que "entram"na corte e o que dizem tem muito a ver com o trabalho poético da personagem Juan. Intencionalmente, parece que o pastor "Juan" está a defender a obra dramática do próprio Juan del Encina. A perspectiva laudatória na fala desta personagem é motivada pela intenção de captar a benevolência dos seus amos:

> Nunca tal amo se vio
> ni tal ama tan querida,
> nunca tal ni tal nació.
> Dios que tales los crió,
> les dé mil años de vida (ENCINA, 1991, p. 105)

Nesse sentido a relação entre campo e corte sai dos limites do palco ou do texto propriamente dito e se estabelece de forma direta com a plateia. Tem-

se em cena dois pastores e uma plateia cortesã. Recorre-se, desse modo, a estratégia do metateatro, o “teatro dentro do teatro”, como que no processo de fingimento não houvesse de fato uma cena de teatro.

De modo semelhante a Encina, Gil Vicente começa sua primeira peça, *Auto da Visitação*, também elogiando seus amos e fazendo indicações precisas do público presente na rubrica e na fala da personagem pastoril. O auto é um monólogo de um pastor que irrompe violentamente a entrada da câmara da rainha, um ambiente distinto do que está habituado, apresenta seus cumprimentos ao recém-nascido e à família real e não economiza em elogios:

> Qué padre qué hijo y qué madre
> oh qué agüela y qué agüelos
> bendito Dios de los cielos
> que le dio tal madre y padre
> qué tías que yo m’espanto.
> Viva el príncipe llogrado
> qu’él es bien aparentado
> juri a san Junco santo (AVI, vv. 81-88).

A euforia do vaqueiro não é gratuita. Ele está diante dos reis de Portugal. A relação entre cortesania e rusticidade se dá de forma ainda mais acentuada e o espaço para o cômico gerado pelo contraste é claro.

A *Comédia do Viúvo* de Gil Vicente é outro exemplo em que a relação entre público e palco pode acontecer ainda de modo mais evidente. Sabe-se que o “príncipe encoberto” Dom Rosvel se apaixona pelas duas filhas do viúvo, e, quando chega o momento de decidir por uma das amadas, a solução dramática é ir até o príncipe Dom João III, que faz parte da plateia (nessa altura, com 12 anos), e perguntar com quem ele deve se casar.

> **[...] e foram-se as moças a el rei dom João III sendo príncipe (que no serão estava) e lhe perguntaram dizendo:**
>
> Príncipe que Dios prospere
> en grandeza principal
> juzgad vos
> la una Dios casar quiere
> decidnos señor real
> cuál de nos (VIU, vv. 909-914).
>
> **Julgou o dito senhor que a mais velha casasse primeiro [...].**

Destes exemplos, observam-se dois aspectos fundamentais: o primeiro é que o público era essencialmente cortesão, ainda que não contasse com a presença efetiva do rei ou da rainha; A segunda é que a arte teatral guarda esta particularidade de “presença”, de “interrelação” entre palco e plateia. Nesse âmbito, as condições de produção e recepção podem estabelecer uma relação direta entre corte (público) e campo (palco) de forma mais diversa.

Outrossim, reconhece-se que esta relação pode acontecer com um público que assiste e que não necessariamente deva ser citado ou partícipe de intervenção efetiva no texto. É o caso das obras de Lucas Fernández. O poeta salmantino não faz referências diretas a este possível público, embora seja dado inquestionável que suas peças foram representadas na corte dos duques de Alba. Nessas circunstâncias, peças como o *Auto o farsa de nascimiento de Nuestro Señor Iesuscristo*, de Fernández, fundamentalmente compostas de pastores/rústicos não deixam de estabelecer a relação entre corte e campo, pois aceita-se que a composição do público é essencialmente cortesão.

A relação entre público e obra se aproxima a uma sociologia da representação. Trata-se aqui da relação entre a arte dramática (textual ou cênica) e a sociedade (de corte), na qual ela foi produzida e recebida (PAVIS, 2011). A realidade cênica com suas convenções e sua materialidade registra a cultura rústica bem como a cultura cortesã. Se isso não acontece no palco propriamente dito, pode acontecer, ainda que indiretamente, através do público assistente.

O acontecimento teatral tem esse caráter de “presença” e “presente”, mas também ultrapassa as fronteiras do palco e alcança outros possíveis leitores quando impressos na sua forma textual. Enquanto texto lido onde o processo de fruição independe da presença real do sujeito leitor e/ou espectador, a relação entre cortesania e rusticidade acontece numa situação cênica concreta entre cortesão e rústico. A obra de Lucas Fernández, embora pouco numerosa, investiu prioritariamente nesta morfologia literária que compreende a disputa “real” entre “vilão” e “nobre”. Nestes termos, acolhe uma preceptiva na realidade cênica de ‘local ideal’ para o conflito dramático. Através da caracterização e do diálogo, as personagens rústica e cortesã constituem e comportam no espaço dramático os valores da corte e do campo.

Reconhece-se, na análise dos textos, que esta disputa entre o rústico e o civilizado é linha mestra na composição da técnica do rústico-cômico. Os dramaturgos, conscientes da variedade de processos e intenções estéticas que abarca a dicotomia entre a "corte" e o "campo", fazem florescer em seus textos dramáticos quadros cômicos de embate entre *rusticitas* e *civilitas* para divertimento do paço.

Em outra medida, em algumas cenas, deve-se observar que o leque de desentendimentos instaurados através do conflito dramático entre nobres e rústicos acaba sendo resolvido através do reconhecimento da inferioridade por parte do rústico ou por meio de uma figura mediadora entre os dois mundos.

Quanto ao eixo temático, em contexto rústico, Encina, Fernández e Vicente evocam, nos moldes do dialeto rústico saiaguês, e no caso de Vicente, também na língua rústica portuguesa, situações e tópicos que pertencem ao universo cortesão recorrentes na lírica dos cancioneiros medievais ibéricos. Como foi demonstrado, no processo de reconhecimento da matéria poética rústica, dois temas são fundamentais: o Natal e o Amor.

Nossos dramaturgos recorreram ao esquema dramático da matriz natalina, oriundo da tradição religiosa. Cultivaram aspectos diversos quando exploraram temas, como a cena dos presentes e a incredulidade religiosa em contexto natalício. A figura do ermitão aparece nestas cenas atuando como figura representativa do mundo cortesão e formando o contraste evidente entre a corte e o campo. Destaca-se ainda no cômputo das obras natalinas desses dramaturgos o pastor como figura central, motivada pelo texto bíblico da ida dos pastores ao presépio. A atualização dramática de Gil Vicente, muito mais complexa do que em Encina e em Fernández, insere a matriz natalina no contexto das Sibilas, profetizas pagãs que também tinham previsto, à sua maneira, o nascimento de Cristo; e, uso do procedimento alegórico nos seus autos religiosos.

A linguagem do amor se apoia com os processos estilísticos reservados à poesia lírica dos cancioneiros, expressa num conjunto de tópicos que nas dramaturgias de Encina, Fernández e Vicente se encena em contexto rústico: "sofrimento ou morte de amor", "enfermidade de amor", "descrição da beleza feminina", "as prendas e os presentes", "a boda" etc. O amor é, quase sempre,

a força motriz da ação e pretexto para o desenvolvimento do diálogo dramático entre as personagens do mundo rústico e do mundo cortesão.

A obra de Gil Vicente se apresenta numa diversidade maior de contextos dramáticos. Deve-se recordar que o dramaturgo português escreve aproximadamente quarenta e seis textos, um número muito maior que Encina e Fernández. Em linhas comparativas, Gil Vicente apresenta em sua obra um jogo inventivo em que a relação entre a rusticidade e cortesania se funde na ação e no diálogo dramático de forma mais variada. Tal constatação se registra através da linguagem amorosa, dentro do labiríntico mundo do fingimento, quando Gil Vicente faz as categorias corte e campo se desdobrarem e se multiplicarem em contextos diferentes, como foi revelado nas três peças, *Comédia do Viúvo*, *Comédia de Rubena* e *Tragicomédia de Dom Duardos*. A reelaboração poética da linguagem cênica do disfarce não se verificou nos expedientes dramáticos de Encina e Fernández.

Como se constatou neste trabalho, desde as primeiras peças, os três dramaturgos transportaram o universo rústico para o espaço palaciano. As cortes castelhana e portuguesa viram na “entrada” das personagens rústicas uma nova perspectiva estética no mundo literário cortesanesco, preceptiva que se verifica não só Encina, mas também Fernández e Vicente. Todos encontraram uma situação cênica favorável para criação de cenas burlescas e divertidas para a plateia palaciana, através do contraste entre os estilos aristocrático e rústico.

Por fim, pode-se afirmar que este trabalho amplia a discussão, no momento em que se verifica as técnicas compositivas utilizadas pelos três dramaturgos, sobre processos que, na verdade, fazem parte de um projeto literário consciente, iniciado por Juan del Encina e continuado por Lucas Fernández e Gil Vicente. Foram com as obras dos três dramaturgos que as personagens rústicas “entraram” de fato nas cortes ibéricas e, mais do que isso, eles outorgaram em suas dramaturgias lugar central para a figura do rústico, fruto de uma atitude consciente quanto ao reconhecimento de um estilo poético. Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente compartilharam formas, esquemas representacionais e técnicas de composição que, em uma análise mais atenta, demonstram, como nos disse Rodrigues, que não há obras gêmeas, mas apenas irmãs (RODRIGUES, 1999).