

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS VERNÁCULAS

DANILO DE SOUSA VILLA

**AS DUAS AFRODITES: DO SOLENE AO CÔMICO EM AUTOS ANÔNIMOS
QUINHENTISTAS PORTUGUESES**

Salvador
Novembro/2015

DANILO DE SOUSA VILLA

**AS DUAS AFRODITES: DO SOLENE AO CÔMICO EM AUTOS ANÔNIMOS
QUINHENTISTAS PORTUGUESES**

Monografia apresentada à Disciplina LETA08 – Trabalho de Conclusão de Curso - da Faculdade de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras Vernáculas.

Orientador (a): Prof.^o Dr.^o Márcio Ricardo Coelho Muniz

Salvador
Novembro/2015

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	03
2.	RETRATOS DO AMOR SOLENE.....	11
3.	DO SOLENE AO CÔMICO.....	26
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
	REFERÊNCIAS.....	48

1. INTRODUÇÃO

Quinze peças anônimas portuguesas do século XVI que permaneceram sem edições críticas por muitos anos foram publicadas entre 2007 e 2010 pelo Centro de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa, em três volumes, com edição e notas do professor José Camões. Tendo vindo a público depois de tanto tempo, esse material carece ainda de maiores estudos e visibilidade, problemas que serão sanados à medida que pesquisadores se debruçam sobre as questões levantadas por esses textos. Longe de querer ser um trabalho definitivo sobre as peças, esta monografia é parte de uma pesquisa maior que almeja facilitar exatamente esse processo. É resultado de dois anos de pesquisa na graduação sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, que também orientou a escrita desse ensaio e cujo objeto de pesquisa é a dramaturgia quinhentista portuguesa, da qual os autos referidos acima fazem parte. Como quinze autos são capazes de instigar uma grande quantidade de reflexões, esse trabalho se concentrará em um tema específico: como é construído o discurso amoroso em alguns destes autos, tanto em sua forma laudatória como em sua paródia. Discutir a coexistência dessas duas formas de falar do amor nas peças é o objetivo desse trabalho.

As obras estudadas se inserem na tradição teatral quinhentista portuguesa, que teve seu primeiro grande marco em Gil Vicente, mas que seguiu produzindo grandes obras e estabeleceu um rico panorama da sociedade e das práticas teatrais daquele período. É bom lembrar que este teatro, apesar de ser produzido no século XVI, está intimamente associado com a tradição cênica medieval e nós os estudaremos a partir dessa perspectiva, distinguindo-o da produção renascentista que começava a se tornar a norma em Portugal, mas que já era realidade em outras nações. Os textos anônimos, apesar das variações e das idiossincrasias de cada auto, assemelham-se a outras obras dessa tradição em vários aspectos: no tratamento dado pelos dramaturgos aos temas atuais e importantes para sua audiência, na encenação de homens e mulheres apaixonados, na grande presença de ditados e cantigas populares, entre outros. Trata-se de um teatro que constrói um “retrato da vida urbana no Portugal de Quinhentos” (CAMÕES, 2007, vol I, p.11) e que traz à cena os acontecimentos contemporâneos e populares da época “mesmo quando as narrativas parecem apontar para uma dimensão espaço-temporal fora da realidade” através de alusões a acontecimentos, personalidades públicas, lugares

concretos de Portugal e da Europa e o cotidiano daqueles escritores e de seu público (CAMÕES, 2010, vol II, p. 8).

Estruturalmente, as obras apresentam muitos elementos que podem causar estranhamento em um leitor com pouco conhecimento desta tradição. O gênero de todos os quinze autos é a farsa, gênero do teatro medieval que busca entreter sua audiência através de situações cômicas, que muitas vezes beiram o burlesco, o improvável, o ridículo, sem a preocupação de criar uma narrativa coesa e verossímil segundo os critérios do teatro clássico. O verso utilizado nas peças é a redondilha maior, verso de sete sílabas poéticas, excetuando-se poucos casos. No século XVI, a oposição entre a poesia erudita, de arte maior, e a poesia denominada de popular ou tradicional, de arte menor, tinha um de seus fundamentos no tamanho do verso, sendo esta escrita geralmente em redondilhas maiores e menores e aquela em decassílabos. Assim, o teatro quinhentista parece ter preferência pelas formas tradicionais tanto na escolha do gênero quanto do verso.

Quanto à estrutura narrativa, os autos apresentam elementos comuns ao teatro medieval em geral, como a falta de preocupação com os critérios clássicos de unidade de tempo, espaço ou ação. Assim, personagens dos autos viajam pela Europa, de Portugal à Itália ou até à Turquia, em transições ao mesmo tempo velozes e despreziosas. Não há preocupação em determinar quanto tempo levou cada viagem ou em estabelecer a passagem do tempo através do cenário ou do diálogo. O tempo da narrativa é um eterno presente, cada cena se sobrepondo à anterior como se a audiência não devesse se preocupar com suas ligações, mas somente com o que está acontecendo naquele momento. Quando ao fim do *Auto de Florisbel*, a personagem do título, referindo-se a outra personagem que entra em cena no começo da peça, diz: “Aqui está esse pastor/ que dous anos há, senhor /que apacenta meu gado/ por ser homem de cuidado” (TEATRO, 2007, vol I, p. 205)¹. A marcação temporal, “dous anos”, é completamente estranha ao auto e existe somente no plano do discurso. Não há nada além dessa passagem na história, no diálogo entre as personagens ou nas rubricas do texto que indiquem a passagem de dois anos. Caso o leitor não esteja atento, é possível passar por ela achando que o tempo transcorrido foi muito menor. Isso não significa que as obras

¹ Todas as citações dos autos analisados foram retiradas da edição crítica do professor José Camões, referenciada no começo desta “introdução”. Devido à dificuldade de trabalhar com textos anônimos, escolhemos utilizar a citação como formatada acima, usando CAMÕES apenas quando estamos trabalhando com as introduções de cada volume das peças.

existam em um tempo abstrato e fantástico, já que elas estão recheadas de comentários sobre o contexto político e religioso da Europa da época, mas sim que os dramaturgos não se preocupam em estabelecer uma cronologia rígida da narrativa, sendo o principal motivo para essa estrutura temporal a concepção de teatro daqueles escritores.

Se no teatro renascentista “não só a ação, em nome da verossimilhança, deve ser contínua no palco, como o espectador deve encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando a personagem não está mais em cena” (RYNGAERT, 1996, p.40), nos quinze autos anônimos a verossimilhança dá lugar a um teatro que se constrói em episódios, que podem não se preocupar em avançar a narrativa, e sim em produzir outros efeitos teatrais. Assim, personagens sem nenhuma relação com a intriga da peça podem aparecer para realizar uma única cena cômica e depois desaparecerem. “Terminado o seu ‘número’, e não tendo ele qualquer função na economia da história, estas figuras sairão de cena, dando como esgotada a sua intervenção no programa do espetáculo” (CAMÕES 2010, vol II, p.23). Algo semelhante ao Entremez, gênero teatral que consiste de um episódio cômico que, no século XVI, já é um gênero autônomo, mas que costuma aparecer entre os atos de uma peça com o objetivo de aliviar a tensão criada pela trama. José Camões se refere a essa forma de construção das peças ao comentar o *Auto de Dom Luís e dos Turcos*: “da mesma ordem de pretensão de atingir determinado efeito teatral, mais do que preocupação com a sequência narrativa, se podem considerar os ‘números’ que algumas figuras desempenham” (CAMÕES, 2010b, vol III, p. 17). Essa ordenação em esquetes ou “números” é tão característica desse teatro que a figura do ator responsável por introduzir a peça e chamar a atenção da plateia, chamado de representador, transformou-se em um número particular. Muitas vezes esses representadores se esquecem de anunciar o auto, anunciam um auto diferente do que aquele que vai acontecer, divagam longamente sobre seus problemas pessoais etc.

Essa estruturação em paralelo, em que episódios aparentemente desconexos se ligam por questões temáticas, às vezes tênues, fica ainda mais evidente em peças montadas segundo o modelo da estruturação processional, caracterizada, “fundamentalmente, pela repetição de cenas semelhantes, que sugerem uma espécie de desfile das personagens frente ao espectador” (MUNIZ, 2003, p. 65). Este é o caso do *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, e de alguns dos autos

anônimos estudados. Em alguns desses autos há um fio narrativo que une todos os pequenos esquetes: uma personagem, por exemplo, pode ficar em cena e ser o responsável por interagir com todas as partes do “desfile”. É o caso do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, um dos autos anônimos estudados. Um escrivão permanece no palco recebendo seus clientes, os mais variados tipos sociais, e transcrevendo as cartas que lhe são ditadas, todas tratando dos problemas amorosos dos personagens envolvidos. É um desfile cômico de pessoas apaixonadas, como um negro com medo de perder sua amada para outro negro, uma velha que quer se casar, um vilão que veio a Lisboa para resolver problemas e teme que sua mulher não lhe esteja sendo fiel, entre outros. São, portanto, episódios separados que não avançam uma trama específica, mas que constroem, por justaposição, uma obra coesa com um propósito particular e não várias obras menores associadas por conveniência. Outros autos, por outro lado, podem não ter suas cenas ou narrativas interligadas por nenhum elemento dramático além do humor e do tema. Não há personagem que permaneça em cena ou ligação física entre as personagens que entram e saem além do espaço que elas ocupam. Comentando o *Auto do Escudeiro Surdo*, José Camões diz: “Trata-se de um auto de actualidade construído, como outros que podem ter sido modelo, em sequência de números independentes, tratando, todos, de episódios de homens namorados” (CAMÕES, 2007, vol. 1, p. 27). O número que dá título à obra não é especial no sentido da narrativa, sendo um número igual a todos os outros, mas que pode ter “apresentado uma situação teatral nova e cômica, o Escudeiro que não ouve bem, e ter sido isso que fez que o público identificasse o auto por essa personagem” (CAMÕES, 2007, vol I, p. 27). Esses casos demonstram peculiaridades da estruturação narrativa dos autos que podem causar estranhamento em leitores que esperem uma obra nos padrões do drama de massa moderno, que possui uma curva dramática com exposição, desenvolvimento e clímax. Isso não significa que todas as peças sigam o modelo processional, mas sim que, mesmo naquelas em que a história é linear, elementos dessa construção em episódios estão presentes como parte importante da obra, como os já citados casos de personagens que aparecem e somem da narrativa, a falta de marcações temporais, produzindo tramas de viagens mirabolantes, cenas que não avançam a narrativa, mas funcionam como interlúdio cômico, entre outros.

Soma-se a essa lista de itens ‘estranhos’ a uma sensibilidade moderna o próprio personagem das peças estudadas. Trata-se de personagens, em sua grande maioria, que representam grupos sociais, estando, por essa razão, distantes do personagem psicológico ou esférico que é trabalhado pelo escritor moderno para que aparente tomar decisões originadas em uma personalidade individual. O personagem-tipo funciona segundo códigos literários que limitam aquilo que pode ou não dizer e a maneira que deve dizê-lo, códigos compartilhados pelo público, aparecendo em mais de uma obra com as mesmas características e poucas variações. A linguagem é um elemento fundamental para a caracterização do tipo de qualquer personagem, seja no uso de línguas estrangeiras para criar figuras exóticas ou nas diferentes formas de se falar o português. Segundo José Camões:

Também o português se encontra convencionalizado em diferentes níveis de língua, padronizando fórmulas de pragas e maldições, especialmente nas personagens femininas, que, entre outros fenômenos, recuperam formas verbais arcaicas (com terminação em –ade) para determinado grupo social, sobretudo o das comadres e regateiras, e formas lexicais (decho, nego, siscais, samicas) e morfológicas (fago, figi ,sé, seja, trager) desusadas, para personagens rústicas (CAMÕES, 2010b, vol III, p. 8).

Muitas vezes esses personagens-tipo não são nem mesmo nomeadas. É comum encontrar personagens chamadas simplesmente de Vilão ou Ratinho, personagem do interior, ou Donzela e Escudeiro. No *Auto de Dom Fernando*, uma das personagens é chamada de Castelhana. No *Auto de Guiomar do Porto* temos o personagem do Pai, do Namorado e da Alcoviteira, também nomeados segundo seu tipo. Mesmo nas obras em que os indivíduos aparecem com um nome específico não se trata de uma caracterização individual completa, já que eles continuam a se comportar dentro dos limites de seu estereótipo literário e social. Os pais nas obras estudadas, por exemplo, sempre representam um obstáculo à consumação do desejo entre os amantes, geralmente arranjando o casamento para a filha que já se encontra apaixonada por outro homem. Esse convencionalismo literário será uma chave interpretativa importante para discutirmos alguns elementos do conflito amoroso nos autos, que se preocupavam menos em criar tramas originais e mais em usar o repertório tradicional de novas maneiras:

As figuras que [os autos] apresentam são os chamados tipos teatrais já estabelecidos na tradição: pais, mães, filhas, tios, sobrinhos, escudeiros e fidalgos namorados, moços criados, pretos e brancos, [...] se as figuras são

conhecidas é previsível que as situações que criem também o sejam. E na verdade a maior parte das acções desenvolvidas nestes autos parecem ser retomadas de um património teatral sólido, valendo pelo modo novo. (CAMÕES, 2010a, vol. II, p. 10)

Dentre todos os problemas colocados nos autos um se sobressai quase unanimemente: o amor. Das quinze peças, quatorze delas tem o amor como um dos seus temas principais. Sabe-se que cada período histórico e sociedade têm sua própria maneira de conceber o amor, e a Europa da transição da era medieval para a era moderna não é diferente. Ainda nesse momento, a forma em que se fala do amor é uma herdeira direta da tradição dos trovadores medievais, em especial no contexto português. Nessa concepção de amor, um rapaz se apaixona por uma “dama”: “O termo, derivado do latim *domina*, significa que esta mulher está em posição dominante, ao mesmo tempo que define sua situação: é casada” (DUBY, 1989, p. 331). Pelas regras de decoro daquela sociedade e por sua condição de esposa, a dama deve negar as investidas do amante ou pelo menos oferecer resistência e é nessa dinâmica que se constrói todo o jogo amoroso. O amante não pode desistir, pois isso seria admitir que seu amor não era verdadeiro, mas uma paixão passageira. A dama não pode ceder, ou não pode ceder prontamente, e vai frustrar os desejos do amado. Mas essa frustração pode não ser absoluta. Se ela assim o desejar, seria possível abrandar o antagonismo, mas gradativamente, colocando obstáculos diante do amante, dando-o só o suficiente para que atijar seu desejo. Ceder de vez seria uma falha moral, mas também falta de bom senso, já que para a época consumir o amor pode causar sua aniquilação. Não é por outra razão que para os trovadores não há amor cortês dentro do casamento: “Nenhuma preocupação e nenhum sofrimento lhe conferem vigor e valor. Nenhum esforço é exigido do esposo para ‘valer’ mais e praticar melhor as virtudes cortesias.” O verdadeiro amor é, ao contrário do conjugal, uma “busca permanente de perfeição, um constante esforço de superação” (BURIDANT, 2000, XLII).

Por trás desse jogo, encontramos uma visão de mundo platônica e cristã que enxergava o amor como um meio para atingir determinados fins. Como no pensamento platônico, os amantes medievais almejam um aperfeiçoamento através da contemplação da amada:

el amor se concibe genéricamente como una aspiración en la cual lo menos perfecto tiende sempre hacia lo más perfecto. En este sentido, el amor necesita de la

imperfección del amante y de la supuesta y efectiva perfección de lo amado (VALDÉS, 1996, p. 10)

Por outro lado, como no Cristianismo, o sofrimento não é visto como um mal absoluto, mas como uma oportunidade de exercer a virtude e de testar o caráter dos homens: “o amor não pode ser obtido sem os penares, os sofrimentos e os tormentos que lhe dão valor; o *amor facilis* já não é amor [...].O verdadeiro amor cresce diante dos obstáculos” (BURIDANT, 2000, p. XL). Unidas, essas concepções colocavam em segundo plano a consumação do ato amoroso. Não se trata de um amor que não ansiava pelo corpo do amado, mas sim de um amor em que essa ânsia pelo outro era visto como mais relevante do que o ato final que se almejava; a capacidade de sofrer até as últimas consequências era mais virtuosa do que seduzir rapidamente uma dama. Por isso, o jogo era cheio de negações e obstáculos: amar era ser posto às mais duras provas e resistir.

Até que ponto essa construção literária refletia práticas sociais é difícil saber. Em certo nível não passava apenas de um jogo. Os tratados amorosos pareciam manuais de escolástica, ricos em regras de comportamento e em descrições que parecem hoje completamente artificiais. A retórica amorosa se aproxima do debate acadêmico e da linguagem jurídica e existe uma dimensão lúdica na maneira como esses poetas se utilizam das mais diversas ferramentas poéticas, como a antítese, a anáfora, a hipérbole, que nos fazem questionar até que ponto suas palavras refletem uma turbulência emocional real e até que ponto são apenas convenções literárias. Por um lado, trata-se de um problema recorrente para qualquer estudioso da literatura, seja qual for a época. Por outro, o alto nível de convenção dessa tradição literária intensifica ainda mais o dilema. Longe de querer resolver o problema, o que é interessante para nós é que ele já está presente na própria mentalidade medieval:

Em toda a cultura cavaleiresca do século XV há um equilíbrio precário entre a seriedade sentimental e a ironia jocosa. Os conceitos cavaleirescos de honra, fidelidade e amor cortês [Minne] foram tratados de forma séria, mas vez por outra todo aquele viés rígido dava lugar a um sorriso (HIUZINGA, 2010, p. 119)

Esse sorriso era a consciência desses indivíduos da distância que havia entre o idealismo literário e a realidade medieval. A mesma literatura que era levada

a sério em momentos e podia servir como modelo de vida para aquela época se transformava em paródia, era destrinchada pela ironia. Quando transformado pela acidez irônica, o amor não é mais a representação dos sentimentos mais nobres, mas o local onde se encontram os desejos mais baixos, tanto do ponto de vista moral quanto do social. Não eram diferentes os gregos que, no século IV a.C., estabeleciam uma distinção entre duas Afrodites, a do amor celestial e elevado, por isso *Urania*, e àquela responsável pela vida sexual “baixa”, ligada a prostituição e às massas, *Pandemos*. Também nos autos, de maneira particular, nós veremos a separação entre o discurso amoroso enobrecido e a sua versão baixa, pandêmica, entre abstinência heroica e desejo carnal desenfreado, entre solenidade e subversão irônica. Analisar essa coexistência no *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto do Escudeiro Surdo*, *Auto de Guiomar do Porto*, *Auto de Florisbel* e na *Farsa Penada* será o objetivo dessa monografia. Dada a natureza do problema, este trabalho será dividido em duas partes, a primeira, intitulada “Retratos do amor solene”, lidará com o amor elevado e a segunda, “Do solene ao cômico”, com sua variação cômica. Por fim, retomarei nas “Considerações finais” alguns dos problemas apresentados durante a análise e tentarei apontar direcionamentos para pesquisas futuras.

2. RETRATOS DO AMOR SOLENE

Por que homens e mulheres se apaixonam, qual a origem do amor? Para Ibn Hazm de Córdoba, intelectual e poeta mulçumano, cada coisa busca seu semelhante: “es evidente que, siendo el alma bela, suspira por todo hermoso y siente inclinación por las perfectas imágenes” (HAZM, 1985, p. 105). É um impulso natural para aquilo que é belo que dá origem ao amor. No *Dolce Stil Novo* de Dante e Guido Cavalcanti havia, nesse ponto como em todo o resto, um desenvolvimento filosófico desse raciocínio: o amor era “gentileza en potencia” (VALDÉS, 1996, p. 29). Um coração gentil, propício aos sentimentos elevados, é o terreno fértil para o desenvolvimento do amor. Poder-se-ia dizer: um coração nobre não é só o único lugar em que o amor pode florescer, é este sentimento também uma consequência natural dessa nobreza, a ponto de que aquele que não ama não pode ser considerado nobre, não só moral como socialmente. Os camponeses estavam excluídos dessa concepção de amor, daí seu nome tradicional “amor cortês”, o amor da corte. Ainda que reconheçamos a possibilidade da participação burguesa nesse mundo amoroso, trata-se de uma exceção, como veremos, que funciona aproximando o amante burguês da figura aristocrática. Essa restrição social se revela nos hábitos e gostos daquele grupo mais elevado socialmente: a poesia lírica amorosa era um dos gêneros recorrentes das grandes festas da corte, tema de tratados e grandes debates filosóficos e discurso característico do personagem tipo do nobre ou do burguês apaixonado. Um personagem de trabalhador braçal não está autorizado a utilizar esse discurso no drama da época e se o fizer será quase sempre sobre a ótica do humor. Já na maior parte das vezes que um nobre canta seus amores, mesmo quando o humor aparece, há no fundo um eco do discurso próprio às coisas elevadas, como é adequado à sua classe. Dos casos de exceção, trataremos mais adiante.

Um coração gentil e nobre era pré-requisito do amor, mas não a sua causa. O que de fato causaria o amor é matéria quase unânime em todos os tratados e obras literárias: Caterina, no *Auto do Caseiro de Alvalade*, se lamenta pois “dos olhos nasceu/ o que pudera escusar” (TEATRO, 2007, vol I, p. 40) e seu par romântico reforça: “Paguem meus olhos pelo mal que os vossos fizeram”(TEATRO, 2007, vol I, p. 59). Perindo, no *Auto de Florisbel*, é ainda mais dramático: “pues muero por lo

que veo” (TEATRO, 2007, vol I, p. 201) e considera uma afronta “poner los ojos en ti” (TEATRO, 2007, vol I, p. 210). Um modesto comprador se apaixona rapidamente por uma padeira e suspira, no *Auto do Escudeiro Surdo*: “Senhora eu ensandeci/ dê o dia que vos vi / me perdi só em olhar-vos” (TEATRO, 2007, vol I, p. 152). A visão da beleza era tão forte que André Capelão considera em seu tratado que todo homem com plena sanidade pode ser capaz de amar, “a menos que seja impedido pela idade, *pela cegueira* ou pelo excesso de paixão” (2000, p. 14, grifo nosso). Ibn Hazm aceita outras possibilidades para o surgimento do amor, alguns se apaixonam por sonhos ou por ouvir falar da pessoa amada. Contudo, se apaixonar por sonhos é algo tão raro que Hazm só conhece um caso, dizendo ser mais um caso de fantasia reprimida, e se apaixonar por ouvir falar “es un edificio caedizo y mal cimentado” (1985, p. 121). O amor “de una sola mirada” parece aos olhos do filósofo mulçumano mais sólido do que o anterior, mas ainda muito frágil, sendo melhor se apaixonar depois de um longo convívio com a pessoa amada. Os amantes e poetas de nossa tradição parecem ignorar o conselho de Hazm e se apaixonam a primeira vista, sendo o exemplo mais contundente e famoso o de Dante, que só vira Beatriz duas vezes durante sua vida e ainda assim se apaixonara perdidamente por ela. Ele deveria concordar com o apaixonado da *Farsa Penada*: “Hás de saber que meu mal / foi pola vista causado” (TEATRO, 2010, vol. II, p. 214).

Como já comentamos, esse amor está longe de ser tranquilo. Na verdade, a tranquilidade seria exatamente o fim do amor. Ele precisa ser testado e o drama que se apresenta para nós é o de como esses amantes superam seus testes até o final feliz. Até lá, porém, amar é sinônimo de sofrer e de mal. É motor fundamental dos conflitos desse teatro a ideia de que “sempre procuraremos o que é vedado e desejaremos sempre o que nos é recusado” (2000, p. 17) que Capelão furta a Ovídio. Se não fosse assim, se fosse fácil, não saberíamos a verdadeira qualidade desse sentimento. Como reconhece o Escudeiro, no *Auto do Caseiro de Alvalade*: “conheço/ que para tamanho bem/ é pouco o mal que padeço” (TEATRO, 2007, vol I, p. 72). Grandes amores são capazes de superar os maiores sofrimentos e como saber se ele é de fato grandioso se não for posto a prova, se não houver empecilhos? Talvez aí resida a semente de todos os paradoxos do discurso amoroso desse teatro: busca-se o amor, mas também se busca o amor *proibido*, busca-se o amor, mas também se busca o sofrimento. No mesmo auto referido acima, Caterina fala do “mal que eu quis buscar” (TEATRO, 2007, vol I, p. 40) e,

mesmo apaixonada, diz não saber “qual é a molher/ que em querer de homens se fia” (TEATRO, 2007, vol I, p. 41). Na *Farsa Penada*, a donzela apaixonada também expressa o paradoxo: “Já não posso descansar / porque tenho grande dor / pois eu mesm’a fui causar” (TEATRO, 2010, vol II, p. 215).

Por que se atirar em tamanho turbilhão emocional? A escolha que beira a insanidade, e isso reconhecem todos os nossos amantes, é filtrada pela concepção amorosa da época, mas também pelos exemplos aos quais cada um deles aspira seguir. É recorrente a menção às figuras da literatura amorosa da época, compara-se um amante a Heitor, a jovem apaixonada suspira por Amadis de Gaula. Aonde quer que se olhe, essa literatura amorosa vai incentivar os amantes nas suas escolhas paradoxais e servir de guia que os auxilia nos momentos difíceis. Nossos personagens desejam ser, curiosamente, aquilo que já são: personagens de um grande drama amoroso. Nenhum dos autos apresenta esse elemento melhor do que o *Auto de Guiomar do Porto*. Nele, um homem apaixonado, nomeado simplesmente como “Namorado”, contrata os serviços de uma velha alcoviteira para se aproximar e seduzir sua amada, Guiomar. As estratégias da Alcoviteira para atingir seu objetivo elucidam o papel do filtro literário nas relações amorosas da época. Ao encontrar com a garota, primeiro compara o namorado a outras figuras famosas: “É um Alexandre em dar / um Heitor em ser manhoso / Um Túlio em seu falar / um Narciso em ser formoso.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 236). Em seguida, lembra Guiomar de sua juventude, pois quando ela envelhecer ninguém a notará. É preciso aproveitar o momento e, mais ainda: “A quem nam é namorada / nam se conta por molher” (TEATRO, 2007, vol I, p. 237). Mas os golpes principais vêm a seguir. A alcoviteira pergunta se a jovem não tem costume de ler “livros de bons amadores” e, após a resposta afirmativa, passa a elencar os seus favoritos. A estratégia aqui é evidente, não gostaria Guiomar de participar, como um Dom Quixote ou um Tristão, de uma história semelhante àquelas que ela escuta com tanta frequência e que tantos a sua volta parecem idolatrar? Essa é a oportunidade perfeita, o seu namorado é como Heitor e ela é jovem e bonita, mas não permanecerá assim por muito tempo. Talvez não exageremos a interpretação se imaginarmos outro incentivo implícito aqui: esse amor é proibido, daí o uso da alcoviteira, e será rico em provações, como um grande amor deve ser. Para completar a trama, a velha deixa na mão de Guiomar uma cantiga escrita pelo Namorado, não uma cantiga qualquer, mas sim uma rica nos recursos estéticos da época, nos jogos de palavras, nas rimas internas, na repetição

de palavras derivadas, no desenvolvimento da *glosa* e sua retomada final. A sua especial elaboração poética chama a atenção de Guiomar: “ele deve de ser / discreto, que o bem falar / é filho do bom saber / do qual nasce o bom trovar” (TEATRO, 2007, vol I, p. 242).

Retornamos aqui ao coração gentil que é o campo fértil do amor. Gentileza implica nobreza e esta, por sua vez, implica uma série de atividades típicas. O nobre deve saber cavalgar, deve saber as regras de etiqueta, os passos de determinadas danças e deve também saber fazer versos. Guiomar vai além. A capacidade de seu namorado de escrever bem implica na sua capacidade de pensar bem, não só no sentido da inteligência como no da virtude. Para reforçar tudo isso, ela reconhece: “Se nisto quiser olhar / em alguns livros que li / parceiras posso achar.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 242) Suas “parceiras” são também seus modelos e, assim como no seu caso, se apaixonam por nobres cuja linguagem é a de um poeta lírico-amoroso da época. O papel da literatura como motor das paixões desses personagens, portanto, não pode ser subestimado e nem a do uso retórico da poesia amorosa como técnica de sedução. Mais uma vez, retomamos a questão do quanto essa retórica reflete paixões reais desses personagens. Em *Guiomar do Porto* não há dúvida: aqui já temos uma brecha no discurso amoroso. A alcoviteira se utiliza do discurso apaixonado para usos muito mais cínicos. Ela engana tanto o namorado quanto Guiomar e enriquece a custas dos dois. Eles, porém, aparentam ser completamente sinceros e apaixonados.

Outro sentimento parece motivar nossos escudeiros e donzelas ao turbilhão amoroso. Encontrar e se casar com alguém nobre acaba por enobrecer também a pessoa que ama. Um homem de grande valor não se casaria com uma mulher de baixa condição social, e vice-versa, logo, ao se casar com uma pessoa de grande reputação e nobreza, o amante acaba por validar a sua própria qualidade. O *Auto do Caseiro de Alvalade* nos revela com clareza essa motivação. Nele, Caterina é uma jovem burguesa apaixonada por um nobre intitulado de Escudeiro. Seu pai, contudo, ignorante dos sentimentos da filha, decide que é hora de casá-la e põe-se a preparar seu matrimônio. A primeira objeção de Caterina é a de que, por mais que seja uma boa moça, ela não casaria com um homem sem vê-lo primeiro, “só por escutar arroído” (TEATRO, 2007, vol I, p. 51). Em seguida, ela revela a razão: “Assi que eu nam pretendo/ senam um homem galante/ que me vá nele revendo/ como num bom diamante” (TEATRO, 2007, vol I, p. 51). A metáfora, se a compreendo bem, é a

seguinte: assim como um diamante que é muito valioso reflete a imagem de quem o olha, um homem galante permitiria a Caterina rever a si mesma ao olhá-lo, isto é, a visão de um homem valioso recordaria Caterina de seu próprio valor. Portanto, todas aquelas provações que um apaixonado deve passar testa não só o valor do seu amor como comprova, conseqüentemente, o valor da pessoa amada. Ninguém passaria por tanto sofrimento por uma pessoa qualquer. Voltemos aqui as palavras do Escudeiro nesse mesmo auto: “conheço/ que para tamanho bem/ é pouco o mal que padeço” (TEATRO, 2007, vol I, p. 72).

Uma vez apaixonados, os amantes devem superar suas provações. Diferente da tradição trovadoresca com a qual esse teatro dialoga, não há casos frequentes de amor não correspondido. Os obstáculos veem de outro lugar, da proibição amorosa por parte dos pais e mães da jovem apaixonada, como no *Auto de Guiomar do Porto* e no *Auto do Caseiro de Alvalade*, comentados acima. Há um elemento curioso em como esses obstáculos são construídos e em como a trama dos autos se desenvolvem. Muitas vezes, não há nenhuma proibição explícita por parte dos pais sobre o envolvimento amoroso e não temos, em verdade, nenhuma preocupação do dramaturgo em detalhar a existência desse obstáculo e aumentar sua verossimilhança. Nos dois autos comentados já comentados anteriormente, temos um aristocrata apaixonado por uma burguesa, uma situação bastante lucrativa para a família da moça na mentalidade da época, já que permitiria aos seus descendentes a obtenção do título de nobreza. A resistência dos pais ao matrimônio, que, repito, nunca é explicitada, se torna algo completamente especulativo e, para um leitor moderno, artificial. Talvez os escudeiros fossem homens de conhecida má reputação, ou muito pobres para uma rica família burguesa? Não sabemos. No final do *Auto do Caseiro de Alvalade*, Caterina se casa às escondidas com seu Escudeiro e um nobre amigo deste convence os pais de que se trata de um homem de respeito. Essa figura, recorrente nesse teatro, funciona como um *deus ex machina*, uma solução abrupta para criar um final feliz. Poderia o escudeiro enviar seu amigo antes do casamento? Se Caterina foi inteligente ao buscar a fidalguia, como seu própria pai reconhece no fim da peça, por que a necessidade do casamento às escondidas?

A ausência de sofrimento resulta no pouco valor da pessoa desejada, sendo fundamental para aumentar o valor do objeto de desejo, e conseqüentemente da pessoa que consegue conquistá-lo, a existência de grandes obstáculos que

provocam sofrimento nos amantes. Se às vezes no teatro quinhentista esses obstáculos parecem inverossímeis, como é o caso desse auto específico, talvez tenhamos que ler essa artificialidade no pano de fundo de uma tradição literária que já espera naturalmente que toda paixão amorosa esteja associada a um impedimento, sem esperar necessariamente um desenvolvimento desse elemento. O objetivo do dramaturgo não é reforçar a ilusão da realidade no palco, a verossimilhança, mas criar um espaço em que seus personagens possam demonstrar suas virtudes amorosas. Talvez o caso mais claro dessa aparente artificialidade se encontre na *Farsa Penada*.

O sofrimento amoroso extremo acaba muitas vezes por se confundir com a morte. Na *Farsa Penada*, todo o foco está centrado nesse sofrimento e os elementos secundários praticamente desaparecem. Não temos, no auto, uma figura paterna que proíbe o casamento entre seus dois personagens principais, o Escudeiro e a Donzela. Não temos nem mesmo algum outro elemento que a substitua e não há explicação alguma para o sofrimento dos personagens. Tudo o que sabemos, e só isso interessa, é que os dois estão perdidamente apaixonados um pelo outro e sofrem intensamente por causa desse amor. O tom geral da peça já se faz presente na voz do seu representador: “Ay de mí triste cuitado / ay de mí triste perdido / qué haré? / Muérome desesperado / con saeta de Cupido. / Lloraré” (TEATRO, 2010, vol II, p. 210). A trama, em resumo, gira em torno do suicídio da Donzela, que não conseguiu resistir às setas terríveis do amor. Incentivou-a nesse ato um diabo disfarçado de monge, crente de que conseguia levar ao inferno mais uma alma. Contudo, Vênus reconhece o mérito da dama apaixonada, sua dedicação ao amor que leva até a morte, e a ressuscita em um quase literal *deus ex machina* para finalmente se casar com seu amado. Os elementos da trama e o seu conflito se resumem a seus instrumentos básicos, os amantes, o sofrimento extremo, a recompensa. Cabe a nós não considerarmos essa construção como um defeito narrativo, mas fruto de uma diferente concepção estética do que a atual.

O fato de a trama ser reduzida aos seus elementos fundamentais não significa que a *Farsa Penada* é menos complexa do que os outros autos comentados. Ao contrário, sua encenação de um “episódio único até então, [...] de um suicídio violento em cena, e posterior ressuscitação da responsabilidade de uma deusa do panteão romano” (CAMÕES, 2010a, p. 29) e sua tensão entre elementos pagãos e cristãos adicionam uma outra camada de complexidade à farsa. Essa

tensão, mesmo que evidenciada de forma especial neste auto, é consequência da relação entre o próprio conceito de amor cortês e os dogmas religiosos da época. Como viam os clérigos um amor que incentivava adultérios e parecia colocar o amado em um plano de adoração religiosa? Longe de querer esgotar a pergunta, aponto para um caso especial em que a tensão se apresenta. André Capelão, provavelmente um sacerdote, escreveu um manual extremamente influente em nossa tradição amorosa, o *Tratado de Amor Cortês*. Sua obra é dividida em duas partes maiores. Na primeira ele faz uma exposição dos fundamentos do amor cortês, defendendo-o com poucas restrições. Na segunda, seu texto se transforma em uma crítica extrema desse amor e, em especial, das mulheres. Muitos tentaram harmonizar essa tensão entre as duas partes do *Tratado*. De um lado, alguns pesquisadores defendem que desde o princípio Capelão estava sendo crítico do conceito de amor cortês, mas que se utilizou de uma ironia sutil para desenvolver sua crítica velada; de outro, muitos acreditam que a segunda parte foi apenas uma tentativa de resguardar o *Tratado* de acusações de heresia e que o “verdadeiro” Capelão acreditava de fato na primeira parte (BURIDANT, 2000, p. LXVI-LXX). Uma terceira vertente evita qualquer tentativa de harmonização:

O *Tratado de Amor Cortês* de André Capelão, em sua contradição fundamental, é testemunha da coexistência de duas visões diferentes na sociedade do tempo, visões que eram defendidas alternadamente.[...] O caráter duplo do *Tratado* é, pois, bem revelador de uma época e de um meio, e as tentativas de explicação que tentaram resolver sua antinomia procedem de um racionalismo moderno que tende demais à reduzir tudo à unidade. (BURIDANT, 2000, p. LXXIII-LXXIV)

Na *Farsa Penada*, assim como no *Tratado*, é difícil estabelecer uma unidade entre a sedução do diabo e a ressurreição de Vênus. O suicídio aparece, simultaneamente, sob duas óticas, a de um ato insensato motivado por um demônio e a de ato de coragem, o ápice do sentimento de amoroso. É esta segunda abordagem que representa a visão tradicional da morte na poesia trovadoresca e neste teatro. Nas palavras do representador da *Farsa*: “Yo quiero luego morir / por que veas mi servicio / verdadero “(TEATRO, 2010, vol II, p. 211). Se sofrer é o teste para demonstrar a grandeza do seu amor, morrer se torna a maior prova de todas. Neste caso não pode haver dúvidas quanto à firmeza do sentimento, o amante abre mão de todos os outros bens que poderia obter nessa vida para mostrar sua dedicação ao bem maior, sua amada: “no sólo la muerte es consustancial al Amor y

se presente al mismo tempo [...], la muerte sólo e unicamente se experimenta cuando el poeta-amante se enamora” (VALDÉS, 1996, p. 77). Só aqueles que amam verdadeiramente podem experimentar a morte, ainda que uma morte metafórica, psicológica. A *Farsa Penada* vai além: a morte sentimental dos poetas trovadorescos se transforma em morte concreta e o próprio Amor, na figura de Vênus, reconhece os méritos daqueles que sacrificam tudo em busca do ser amado. Aqui, outra vez, se confundem religião e amor cortês, pois: “Si muero de amor, moriré mártir” (HAZM, 1985, p. 258).

Outra faceta do amor aparece de forma alegórica na trama da *Farsa Penada*. A Fortuna entra em cena pouco após o suicídio da Donzela e revela para o público o caráter ambíguo do sentimento amoroso:

Eu sam Fortuna chamada
 porque tenho gram poder
 Faço grande nomeada
 ando sempre de armada
 pera bem e mal fazer.
 Por mim se rege os ventos
 tod'o mar e toda a terra
 eu faço mil mudamentos
 eu tiro e dou tormentos
 e dou prazer e dou guerra.
 (TEATRO, 2010, vol II, p. 227).

A criatura doce-amarga de Safo é capaz de flechar amores e desamores, de conceder as maiores graças em determinado momento, mas, caprichosamente, de causar os maiores sofrimentos no momento seguinte. Assim como os deuses do panteão greco-romano, a Fortuna se comporta de acordo com suas imprevisíveis mudanças de humor. A imprevisibilidade e o capricho do destino era tema de enorme popularidade na literatura medieval: A roda da Fortuna girava e transformava príncipes em mendigos e mendigos em príncipes. Semelhante a esta tópica, outro tema popular medieval era o do mundo às avessas, em especial na sua construção retórica como uma lista de coisas impossíveis tornadas possíveis com a mudança dos tempos. As mulheres não mais se comportam como deviam, os valores foram invertidos, os cegos guiam os que enxergam, animais dançam, os padres da igreja se embriagam etc. (CURTIUS, 1953, p. 94-98) Que figura melhor para reunir esses dois *topoi* do que o próprio Amor? Ele pode causar mudanças abruptas em um único átimo, o momento em que o olhar do amante encontra o corpo do amado, e também é capaz de inverter a ordem natural das coisas:

Por el amor, los tacaños se hacen desprendidos; los huraños desfruncen el ceño; los cobardes se envalentonan; los ásperos se vuelven sensibles; los ignorantes se pulen; los desaliñados se atildan; los sucios se limpian (HAZM, 1985, p. 110).

Temos no *Auto do Escudeiro Surdo* uma cena emblemática para esta temática. Um pastor apaixonado entra em cena, como tantos outros neste teatro, suspirando suas dores amorosas: “Qué hará el coitado / del triste perdido / d’amores ferido?” (TEATRO, 2007, vol I, p. 158). Seu sofrimento é tanto que o amador desiste de viver, andando a ermo para longe da vista de sua amada. Ele acaba, por fim, chegando a um deserto onde encontra o personagem do Doudo. Se na ordem normal das coisas o Doudo seria o responsável por dizer loucuras, aqui ele acaba por funcionar como uma voz racional, tentando fazer com que o pastor recupere seu desejo de viver. “*Doudo*: Dizei, como vos chamais? / *Pastor*: Yo llámone el sin ventura / que no debiera nacer / *Doudo*: Graciosa criatura / isso é contranatura. / Não folgais vós de viver? ” (TEATRO, 2007, vol I, p. 164). Inverter os papéis estabelecidos, transformar doidos em sãos, tornar homens prisioneiros de mulheres, todas essas subversões são consequências do incrível poder do Amor-Fortuna. Na *Farsa Penada*, o fim definitivo da vida se transforma em novo começo para o amor entre a Donzela e o Escudeiro. No *Auto do Caseiro de Alvalade*, um casamento às escondidas se transforma, subitamente, em um matrimônio sancionado pela autoridade dos pais. Insisto, mais uma vez, que esses elementos não devem ser considerados defeitos do drama, mas consequência das expectativas estéticas da época. O Amor que é capaz de transformar “La cautiva gazela” em “léon”(HAZM, 1985, p. 155) e que pode fazer “o doudo sesudo / e o sesudo endoudecer” (TEATRO, 2007, vol I, *Auto do caseiro de Alvalade*, p. 55) tem o poder de causar qualquer reviravolta no mais curto espaço de tempo. Talvez tenhamos aí outra chave para a leitura dos finais abruptos dessa tradição teatral.

Dentro dos caprichos da Fortuna podemos enquadrar a história de amores trocados do *Auto de Florisbel*. Logo no começo, o ratinho resume a natureza do auto: “Já sabeis que o amor/ traz setas de chumbo e ouro/ e que são de amor e desamor/ e que em seus cofres de dor/ faz dos corações tesouro” (TEATRO, 2007, vol I, p. 177). É uma história de amores não correspondidos e trocados, Laurélia ama Perindo que ama Natália que é amada também por Fismonte. Os caprichos de cupido são espelhados pelas reviravoltas no decorrer da trama. Logo no seu começo, o aparente amor incestuoso de Fismonte por sua irmã de criação é aliviado,

pois Natália revela o segredo de que a irmandade não é de sangue. As reviravoltas não param nesse ponto. O pastor castelhano Perindo passa a trabalhar na casa dos irmãos e se apaixona por Natália, porém chega também em seu encalço uma pastora castelhana chamada Laurélia. O amor de Laurélia não é correspondido por Perindo em uma cena que funciona como um espelho daquela em que o pastor português declara seu amor a sua irmã de criação. Como é costume nesse teatro, seu desenlace acontece com mudanças súbitas. Um mensageiro espanhol revela que Perindo é filho de um duque e que fugira disfarçado após ter se envolvido com uma condessa. Laurélia, por outro lado, é filha “de un principal caballero” (TEATRO, 2007, vol I, p. 208). Os dois pastores portugueses descobrem ser também membros da alta nobreza e, para aumentar ainda mais o giro da Fortuna, os casais se invertem, casando-se castelhanos e portugueses.

A trama complexa e convoluta é bem ao gosto medieval, com mudanças bruscas de posição social e de sentimentos amorosos. A ascensão dos pastores a nobres no fim do auto é condizente com a representação do amor como uma força de reviravoltas, mas não podemos esquecer outro motivo importante para essa mudança social. Os pastores do *Auto de Florisbel* são bem versados na arte do Amor. Amar, neste teatro, é mais do que um sentimento ou um desejo, é uma maneira de portar-se e de dizer as coisas, que demonstra não só a nobreza de quem ama, como também a capacidade de controlar-se, de não buscar a satisfação carnal do desejo antes do tempo. Os “rústicos”, como André Capelão nomeia os camponeses, não participam da corte do amor, “pois eles são naturalmente levados a realizar as obras de Vênus como o cavalo e o mulo” (CAPELÃO, 2000, p. 206). A ênfase na resistência ao sofrimento, no desenvolvimento do amor em etapas graduais, na comunicação por sinais sutis, quase ocultos, todos esses elementos defendidos por esses teóricos do amor não podem deixar de serem lidos sob a ótica da abstinência. No seu *Tratado*, Capelão distingue entre o amor puro, no qual o contato físico não está excluído, mas a consumação do ato sexual sim, e o amor misto, em que ocorre o prazer último. A opinião do clérigo sobre o mérito dos dois é esclarecedora. Enquanto o amor puro “nunca para de fortalecer-se” e “dele nascem todas as virtudes”, o amor misto “acaba depressa, dura pouco, e frequentemente nos arrependemos de ter-lhe cedido” (CAPELÃO, 2000, p. 162-163). O amor puro é preferível, já que a consumação do amor pode ser o primeiro passo para o seu aniquilamento. Uma vez consumado o ato sexual, o interesse na pessoa amada

diminui, mas ao adiá-lo infinitamente o sentimento do amante permanece firme. A possibilidade do sexo estará sempre presente, porém nunca ao completo alcance dos discípulos de Vênus. Somente assim podemos entender que, para Capelão, o contato pudico “com a amante nua” (CAPELÃO, 2000, p. 161) não ultrapassa os limites do amor puro. Para a concepção da época, tal demonstração de autocontrole e abstinência estava fora do alcance dos trabalhadores braçais, pois estes se encontravam quase no mesmo plano dos animais e eram incapazes de controlar suas paixões. Como meros pastores no *Auto de Florisbel* poderiam participar do amor cortês, tendo nascido em posições inferiores? Resistir por anos ao lado da pessoa amada sem declarar o seu amor, como faz Fismonte, largar todos os privilégios da vida aristocrática para perseguir seu amado em um país estrangeiro, como faz Laurélia, são atos de heroica dedicação ao amor que estão além de qualquer camponês. É natural, portanto, que as verdadeiras origens desses personagens sejam reveladas ao fim, pois desde o começo eles já ocupavam um lugar incomum para sua natureza.

Se personagens capazes de amar verdadeiramente são o centro das atenções nos autos, isso não significa que outros tipos não são também importantes para o desenvolvimento das tramas. Os pais da Donzela, como já comentamos, são o principal obstáculo dos amantes para consumir seu amor. Outros, porém, exercem a função contrária. É comum encontrar nas peças serviçais de cada amante servindo como ajudantes, mensageiros e confessores. No *Auto do Caseiro de Alvalade*, tanto o Escudeiro como Caterina têm seus ajudantes. Caterina começa o auto lamentando-se com Lianor, sua criada, enquanto que o Escudeiro faz o mesmo com seu moço, Duarte. A mesma coisa acontece no início do *Auto do Escudeiro Surdo*, mas com a subversão irônica que dá nome ao auto. Em outras instâncias, os criados podem não funcionar exatamente como ajudantes, como é o caso de Rodrigo, no *Auto de Guiomar do Porto*. Além de tentar dissuadir Guiomar de sua paixão e convencê-la a se entregar a ele, Rodrigo é também subornado pela Alcoviteira e passa a exercer o papel de um ajudante com um viés negativo, já que a velha deseja enganar sua ama, Guiomar. Criadas, moços, amigos favoráveis, padeiras, alcoviteiras, todos esses personagens constituem o sistema que revolve em torno do casal apaixonado, mas esses personagens não deixam também de demonstrar seus sentimentos amorosos. Quando isso acontece, não podemos nos esquecer dos paradigmas sociais da época que acabam por ser fortalecidos, pois,

na boca de um serviçal, o discurso amoroso quase sempre ganha ares irônicos. A eles não é permitido lançar mão daquela forma de dizer o Amor que foi estruturada nos círculos aristocráticos e, se eles não podem se expressar dessa maneira, o próprio sentimento amoroso lhes vai ser dificultado. Eles podem amar e até sentir os cuidados do Amor, mas nunca conseguirão entrar de fato em sua corte.

A forma convencional de se dizer o amor é consequência de um contexto histórico específico na Europa e em especial em Portugal. Desde o período do governo de D. Afonso V, iniciaram-se mudanças na estrutura do reino que criaram uma maior dependência da corte, processo que culmina, no reino de D. João II, com a morte de vários conspiradores da alta nobreza e na centralização do poder real absolutista. Nessa nova relação entre os nobres, surgiu um código de conduta compartilhado que exigia dos bons fidalgos uma série de conhecimentos específicos, como saber vestir-se bem, comportar-se nas festas e saber construir versos. Todo nobre, mesmo aqueles sem vocação literária, deveria ser capaz de compor poemas para agradar o auditório das grandes festas da corte portuguesa. Segundo Emma Tarracha Ferreira:

Os hábitos da sociabilidade – requinte de atitudes, de linguagem, de vestuário -, adquiridos pela aristocracia na corte, correspondia, pois, no nível estético e de acordo com os códigos socioculturais da época, o fingimento poético [...] Assim, mesmo quando simples versejadores, destituídos de vocação literária, os nobres rivalizavam entre si, tentando exceder os seus émulos na espontaneidade e graça com que improvisavam (1996, p. 9)

Não é por outra razão que a *Arte da Galantaria*, manual das regras da corte daquele período, diz: “o galã não há-de ser poeta, mas há-de fazer versos” (*apud* FERREIRA, 1996, p. 8). Por essa razão, o discurso lírico-amoroso da poesia aristocrática do período, a chamada poesia palaciana, é um marcador distintivo da nobreza nos autos estudados e em todo teatro quinhentista, devido à sua forte tradição na representação de tipos sociais. Mais do que somente uma influência no plano do discurso e do caráter poético dos personagens nobres e suas desventuras amorosas, há também a influência da poesia na própria constituição do teatro português. O gênero dramático tem como marco simbólico a obra de Gil Vicente, contudo existem, no *Cancioneiro Geral de Garcia Resende*, compilação de poemas anteriores e contemporâneos ao teatro vicentino, que são exemplos de textos poéticos com características dramáticas, como o diálogo entre personagens que não

se identificam com o autor, rubricas que esclarecem ao leitor determinadas falas e respostas, personagens alegóricas e representação de tipos sociais. Portanto:

a teatralidade está implícita na poesia do cancionero geral, e manifesta-se através de perguntas e respostas[...] O próprio ambiente dos 'serões' do paço, com as convenções inerentes à vida cortesanesca, sugeria teatralidade, confundindo ficção e realidade (FERREIRA, 1996, p. 67)

Teatralidade e poesia se confundiam na corte portuguesa do século XVI. O próprio amor cortês tinha sua dimensão ficcional, seu teatro inserido na construção poética. Um mancebo podia abertamente declarar seu "amor" pela esposa de um poderoso senhor feudal, dentro dos limites estabelecidos pelo drama cortês, sem cometer nenhuma transgressão passível de punição. Sacerdotes escreviam poemas sobre seus supostos sofrimentos amorosos, mesmo celibatários, sem punição alguma da Igreja. Até que ponto o jogo do amor cortês era levado a sério, até que ponto era só uma brincadeira entre nobres? O jogo, nós sabemos, era algo intrínseco à versificação desses poetas. Não se julgava um poema apenas por sua aparente sinceridade, mas pela capacidade do poeta de aplicar técnicas de composição prestigiadas naquele contexto. Valorizava-se a rima interna, a anáfora, os jogos de palavras, a dubiedade dos termos, a improvisação em cima de motes, a habilidade de escrever em gêneros fixos como o vilancete, de escrever versos que não fugiam a métrica e conseguiam desenvolver o tema, de dominar as convenções do amor cortês, de ser discreto e elegante. Essa forma de escrever poesia é evidentemente a base dos personagens de nosso estudo:

Quem tantos cuidados tem
 terá bem em que cuidar
 cuidados de trabalhar
 cuidados de querer bem
 cuidados me hão de matar
 cuidados em ir pera fora
 cuidados em regar a horta
 cuidados do asno da nora
 cuidados em minha mãe torta
 ora sus cuidar má hora. (TEATRO, *Auto do Caseiro de Alvalade*, 2007, p. 78)

Cuidado faz não dormir,
 cuidado faz não comer,
 cuidado faz nunca rir,
 cuidado, ensandecer
 cuidado, não ter prazer.
 Cuidado dá mil paixões,

cuidado dá mil cuidados:
 cuidado, mil corações,
 cuidado mil namorados
 tem feito desesperados. (RESENDE, 1996 [1516], p. 100)

No segundo caso, temos um trecho de um dos poemas do *Cancioneiro Geral de Garcia Resende*. Um amante sofre com seus muitos cuidados amorosos e se utiliza da anáfora, a repetição da mesma palavra ou grupo de palavras no começo do verso, além da hipérbole, “mil cuidados”, “nunca rir”, “mil corações”, para expressar seu turbilhão sentimental. No primeiro exemplo, um criado do interior, tipo geralmente chamado de “ratinho”, se lamenta dos seus “cuidados” da mesma maneira, porém se trata de um sofrimento muito menos nobre: seus cuidados são “de trabalhar”, “em regar a horta” e “do asno da nora”. A estrutura é quase idêntica a do poema cortês, inclusive com a anáfora da mesma palavra, e pode ser lida como uma paródia explícita dessa poesia palaciana de retórica elaborada. A semelhança entre esses trechos, a escolha da estrofe, do verso, da rima consoante, da anáfora, não é coincidência e aparece nesse teatro como um todo. Não se fala de amor de outra forma, pois falar de outra forma seria não falar de amor.

Se essas convenções são usadas à exaustão, se todos os poetas da corte falam em “morrer de amor” e em “mil cuidados”, a capacidade dessa retórica de expressar paixões humanas passa a ser posta em xeque. Uma metáfora usada uma vez pode ser espelho de um morrer de amores real; uma metáfora usada mil vezes por mil versificadores é um mero reflexo instintivo. A retórica amorosa acaba se esgotando, seus conceitos básicos e estruturas organizadoras se esvaziam. A tentativa de sedução em André Capelão é um debate filosófico: o amante apresenta seus melhores argumentos, a amada replica, resistindo aos seus avanços e o amante rebate seus contra-argumentos em seguida, prosseguindo assim até que Capelão acredite ter coberto todos os tópicos em questão da melhor maneira possível, como em uma *Summa Amorosa*.

No *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, temos um debate sobre qual amante é superior, se aquele que guarda seus sentimentos, o “cuidar”, ou aquele que não consegue guardá-los e acaba suspirando, o “suspirar”. Esse debate, altamente literário e afastado do envolvimento emocional real de seus escritores, tem uma juíza e sua sentença, momentos em que os promotores de cada lado apresentam seus argumentos e a aparição final do “deus d’Amor”. Vence, ao fim, o

cuidar, partindo do pressuposto de que aquele que sofre mais, ao não exteriorizar seus sentimentos, é quem ama mais. Porém, caso seja levado a sério a sua defesa apresentada durante a porfia, qualquer poesia seria uma exteriorização do sofrimento amoroso. Ou seja, levada as últimas consequências, a lógica do cuidar impediria a produção poética. Trata-se, portanto, de um posicionamento altamente estilizado, convencionalizado, mais próximo de uma brincadeira de filosofia escolástica aplicada à concepção amorosa da época do que da realidade em que aqueles homens e mulheres vivam de fato:

O final da Idade Média é um desses períodos em que a vida cultural dos círculos sociais mais altos quase se transformou completamente em um teatro social. A realidade é violenta, dura e cruel; ela é reduzida ao sonho belo do ideal cavaleiresco e, acima dele, constrói-se o jogo da vida (HUIZINGA, 2014, p. 119).

Veículo de expressão dos sofrimentos mais intensos, comparáveis à morte, mas ao mesmo tempo de passatempos aristocráticos sem maiores preocupações, o amor cortês também aparece em nosso *corpus* sob duas facetas antagônicas. O mesmo auto em que sua representação é séria, em que os personagens são pessoas de gentil coração, dominam todas as nuances da arte de amar e sofrem verdadeiramente afastados de seu amado, pode apresentar amantes que fingem sofrer por razões retóricas, que não são discretos ou elegantes ou até que não têm nobreza em seu coração, sendo serviçais das mais baixas classes sociais. Esse esvaziamento da retórica amorosa não pode ser entendido como um processo linear, que uma vez completado dá lugar a inúmeras subversões irônicas. Muito pelo contrário, trata-se de um desenvolvimento em paralelo em que a representação séria e a irônica convivem no mesmo espaço ao mesmo tempo sem que uma invalide a outra. Como colocou muito bem Huizinga, que já citamos na introdução, mas que reproduzimos novamente por ênfase:

Em toda a cultura cavaleiresca do século XV há um equilíbrio precário entre a seriedade sentimental e a ironia jocosa. Os conceitos cavaleirescos de honra, fidelidade e amor cortês [Minne] foram tratados de forma séria, mas vez por outra todo aquele viés rígido dava lugar a um sorriso (HUIZINGA, 2010, p. 119)

Veremos, no próximo capítulo, quais as formas que esse sorriso adotou nos autos anônimos de nosso *corpus*.

3. DO SOLENE AO CÔMICO

Dentre os inúmeros poderes do Amor, não podemos esquecer aquele especialmente subversivo em uma sociedade de pouca mobilidade entre as classes sociais: suas flechas podiam enlaçar membros da alta nobreza e homens comuns. Ainda que na prática não possamos imaginar uma princesa se casando com um pequeno burguês, na literatura e na teoria cortesã, esses abismos sociais podiam ser ultrapassados com a ajuda do sentimento amoroso: “Até a um homem de baixíssimo nascimento ele pode conferir nobreza de caráter” (CAPELÃO, 2000, p. 12). Não é um absurdo para André Capelão que um “plebeu” tente seduzir uma dama da pequena ou da alta nobreza, partindo do pressuposto de que, ainda que indigno por nascimento, seu caráter e suas virtudes podem exceder as de todos os nobres à sua volta e torná-lo um homem digno das mais altas honrarias amorosas. Contudo, isso não pode cegar a consciência social dos amantes. Se a dama conhecer um nobre que possui méritos semelhantes ao do plebeu, é seu dever recusar os avanços do homem de menor posição social. Somente quando o mais indigno excede muito os amantes disponíveis à amada é que suas aspirações têm alguma legitimidade. Trata-se, portanto, de um obstáculo quase intransponível para o homem comum, pois, como indica Capelão, sua natureza é incompatível com seu desejo: “Entre os búteos nascem às vezes pássaros tão ferozes e corajosos que capturam perdizes; mas percebe-se que isso lhes excede a natureza” (CAPELÃO, 2000, p. 52). Entretanto, o Amor não parece se incomodar em colocar seus alvos em situações difíceis, como Laurélia, no *Auto de Florisbel*, reconhece: o Amor “a todos hiere igualmente” (TEATRO, 2007, vol I, p. 197) e é soberano, “vasallo sin tener rey / que así hiere al villano / como al rico cortesano / sin guardar fe ni ley” (TEATRO, 2007, vol I, p. 185). Nesse aspecto, a imaginação medieval produziu uma profusão de casos particulares: amores entre personagens de classes sociais diferentes, de religiões distintas, de territórios distantes ou inimigos. É mais uma instância do mundo às avessas e do Amor que inverte a ordem das coisas, como já vimos no primeiro capítulo. Contudo, ainda existe em nosso *corpus* uma barreira para as uniões amorosas que nem mesmo os poderes do Amor são capazes de superar: quando Capelão menciona os “plebeus”, não podemos esquecer que esta palavra não se refere às classes mais desfavorecidas do sistema medieval.

Não devemos subestimar a estratificação social da Idade Média. O Amor é capaz de realizar grandes milagres, mas ele só pode ocorrer verdadeiramente entre pessoas habituadas às virtudes morais e intelectuais, virtudes que só podem se encontrar, aos olhos dos nossos artistas e teóricos, nas classes sociais devidas. Ainda que muitos nobres possam se desviar do caminho correto, seus antepassados ganharam sua autoridade com base em suas vastas virtudes, daí o nome com que foram honrados, e é somente no bojo dessa classe que essas virtudes podem fruir. Nobres imorais são apenas uma degeneração do modelo original, um acidente. Por outro lado, os trabalhadores braçais, ou “rústicos”, são “naturalmente” desprovidos de qualidades morais. Quando Capelão menciona seus “plebeus”, ele tem em vista a classe burguesa e, se para eles seria necessário um milagre do Amor para lhes elevar aos olhos de uma aristocrata, nada pode ser feito quanto aos camponeses, pois eles não têm lugar no jogo amoroso:

Para que não chegues a pensar que o que dissemos antes a respeito do amor entre os plebeus se aplica também aos camponeses, acrescentaremos algumas observações a respeito destes. Afirmamos que é perfeitamente impossível encontrar camponeses que sirvam na corte do Amor, pois eles são naturalmente levados a realizar as obras de Vênus como o cavalo e o mulo, que são ensinados pelo instinto natural. (CAPELÃO, 2000, p. 206-207)

Aqui, a ideologia de classe medieval mostra toda a sua ferocidade. O mundo ideal para Capelão é aquele em que os camponeses apenas trabalham, do contrário a produtividade das terras corre risco, assim como todo o estilo de vida dos senhores feudais. Estes homens não passam de animais ou de utensílios cuja principal função é a de sustentar o universo aristocrático, sendo os jogos amorosos uma digressão indesejada. É surpreendente ler essas palavras da boca de um clérigo, mas ainda mais surpreendente é como Capelão aconselha seu interlocutor caso este se apaixone por uma camponesa. Ele não deve perder tempo seguindo os outros conselhos do *Tratado*: “se encontrares ocasião propícia, não hesites em satisfazer teus desejos e possuí-la a força” (2000, p. 208). Mas isto, é claro, somente na ocasião absurda de que um jovem deseje uma rústica. Melhor mesmo seria que isso nem passasse por sua cabeça e que os mundos de cada classe jamais se entrelaçassem pelas setas do amor. Não é preciso dizer que muitos nobres devem ter se esquecido deste último conselho de Capelão, mas sem ignorar aquele

primeiro. Por trás dos jogos retóricos de um inocente tratado amoroso, podemos vislumbrar uma realidade cruel e perigosa para seus membros mais desprotegidos.

Um paradoxo se apresenta nas entrelinhas de nossa teoria amorosa. O Amor é capaz de qualquer milagre, mas as barreiras entre camponeses e aristocratas permanecem fixas e intransponíveis até mesmo para os poderes de Vênus. Em nenhum dos nossos autos, portanto, veremos o improvável caso de amor entre camponesa e um nobre, mas isso não significa que nossos rústicos não vão se apaixonar. As estratégias usadas pelos dramaturgos para representar esse desejo vão revelar, em um nível de leitura, todo o imaginário social da Idade Média, porém, em outro, serão capazes de provocar uma rasura no discurso tradicional do amor cortês. Não falaremos mais aqui daquele amor elevado de corações gentis, mas do amor dos ignorantes sem virtude que compunham a massa trabalhadora daquela sociedade. Obviamente, o amor elevado acompanhará este de perto, pois eles foram construídos um em oposição ao outro, o amor dos rústicos sendo uma negação de muitos dos princípios que embasam sua vertente nobre. Uma série de episódios recorrentes dos autos esclarece essa relação entre as duas Afrodites: em paralelo a história de amor entre a bela dama e o apaixonado escudeiro é comum encontrar cenas em que seus serviçais se apaixonam, uma espécie de espelho invertido daquilo que está acontecendo com a trama principal. Enquanto seus senhores se apaixonam com intensa seriedade, os servos apaixonados são um recorrente motivo de riso e é no humor que jaz sua maior fraqueza e sua maior potência.

O *Auto de Florisbel* não contém apenas nobres disfarçados de pastores em uma história de amores trocados. O personagem do ratinho, nome dado a um criado/serviçal originário do interior do país, exerce a função de alívio cômico em um auto no geral bastante grave. Mas o Ratinho, assim como seus senhores, não escapa das setas do Amor. Logo no começo da peça, o criado confia aos pastores portugueses um sonho seu no qual uma donzela mais loura que o sol era sua e em seguida não era mais, roubada por outro pastor. O sonho profético poderia ter algo de grave se não fosse a sua conclusão: irritado, o ratinho ataca o cupido, segurando suas asas, mas acorda com um gato nas mãos e fica em dúvida se o animal não é de fato o Amor e se ele não deve “lhe dar mal sem cura/ jeitá-lo na sepultura/ e fazer da pele uns sapatos.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 178). Esta vai ser a sina do personagem, ser um reflexo distorcido do restante do auto, se aproximando

do caráter elevado do pensamento amoroso, porém sempre caindo no estereótipo da figura cômica. Também ele se apaixona à primeira vista, como os nobres de nossa tradição, no seu encontro com a pastora castelhana Laurélia, contudo sua tentativa de falar castelhano com a dama é motivo de riso. Ele também sofre terrivelmente “d’amores, d’amor mortal” (TEATRO, 2007, vol I, p. 185), mas sua amada parece se divertir ao escutar seus cuidados, como se seu amor não pudesse ser levado a sério. Ao falar com o nobre Fismonte, Laurélia o aconselha a não expressar seus sentimentos pela irmã de criação: “no le diga tus amores/ mas encubre tus dolores/ sofre callando el deseo”(TEATRO, 2007, vol I, p. 210). Porém, quando o ratinho se declara, sua reação é a oposta: “Decidnos vuestros amores/ tengo placer em oívos/ contáis bien vuestros dolores” (TEATRO, 2007, vol I, p. 198). O amor do ratinho é prazer aos seus ouvidos, não sendo levado a sério, ele não precisa seguir a lógica da discrição e autocontrole que o amor nobre deve seguir. Até mesmo nos seus esforços mais elevados, o rústico apaixonado tem marcado em seu próprio discurso o sinal da inadequação dos seus desejos:

Meus olhos choram a mágoa
deste amor em que me vejo
que se com ele molho a frágua
mas se acrescenta a água
na força do meu desejo

cativou-me ãa afeição
desta nossa castrejana
abofé do coração
perco o juízo e rezão
trás quem contino me engana. (TEATRO, 2007, vol I, p. 196-198)

“Frágua”, “castrejana”, “abofé”, o dialeto que caracteriza o personagem do ratinho não deixa suas aspirações se aproximarem de seu objetivo. Como um personagem pode amar, se amar significa, entre outras coisas, usar o discurso apropriado que revela sua virtude e ele está confinado a um falar de outra instância? Por mais que algumas metáforas sejam bonitas e seu sentimento seja sincero, no momento que suas palavras o traírem, a audiência e Laurélia não poderão levá-lo a sério. Será inevitável notar aquele desvio do padrão que é a causa do riso, a transgressão da norma social que não dá legitimidade às palavras de um camponês apaixonado. A reviravolta final da trama é o ponto final nas aspirações do ratinho. Os pastores eram nobres, daí seus discursos belos e elegantes, mas o servo era e continuará sendo somente um ratinho, completamente indigno para Laurélia por

mais que se esforce. O Amor capaz de flechar qualquer pessoa independente de fé ou nacionalidade, tópica recorrente no auto, não tem poder suficiente para ajudá-lo e o riso que suas cenas evocam não só serve para aliviar a tensão de cenas mais graves como também é um instrumento de subalternação social. O lugar dos rústicos não é o dos apaixonados, mas o dos destrambelhados, dos bobos, dos doudos. É difícil não recordar o medo de Capelão de que, se entregando as disciplinas do Amor, os camponeses deixariam de trabalhar a terra dos seus senhores.

Com todas as suas limitações, o ratinho do *Auto de Florisbel* ainda se aproxima bastante de um personagem apaixonado de natureza mais elevada. Seu amor por Laurélia parece ser sincero, não temos nenhuma indicação de que se trata de um desejo tal qual aquele criticado por Capelão como o instinto natural do cavalo e do mulo, e suas palavras são adequadas, excetuando certas características dialetais. É sua posição social, e ela somente, que invalida seu desejo. Contudo, em outros autos o amor dos rústicos adquire outros tons que não vimos na retórica amorosa dos nossos personagens elevados. No *Auto do Caseiro de Alvalade*, dois personagens de baixa classe social também protagonizam cenas de amor rústico. Lianor, a ama da personagem principal do auto, é cortejada por um ratinho, mas aqui o discurso amoroso é incompatível com as artes de Vênus. Lianor não exerce seu papel de dama apaixonada deste teatro, ao contrário, ela tenta escapar dos avanços do seu amador. O ratinho, por outro lado, tenta seduzi-la de forma vulgar: “quisera ser travesso / pera roer-te esses dentes.”(TEATRO, 2007, vol I, p. 56), “Lianor, quem te levar / leva bocado sem osso” (p. 56), “és mais fermosa que o demo” (p. 56). Lianor ainda acusa o ratinho de ter tentando “lançar mão” nela em outra ocasião. O comportamento do servo fere todas as regras de decoro do amor elevado, mas se encaixa perfeitamente no estereótipo do homem rústico como incapaz de controlar seus desejos sexuais. Ver a dama e saber conter-se, até mesmo fingir desinteresse, era uma característica essencial dos jogos amorosos da corte. O ratinho, portanto, não é virtuoso o suficiente para participar desse jogo. Duarte, personagem que também tenta, logo em seguida, seduzir Lianor sem sucesso, é um jogador ainda menos capacitado. A cena tem reverberações ainda mais interessantes, já que Duarte é o moço do nobre apaixonado e Lianor é a ama da dama apaixonada. Enquanto suas contrapartes elevadas são muito bem versados na arte de amar, Lianor e Duarte encenam uma sedução ainda mais

rústica do que a anterior. A resistência de Lianor é um golpe muito forte para o orgulho do moço, que cobre sua “amada” não de elogios, mas de vários insultos: “Ah moura, perra, cadela”(p. 61), “Chamarei aqui del rei/ que me mata esta cachorra.” (p. 62), “Ai moura, carne de cão,/ olhos de ladra, cossaira/ sempre me ganhais por mão” (p. 62), “Oh, cozinha de tripeira” (p. 63), etc. Desejo carnal descontrolado e falta de discrição, essa é a maneira que os personagens populares masculinos são retratados no auto.

Por mais despreparados que esses personagens sejam na arte de amar, alguns resquícios do discurso amoroso elevado ainda se fazem presentes. O ratinho declara seu amor como um homem desesperado sem olhos para outra mulher: “Oh rogo à virgem Maria / que algũa hora ou algum dia/ te lembre quanto te quero.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 55). Duarte também expressa sentimentos elevados em alguns momentos: “Lianor pois se oferece / tempo para descobrir / o que minha alma padece / dizei-me, quem vos servir / que favor de vós merece.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 61). A ironia das cenas é que esse desejo elevado possa conviver com as vulgaridades usadas em seguida. O personagem popular no *Auto de Guiomar do Porto*, contudo, é completamente desprovido de qualidades nobres. Rodrigo se oferece para sua senhora, faz piadas eróticas, a aconselha a largar seu Namorado, se associa a Alcoviteira mesmo sabendo de seus objetivos e faz tudo isso sem deixar de ser completamente sincero com os envolvidos. É da sua boca que saem os comentários mais sensatos do auto. A essência da trama, sua lição de moral, aparece em uma de suas cantigas: “Quem tem filha solteira / guarde-a bem / que em poder de alcoviteira / perdas tem.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 247) Seu comportamento parece estúpido, porém, por trás da aparência de ignorância, ele é o possuidor de uma sabedoria que os personagens sensatos não têm acesso. Subornado pela Alcoviteira com um pedaço de bolo, ele canta outra de suas cantigas lúcidas: “Enquanto me a velha der / faça a moça o que quiser. / A velha dá-me um bolo / a moça dá-lhe o miolo. / Elas dizem que sou tolo / mas eu folgo de comer. / Faça a moça o que quiser.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 252). Ele é de fato um tolo, mas nesta tradição, como o próprio Rodrigo diz, “os tolos nunca mentem” (TEATRO, 2007, vol I, p. 248), por isso sua sinceridade e consciência com relação às artimanhas da Alcoviteira (“a moça dá-lhe o miolo”), assim como as cantigas sem grandes pretensões, mas que revelam sua lucidez. O tipo de personagem aqui é muito próximo do “doudo”, da figura que possui algum tipo de sabedoria por causa

da loucura, ou que, por sua posição social muito baixa, é capaz de dizer verdades que outros personagens ignoram ou fingem não saber. O Escudeiro e Guiomar são eternos apaixonados, seus personagens jamais duvidariam da procedência do amor e de suas consequências. Rodrigo, no entanto, pode ver tudo de fora e não tem pudores para dizer a verdade: “O pai fica perdido / a filha perdida vai / mal por ela e por seu pai. // A velha ganha dinheiro / o velho perdê-lo-á / fartar-se-á o escudeiro / e a moça perder-se-á” (TEATRO, 2007, vol I, p. 258). Por sua posição, é natural imaginar este personagem como o porta voz das posições morais do auto, uma espécie de comentarista que se envolve na trama sem perder sua visão privilegiada. O *Auto de Guiomar do Porto*, portanto, não é um auto que glorifica o amor cortês, ao contrário, esse amor é representado como um sentimento perigoso que desvirtua jovens e desgraça seus pais.

A figura da Alcoviteira representa bem essa qualidade do auto. Sua personagem é caracterizada como uma figura interesseira, ainda que isso não seja notado por Guiomar ou pelo Namorado. Depois de já ter sido paga por seus serviços, ela nota um anel no dedo do namorado e deixa seu interesse subentendido: “Que fresco este anel seu/ a pedra deve ser fina” (TEATRO, 2007, vol I, p. 227), ao passo que o nobre lhe entrega a joia, completamente submisso à senhora. Da mesma maneira, ela se utiliza de “manha sutil” (TEATRO, 2007, vol I, p. 226) para realizar seus trabalhos e, ao fim da peça, convence Guiomar não só de se casar com o namorado, mas de roubar o dinheiro do pai e fugir de casa. Ela própria explica o método: “Então lhe derribaremos/ as portas da honestidade/ e os muros de seus extremos.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 229) comparando seu “ataque” à “cidade Guiomar” com o cavalo que derrubou Tróia. Sua relação com o amor cortês é, portanto, inteiramente cínica, tratando-se de um artifício manipulado pela Alcoviteira para ganhar a vida. Sua relação com todos os *topoi* amorosos comentados no primeiro capítulo é irônica: “E vós outros namorados/ com qualquer frio de inverno/ morreis de desconfiados” (p. 229) e a opinião que ela possui dos amantes é bastante negativa: eles são ingênuos e facilmente manipulados, lamentando a senhora que não existam mais homens como o Namorado: “Se muitos desses houvesse.../ ai de vós queixadas minhas/ tais cordeiros quem mos desse/ juro-vos que os comesse/ antes que comer galinhas.” (p. 230).

A ruptura no *Auto de Guiomar do Porto* com a mentalidade do amor cortês é total. Em vez de construir sua trama com base na nobreza deste amor, o auto revela

suas deficiências, sendo essa qualidade demonstrada no seu final ambíguo, quase negativo. Guiomar, após roubar o dinheiro do pai e começar a fugir com seu Namorado, exclama: “Ó pai como vos deixo / que de vós hei piedade. / Cometi grande maldade. / Ó amor, de ti me aqueixo / usares de tal crueldade.” (TEATRO, 2007, vol I, p. 257). O desfecho seria praticamente trágico, não fosse a intervenção cômica de Rodrigo, que atira contra todos com seu veneno sincero e lúcido. Mas, mesmo sendo tão sincero, ele não deixa de ser esperto e foge com os criminosos. Talvez seus comentários atenuem um final mais grave e o tom final seja cômico, ainda assim, não façamos como os outros personagens da trama e levemos as palavras de Rodrigo como pura tolice. Na sua invectiva final, Rodrigo descreve o Namorado: “E vós, mocho, sois coruja / que de noite vedes mais / suas verdades cegais / pois vossa vista é tão suja / picar-vos-ão os pardais” (TEATRO, 2007, vol I, p. 258) Os namorados são para ele como corujas e incapazes de enxergar durante o dia, quando o sentimento está no auge e os deleites do amor cortês estão facilmente ao alcance, decidindo ignorar, ou cegar, as verdades, substituir a realidade pelo sonho falso das convenções amorosas da época. Podemos ainda, rasurando o texto com uma incorreção gramatical, afirmar que as “verdades” da retórica amorosa, cimentadas por uma tradição literária e filosófica, cegam as verdades do desejo amoroso, como um sol intenso impossibilita a visão. Se Rodrigo é a principal chave de leitura do auto, podemos considerar o *Auto de Guiomar do Porto* como uma crítica cômica da tradição amorosa estudada na primeira parte deste trabalho, crítica motivada pelo moralismo que via nessa literatura um perigo às mentes de damas jovens e facilmente manipuláveis.

O Amor elevado em nosso *corpus* é uniforme. Uma dama e um nobre se apaixonam, obstáculos são colocados entre eles, cada um resiste ao sofrimento da separação com notável persistência, e resistir significa não desistir do Amor, indo até mesmo ao suicídio, os dois conseguem consumir seu desejo e o auto acaba em festa. Já o amor dos rústicos, dos cômicos, adquire uma variedade de formas diferentes, o que é natural para um desejo definido pela negação de algo maior. Ratinhos que querem amar como nobres, moços que tentam seduzir de forma vulgar, doudos cínicos criticando a retórica amorosa, alcoviteiras que usam das aparências do Amor elevado para ganhar a vida, o amor baixo é todo aquele que aparece deslocado do seu referencial nobre. Esse deslocamento, como já foi dito, é natural na representação de classes sociais que não tinha autorização para usar a

retórica amorosa, entretanto ele também é responsável por produzir uma crítica que não seria ouvida de outra forma. Um personagem popular é incapaz de amar de forma elevada e essa é uma das maneiras com que a mentalidade da época reforçava o *status quo*, preservando os abismos de sua estrutura social. Mas, por se colocar fora daquele universo amoroso, a este personagem era dada a possibilidade de revelar fragilidades no discurso oficial.

Voltemos, neste momento, para a tópica do “mundo às avessas”. Um de seus elementos fundamentais, não comentados anteriormente, é sua relação com o carnavalesco medieval, uma cultura da desordem que, semelhante a nossos personagens cômicos, se permitia ofender os discursos oficiais das autoridades seculares e religiosas. Como indica Peter Burke: “O carnaval era uma época favorita para a encenação de peças, e muitas delas não podem ser corretamente entendidas sem se ter algum conhecimento dos rituais carnavalescos, a que tanto aludem” (1995, p. 206). O carnaval em si pode ser entendido como uma grande peça, em que os limites entre ficção e realidade, entre os atores e a plateia, se confundem. Nos dias em que ocorriam as festividades homens e mulheres se mascaravam, falsas cerimônias podiam ser encenadas, fantasias se tornavam coisas banais, carros alegóricos desfilavam, isto é, uma atmosfera cênica tomava conta das cidades e produzia uma ocasião propícia para a encenação teatral. Destacava-se a apresentação de Farsas, gênero fortemente influenciado pelo humor burlesco do carnaval. Um dos elementos dessa proximidade é a tópica do mundo invertido. Durante as festividades em toda Europa, não era incomum encontrar homens se vestindo de mulheres e mulheres de homens, empregados dando ordens a seus patrões, leigos vestidos de eclesiásticos e celebrando paródias do ritual religioso, crianças ou animais em posição de prestígio ou autoridade, em suma, não era incomum vermos encenado nas ruas aquela tópica que tanto cativou a mente medieval na ficção (BURKE, 1995, p. 206-228). A grande dúvida com relação a estas festividades, dúvida que também perpassa nosso trabalho, é até que ponto seus dias de aparente libertação da ordem vigente eram de fato momentos de sublevação, até que ponto eles eram uma estratégia para controlar uma classe insatisfeita. Por mais subversivas que pareçam as inversões das festividades medievais, terminados os dias de festa, todos voltariam à ordem normal do cotidiano. Sob esta ótica, o carnaval funcionaria como uma válvula de escape que permitiria o relaxamento de tensões sociais perigosas, uma “época de desordem

institucionalizada” (BURKE, 1995, p. 214). Contudo, o próprio carnaval não era completamente desprovido de perigo, estando, às vezes, a um passo da revolta real:

Na Europa entre 1500 e 1800, os rituais de revolta efetivamente coexistiram com um sério questionamento da ordem social, política e religiosa, e por vezes um se converteu no outro. O protesto se expressava em formas ritualizadas, mas o ritual nem sempre bastava para conter o protesto. O barril de vinho às vezes fazia saltar a tampa. (BURKE, 1995, p. 226).

O teatro que temos diante de nós, portanto, inserido nessa tradição de humor popular e festividades carnavalescas, também é portador de uma mensagem dupla. Nossos personagens populares não são levados a sério, mas os nobres/burgueses sim, reforçando sua autoridade no campo social. Por outro lado, o lugar dos cômicos permite que se fale coisas interditas em outros espaços. Na paródia, como Bakhtin reconhece:

o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos (BAKHTIN, 1981, p. 168).

Longe de querer enfatizar a questão na perspectiva social como um todo, nós voltaremos nossos olhos àquilo que tem nos preocupado desde o começo: o amor. O amor cômico, tendo em vista o que dissemos, será ao mesmo tempo uma crítica a estes seres incapazes de participar da corte de Vênus como também, através do riso, uma crítica a certo afastamento dessa retórica amorosa da realidade que pretende descrever.

Em seu influente tratado sobre o humor, Bergson propõe uma maneira de enxergar o cômico que é relevante para nosso argumento. Sua crença na intuição humana e na experiência imediata o levou a desconfiar de todas as teorias racionalistas de seu tempo, que a seu ver transformavam a vida criativa do espírito em um sistema mecânico de causas e efeitos. A partir desse viés, Bergson propôs que o cômico em toda a sua complexidade pode ser entendido como um ser vivo que pareça possuir algum elemento mecânico. O aspecto central aqui é a oposição entre o que é vivo e o que é mecânico. A vida, segundo Bergson, aparenta ser maleável, eternamente criativa e livre. Nada nela se repete de forma idêntica, cada ser vivo é único, cada situação inconfundível. O mecânico é repetível, como os

mecanismos de um relógio, eternamente preso a mesma sequência de eventos, incapaz de criar e produzido em massa, sem o elemento individual que caracterizaria o espírito vivo. A metáfora tão usada por seus contemporâneos para descrever o funcionamento da natureza, a de um relógio, jamais seria aceita por Bergson. A intrusão do mecânico na vida era pra ele um desvio social, passível de ser corrigido. “Toda *rigidez*, do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece” (BERGSON, 1983, p. 19). Um homem muito rígido em seus costumes e moral poderá ser suspeito se colocado em uma situação que exige dele maleabilidade. Uma pessoa seguindo o “automatismo fácil dos hábitos adquiridos” (BERGSON, 1983, p. 19) será um estorvo social caso os tempos mudem e exijam novos hábitos. A vida é sempre adaptável; o mecânico continua realizando as mesmas tarefas independente do contexto. A rigidez, contudo, não é um crime passível de punição grave. Para coibi-la, as sociedades humanas inventaram uma punição mais amena: o riso. “Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso” (BERGSON, 1983, p. 19).

Os princípios estabelecidos por Bergson são aplicáveis a uma série de exemplos não óbvios a princípio. O artifício recorrente dos autores cômicos de espelharem cenas, como nos casos que mencionamos anteriormente de duas seduções, uma elevada e outra farsesca, seria cômico porque viola a regra de que não existem duas cenas iguais na vida, pelo menos na forma como nós a concebemos. A semelhança causaria a impressão da miscigenação entre o elemento vivo e o mecânico, entre aquilo que nunca se repete, daí as diferenças, e aquilo que sempre se repete, por isso os paralelismos entre as estruturas de duas cenas diferentes. Mesmo que coisas semelhantes aconteçam realmente na vida real, o fato é que mesmo aí elas incitam o riso, pois dão a *aparência* de algo previsível, consequentemente mecânico, onde deveria haver uma multiplicidade de formas novas. A moda é uma dessas possibilidades do cômico na vida cotidiana. Se um indivíduo se vestir de uma forma socialmente aceitável, ou seja, dentro da moda vigente, sua escolha de roupa parecerá a nós inteiramente natural. Basta que ele se vista, contudo, como um indivíduo do século XIX que a rigidez de suas escolhas se tornará evidente e motivo de riso. O costume de ver certas roupas no corpo de nossos contemporâneos nos insensibiliza para uma realidade de qualquer período: a moda é sempre cômica. Reconhecemo-lo pelo simples fato de que todos os

indivíduos de uma época se vestem de forma igual, ainda que com algumas variações, o que indica a ausência daquela característica essencial para o espírito vivo de Bergson, a liberdade (1983, p. 29-31).

Não me preocupo aqui com as aplicações da teoria do cômico de Bergson em todos os contextos possíveis do riso. Talvez aí se pudesse encontrar algum deslize de seus axiomas, uma falha no sistema lógico. Mesmo assim, me parece não ser possível negar a validade de sua teoria em alguns casos cômicos, em especial o caso de nosso estudo. Já afirmamos que o amor cortês em sua vertente elevada é uniforme e tentamos observar essa uniformidade na primeira parte, em seguida observamos a reação a essa retórica na voz cômica dos personagens populares. Será que não poderíamos enxergar como uma das causas de nosso riso a rigidez das convenções amorosas, a maneira como suas fórmulas acabam por uniformizar a multiplicidade dos desejos humanos? “O vício que nos tornará cômicos é [...] aquele que se nos traz de fora, como um esquema completo no qual nos inserimos. Ele impõe a sua rigidez em vez de valer-se de nossa flexibilidade” (BERGSON, 1983, p. 17). Um esquema: essa seria uma das formas de descrever a retórica amorosa de nosso *corpus*. Nisso, ela não se encontra distante da forma medieval de pensar como um todo.

Outro pensador com reservas ao mundo moderno e sua rigidez mecânica, Huizinga, também pode ser acusado de generalizar casos particulares, como aponta Burke (2010, p. 602-603). Penso, contudo, que sua representação do pensamento medieval ainda é válida quando pensamos aquele período e as tradições subsequentes originadas nele. Mais importante para o nosso estudo é a descrição que Huizinga faz do pensamento “esquemático, arbitrário e infrutífero” do período medieval (HUIZINGA, 2010, p. 335-336). É importante ressaltar a agressividade de suas palavras e o quanto elas simplificam a complexa realidade do período, em que diferentes formas de organizar o pensamento existiam concomitantemente. Ressalto também que esse mesmo pensamento esquemático foi capaz de produzir frutos de intensa qualidade e importância histórica, monumentos arquitetônicos como as Catedrais, filosóficos como a *Summa* de São Tomás de Aquino, e literários como a *Divina Comédia* de Dante, fatos que o próprio Huizinga relata de forma brilhante em sua obra. Não se trata aqui, portanto, de menosprezar a realidade medieval, mas de reconhecer que o mesmo pensamento capaz de sustentar as bases daquele mundo poderia ser acusado de ser infrutífero e, às vezes, o era pelos próprios

contemporâneos. Talvez seja apenas uma questão de perspectiva e essa organização excessivamente esquemática daquela mentalidade apareça somente para nossos olhos modernos. Poderia se pensar que isso não é um problema já que estamos trabalhando exatamente com um momento de transição, em que as noções de esgotamento ou esvaziamento, temas caros ao autor de *O outono da Idade Média*, ganham força. Se os homens modernos veem com suspeita as alegorias e as deduções lógicas daquela mentalidade é exatamente neste momento, no outono de uma era, que encontraremos críticas a seu esgotamento. Porém, não usemos o conceito de esgotamento literalmente, como às vezes Huizinga defende. Não esqueçamos que críticas podem conviver com apologias e que uma forma esgotada para os olhos de um autor pode não o ser para outro. No caso específico do amor cortês, sabemos que suas ramificações perpassam toda a era moderna até os dias atuais, da mesma forma que suas críticas, sendo seu esvaziamento não um movimento linear, a parte final da fórmula dos seres vivos que nascem, crescem e morrem, mas um processo mais complexo, sendo mais preciso se falar não de um esgotamento, e sim de uma forma que pode ser vista como natural em certos momentos, mecânica em outros.

Tendo feito estas ressalvas, retorno a descrição de Huizinga. Para o autor, o fim da Idade Média seria um período de fenecimento das suas formas de pensamento e simbolismo. O realismo medieval, pilar do pensamento escolástico, consistia em considerar as qualidades dos seres, como cores, aromas, formas, não apenas como “meros rótulos para distinções físicas com base quantitativa”, mas “como realidades independentes” (HUIZINGA, 2010, p. 337). Por essa razão, o mundo inteiro parecia aos olhos medievais como uma catedral de símbolos, onde cada coisa tinha conexão com outras e um único plano divino unificava as aparentes dissonâncias. *Nihil vacuum neque sine signo apud Deum*, “em Deus nada é vazio e sem significado” (HUIZINGA, 2010, p. 335). O por do sol é um símbolo da morte, seu nascer diário uma lembrança da ressurreição; como o pelicano alimenta seus filhotes, Cristo derrama seu sangue por nós; o sol e a lua são representações naturais do poder religioso e do poder secular. O realismo medieval, portanto, imbuía todas as coisas com sentido e a vida humana com propósito, transformando a natureza em uma construção arquitetônica, um quadro belo e simétrico que revelava os anseios divinos. No entanto, essa lógica poderia ser levada a extremos: “desde sempre, aliás, o simbolismo possuía a tendência de se tornar puramente

mecânico” (HUIZINGA, 2010, p. 340). “Mecânico” aqui é a palavra-chave, a causa do riso de que falava Bergson. Não temos como discordar de Huizinga quando ele considera alguns casos como jogos aritméticos infrutíferos:

As sete virtudes capitais correspondem às sete orações do pai-nosso, às sete dádivas do Espírito Santo, às sete beatitudes e aos sete salmos penitenciais. Esses todos, por sua vez, referem-se aos sete momentos da Paixão e aos sete sacramentos. Cada unidade de cada grupo de sete corresponde por sua vez à antítese ou cura para os sete pecados capitais, que por sua vez são representados por sete animais, seguidos de sete doenças. (HUIZINGA, 2010, p. 340)

Trata-se de um exemplo extremo, mas que não perde, com isso, sua validade. O realismo medieval produzia a busca incessante de conexões simbólicas e hierárquicas entre elementos distintos, o que ignorava aquilo que Bergson chamava de “espírito vivo”: “busca-se em tudo precisamente o elemento impessoal” (HUIZINGA, 2010, p. 354). Cada coisa precisava perder sua individualidade para ser colocada dentro de uma estrutura organizada, suas relações com outros itens precisavam ser estabelecidas assim como sua posição na pirâmide conceitual.

Para encontrar paralelos do pensamento de Huizinga em outros comentários modernos sobre a Idade Média, vejamos como Buridant descreve o *Tratado de Amor Cortês* de André Capelão em sua introdução: “a vida está excluída da obra” (2000, XXV), um leitor moderno “pode cansar-se do rigor implacável” (XXV), a obra apresenta uma “casuística sutil que não é bem imagem da vida” (XXVIII), Capelão não se preocupa com a “coerência interna do diálogo”, mudando o caráter e a história dos seus personagens sem aviso (XXIX), o “aparato ideológico” tem “excessivo rigor” (XXXV), as tentativas de sedução tem “um ar de argumentações escolásticas” (XXVI). Apesar de elogiar o *Tratado* em alguns aspectos, como as pequenas ironias de Capelão e algumas belas imagens poéticas, o tom geral é o de ausência de vida, ou seja, a presença de uma rigidez mecânica, do “elemento impessoal”, em um texto que deveria representar homens seduzindo mulheres, uma situação concreta da vida humana. É claro que essas seduções são apenas um pretexto para o argumento escolástico de Capelão, mais pautado pela retórica da *disputatio* do que por considerações práticas, e o diálogo é um meio já renomado neste período para exposições filosóficas. A imensa popularidade do *Tratado* também reforça nossa cautela em considerar a obra de Capelão como um texto esgotado. Mas, se seu objetivo não era dialogar com as situações amorosas concretas da vida medieval, qual seria a proposta da obra? Retornemos aqui ao

conceito de amor cortês como um passatempo nobre: “talvez não se deva levar o *Tratado* demasiadamente a sério” (BURIDANT, 2000, LXXIII). Ao transformar a sedução em um debate escolástico, Capelão está simultaneamente procedendo através da forma medieval de organizar o pensamento, mas também participando do jogo irônico do amor cortês. As seduções se desenvolvem não muito diferentes de uma partida de xadrez, cada argumento é rebatido e então novas investidas são realizadas, cada questão avaliada sob todos os ângulos possíveis. Já vimos como a lógica jurídica perpassa todo o debate do cuidar e do suspirar no *Cancioneiro de Garcia Resende* e voltamos aqui à mesma questão. Como tentativa de elucidar a realidade o *Tratado* apresenta muitas artificialidades, mas como um passatempo nobre essas artificialidades se convertem em refinadas ironias. A própria poesia era vista como um jogo, cujas regras eram saber usar as métricas, rimas, formas e temas convencionais. Por essa perspectiva, aspectos daquele amor estranhos aos nossos olhos, como o cortejo público a uma mulher casada e a ênfase no sofrimento, adquirem mais leveza do que imaginávamos.

A vida real não era suficientemente bela, mas dura, cruel e falsa; na carreira militar e na corte havia pouco espaço para sentimentos de coragem em nome do amor, mas a alma está repleta deles, quer-se vivenciá-los e se cria uma vida mais bonita com jogos preciosos (HUIZINGA, 2010, p. 124-125).

Podemos também reavaliar a ambiguidade do fino amor na obra de Capelão, que não só é dividida em duas partes, uma crítica e outra laudatória do amor cortês, como também, mesmo em sua parte apologética, não deixa de brincar com as convenções e ironizar amantes e sociedade (BURIDANT, 2000, LXXIII). A oposição entre amor elevado e sua crítica se complica para nós. Por um lado, o amor elevado podia não ser mais do que uma simples brincadeira, por outro, sua desaprovação podia vir da mesma pessoa que o defendia.

O impasse que se coloca diante de nós é a dificuldade, talvez até impossibilidade, de separar o jogo do desejo real. Muitos dos nossos personagens levam as convenções do amor cortês completamente a sério e, na maior parte dos autos, essa seriedade é ratificada pelos finais: são histórias de amor com final feliz. Até que ponto vai essa seriedade e até que ponto nos deparamos com uma brincadeira, não é possível saber. O que podemos afirmar é que nesse teatro, nessa tradição artística pautada por essa retórica amorosa, nós encontraremos a

confluência de tendências aparentemente opostas para olhos modernos ciosos de unidade. Nos nossos autos temos o amor elevado como a autêntica representação do sentimento amoroso, como um jogo retórico sem maiores pretensões, como uma forma esgotada, passível de vários tipos de subversão, como a caracterização de uma classe social e subalternação de outra. Essas são as chaves para se entender como a retórica amorosa elevada aparece de forma irônica em cada peça. Como crítica do esquema mecânico do fino amor, voltemos nossa atenção agora para o *Auto do Escudeiro Surdo*.

O personagem que dá nome ao auto é, como tantos outros, um homem apaixonado. Essa paixão se materializa através dos *topoi* dessa tradição, dos meios estabelecidos para se falar do amor. Não é possível criticar a retórica do amante, pois ele se demonstra impecável, tanto no seu sofrimento intenso que beira a morte quanto nas técnicas poéticas, no domínio da anáfora, dos jogos de palavras, das rimas bem colocadas:

Ai triste onde me irei
triste que será de mim
triste de mim que farei?
Triste fui sempre serei
senhora dêz que vos vi.
Tristezas me hão de matar
tristezas são meus haveres
tristezas são meus prazeres
tristezas quero tomar
pois que tu, senhora, queres (TEATRO, 2007, vol I, p. 140).

A repetição obsessiva de “triste” e seus derivados pode ser atribuída tanto ao gosto nobre da época pela anáfora e pela repetição como a uma continuidade do estilo repetitivo do trovadorismo galego-português. Podemos considerá-la, portanto, como uma passagem de caráter aristocrático e com pouca intersecção com a lírica tradicional e popular, possuindo muitas das características que apontam para essa distinção, a sua imobilidade (CALDERÓN, 1996, p. 113), a predominância de substantivos abstratos aos concretos (CALDERÓN, 1996, p. 94), entre outros. Os temas caros ao amor cortês também se fazem presentes: o amor é a primeira vista (“senhora, dêz que vos vi”), a hipérbole é significativa (“Triste fui sempre serei”), o sofrimento se confunde com a morte (“tristezas me hão de matar”), o amante passa a desejar o próprio sofrimento (“tristezas quero tomar”) etc. Dessa forma, como entender o discurso como algo diferente daquilo que estudamos no primeiro

capítulo, a representação séria do amor como o concebia a alta sociedade da época? Por outro lado, o personagem do escudeiro é representado logo em seguida como o típico nobre falido e sua surdez é recorrente motivo de riso. Seu moço diz como o Escudeiro é pobre e que ele passa fome, o Escudeiro não escuta e pede que ele repita, o moço faz outro comentário irônico, o Escudeiro não escuta outra vez e o moço faz um comentário mais comportado, terminando a sequência de desentendimentos (TEATRO, 2007, vol I, p. 141). Como entender, portanto, o discurso elevado do escudeiro? Será que desde o princípio ele incitava o riso, através de sua retórica tão rebuscada e clichê, talvez com a ajuda de um ator que representasse o sofrimento como puro afetamento? Ou será que aqui, como na sociedade medieval, o discurso podia ser sério a princípio para dar, em seguida, lugar ao riso?

Passemos a outra cena do auto, uma que envolve um “Rascão comprador” (p. 150) e uma padeira. O encontro entre o rascão e a padeira é semelhante às cenas de flerte entre personagens de baixa classe social já comentadas. O homem usa todos os *topoi* da lírica amorosa da época, “senhora vós sois meu bem/ vós tendes meu coração” (p. 150) “sou vosso criado” (p. 150), retomando as imagens da vassalagem amorosa da época. O riso vem com as respostas da padeira aos avanços do rascão: “Senhora, eu venho ferido/ e não sei vós se sabeis/ que me heis de mandar curar/ **Padeira:** Mas acabar de matar” (p. 151). Nós já tínhamos observado cenas semelhantes nos autos anteriores. Aqui, a farsa intensifica ainda mais a ironia ao fazer entrar em cena outra mulher, uma “regateira”. O rascão, dizendo que só o faz “pera dissimular” (p. 153), tenta seduzir a nova personagem com as mesmas imagens e argumentos do episódio anterior. Aqui, fica claro o quão vazio é sua declaração de amor eterno e quais são suas verdadeiras intenções, ficando evidente também o aspecto mecânico dessa lírica amorosa. As mesmas metáforas e técnicas retóricas podem ser usadas para descrever o amor por mulheres diferentes, logo elas se esvaziam de sentido e seu uso se transforma em um reflexo mecânico de “hábitos adquiridos” como apontava Bergson.

O terceiro núcleo da peça conta a história de um pastor enamorado que, de tanto sofrer de amores, decide ir a um deserto e lamentar até morrer. Assim o faria se não encontrasse um doudo que, ironicamente, é quem tenta lhe trazer de volta a voz da razão. Já comentamos *en passant* essa cena na primeira parte deste trabalho, associando-a ao tema do mundo “de cabeça pra baixo” e do amor que faz

o doido são e o são, doido. Aqui esse tema tradicional e palaciano se desenvolve a ponto de se tornar um episódio cômico. E, mais uma vez, o contraste entre a lírica amorosa hiperbólica e o discurso mais realista e pragmático, mesmo doido, é o motor da cena. O doido pergunta se o pastor havia estado na França e ele responde: “No sé donde he andado/ ni sé donde ando agora” (p. 162), pergunta seu nome e escuta como resposta: “Yo llámone el sin ventura/ que no debiera nascer” (p. 164). Ao fim da cena, o próprio doido reconhece: “Vós deveis de ser cantor/ vamos devagar cantando” (p. 165), ao passo que o pastor concede, mas com uma condição: “Sea señor la cantiga/ de mucha pena y dolor” (p. 165). Ao fim da cena reconhecemos que o amor torna os homens mais doidos que a própria loucura. Rimos também do exagero dessa retórica que só no sofrimento intenso parece dar validade às paixões amorosas.

Em todos esses episódios encontramos a mesma oposição entre amor elevado e humor. É preciso recordar que muitas dessas críticas ao amor cortês vêm de um lugar específico: da fala de personagens de classes subalternas. O comprador, a padeira e a regateira são estereótipos dos personagens populares e a mudança brusca de desejo do comprado pode ser vista como a consequência de um homem incapaz de conter os seus desejos, tal qual um burro ou um cavalo. Ainda assim, da mesma forma que a revolta institucionalizada do carnaval, seu lugar de fala marginalizado permite que ele estabeleça uma crítica a essa retórica, ironizada aqui como mecânica. Até mesmo o Escudeiro se encontra em um lugar ambíguo: ele é nobre, mas um nobre empobrecido que mal pode pagar a comida do seu moço. Esses são os indivíduos incapazes de adentrar seriamente a corte de Vênus, e, dessa forma, observando-a de longe, acabam por parodiar suas formas e criticar sua existência, o que não seria possível de outra forma.

Mas até que ponto essa paródia não aparece no discurso que consideramos mais sério? Vimos com o Escudeiro Surdo a dificuldade de estabelecer a diferença entre ironia e representação honesta. O problema se agrava quando nos lembramos de que todos os nossos autos são farsas, ou seja, almejam provocar o riso. Um discurso elevado como aqueles descritos no primeiro capítulo poderiam se transformar em cômicos pelos recursos da representação que nós não temos acesso. Um ator pode tornar uma fala carregada de *pathos* em um discurso farsesco, através da entonação, de gestos “cômicos”, de uma interpretação burlesca. O humor, portanto, é um elemento que trespassa todos os autos, mesmo

aqueles que aparentam mais seriedade, e que poderia aflorar nos lugares a primeira vista menos cômicos. Essa dificuldade de compreender plenamente o humor no nosso *corpus* faz parte da natureza de nosso tema. O amor elevado é uniforme, como já dissemos, esquematizado por teóricos e dissecado pela lógica escolástica. O seu contrário adquire uma multiplicidade de formas que é difícil de ser apreendida plenamente, se dissipando na ironia, na ideologia de classe medieval, no esvaziamento de uma retórica excessivamente rígida, na subversão de papéis típica da loucura e em tantos outros artifícios que devem ter escapado de nossa análise.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, reintero, não tem intenção de ser mais do que um esboço sobre as relações amorosas no teatro anônimo em questão e conseqüentemente da literatura medieval como um todo. Para usar de uma metáfora já gasta, nós não fizemos nada mais do que riscar a superfície e muitas outras coisas poderiam ser ditas sobre como o amor é construído retoricamente nos autos. Lembremos que nosso *corpus* é apenas uma fatia do teatro português do período e que as cinco peças que analisamos são apenas um terço das quinze farsas anônimas de que temos acesso. A análise desses outros autos pode indicar novos caminhos e reformular hipóteses estabelecidas nesse ensaio. Além disso, o objetivo modesto deste trabalho impediu que observássemos mais detalhadamente a complexa realidade do amor na sociedade medieval. Apesar de embasarmos nossa análise na leitura de alguns dos tratados da época, penso que muito ainda poderia ser estudado sobre esse difícil problema da cultura medieval. Até que ponto essa formulação do amor se relacionava com as expectativas amorosas das pessoas daquele tempo e, mais importante para nós, como isso se relacionava com a recepção dos autos e com seu humor? Penso que essa é uma questão a ser estudada e que requer mais referências do que aquelas apresentadas nesse trabalho.

Outro problema que precisaria ser resolvido é a questão do esgotamento/esvaziamento da retórica amorosa. Eu não tive como objetivo transportar o conceito já bastante criticado de fenecimento de Huizinga para nossa análise, pois sei bem o quanto é problemático falar em termos tão abrangentes da “morte” de uma forma de pensamento, por mais poética e brilhante que seja a abordagem desse autor em sua obra. Contudo, penso que, entendido em termos menos apocalípticos e generalistas, a ideia de esvaziamento de uma forma ainda pode ser aplicada para se entender seus usos artísticos, principalmente quando se trata de um uso irônico. Se, com Bergson, entendemos o cômico como o produto de uma postura mecânica reprodutora de hábitos adquiridos, podemos inferir que toda forma popularizada, toda forma que é repetida pela boca de dezenas de poetas diferentes, mas que se utiliza das mesmas metáforas e lugares comuns, passa a ser um alvo possível para a subversão irônica. Sabemos que isso não é verdade em todos os casos, mas tentamos demonstrar que essa leitura é possível no nosso

corpus tanto em cenas específicas, como na cena de dupla sedução de uma padeira e de uma regateira do *Auto do Escudeiro Surdo*, quanto também como possível pano de fundo de outras subversões da retórica amorosa das peças. Neste mesmo auto, nós observamos que uma fala aparentemente elevada em seu rebuscamento retórico poderia adquirir tons cômicos exatamente por seguir todos os lugares comuns esperados da lírica amorosa, assim como analisamos brincadeiras com a hipérbole exagerada desse lirismo nos comentários sarcásticos de uma Alcoviteira e na cena entre um doido e um apaixonado no deserto. Portanto, o esgotamento aqui deve ser entendido como a repetição de um artifício retórico que dá a impressão de artificialidade em seu uso, artificialidade que é o terreno fértil do riso. Partimos de Huizinga para discutir como essa repetição mecânica poderia ser vista em outras partes do pensamento medieval e para ecoar uma voz sobre os excessos desse mecanismo. É particularmente interessante sua observação de que o pensamento medieval buscava a impessoalidade nas coisas e como isso se relaciona com nosso teatro de personagens tipos. Ainda assim, seria importante proceder com cautela com os argumentos desse historiador e não acreditar sem ressalvas na morte desta ou de outra forma de pensamento. Como já dissemos, o amor cortês permanece um paradigma no período em questão e não pretendíamos aqui defender a hipótese de sua decadência. Ao contrário, exatamente por ser tão popular é que o fino amor se torna alvo de ironias e meu objetivo não era nem de longe traçar uma narrativa sobre como essa retórica entrou em desuso, apenas observar as suas diversas formas nos cinco autos anônimos do nosso trabalho.

Outra questão pertinente é até que ponto o discurso de personagens marginalizados de fato provoca rasuras nesta retórica amorosa. Até que ponto podemos interpretar uma postura basicamente elitista da sociedade medieval, a de representar personagens populares incapazes de participar do fino amor, como, paralelamente, uma possibilidade de subversão desse lirismo amoroso é algo polêmico e difícil de estabelecer. Penso que mesmo em autos nos quais o humor não tem um caráter tão revolucionário, ainda assim temos a semente de uma alteração da forma elevada, já que um “rústico” que não consiga seguir as regras de decoro desse amor vai, necessariamente, representar no palco uma forma subvertida deste. Isto é, para estabelecer a ironia, o auto tem que jogar com os lugares comuns daquela retórica e apresentar os deslizos do amante inapropriado como quebras desses *topoi*. Em vez de um elogio, o amante cobre a amada de

xingamentos; em vez do amor sincero, o amante é um reproduzidor de fórmulas; em vez da obstinação no sofrimento de forma heroica, o amante troca de amada sem escrúpulos. Mesmo quando esses artifícios parecem servir apenas para reforçar o *status quo*, a encenação da forma cômica vai carregar consigo o risco de efetivamente rasurar aquilo que parodia. O humor será sempre corrosivo e perigoso. O mesmo artifício usado por um autor por razões elitistas pode ser usado por outro com maior ambiguidade.

Essas questões, evidentemente, são complexas demais para serem resolvidas em um trabalho monográfico. Se às vezes me permiti ousar demais na análise e abordar questões para além de minha capacidade, não o fiz por ignorar o quanto aquém essas explicações estão do fenômeno que pretendem analisar, mas por desejar que esse fosse um ponto de partida para pensar a retórica amorosa nos autos estudados e na Idade Média. Como todo ponto de partida, muito ainda é um incompleto tatear no escuro, mas acredito que nesse processo de enfrentar questões intrincadas novos caminhos podem ser descobertos. Além do mais, como reconhecem nossos amantes, não existe valor na busca sem obstáculos. É forçoso ceder a seus devaneios: para tamanho bem é pouco o mal que padecemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Antologia do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Seleção, organização introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: Eschola de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardon, 1898.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BURKE, Peter. Huizinga, profeta de “sangue e rosas”. Em: HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 598-605.

BURIDANT, Claude. Introdução. Em: CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. IX-LXXVII

CALDERÓN, Manuel. *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

CAMÕES, José. Introdução. Em: *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, Vol I, p. 07-18.

CAMÕES, José. Introdução. Em: *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010a, vol II, p. 07-18.

CAMÕES, José. Introdução. Em: *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010b, vol III, p. 07-18.

CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1979.

DUBY, Georges. O Modelo Cortês. Em: *História das Mulheres: A Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1989, p. 331-351.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Introdução. Em: RESENDE, Garcia de. Antologia do Cancioneiro Geral de Garcia Resende. Seleção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1996.

HAZM, Ibn. *El collar de la paloma*. 5 ed. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1985.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MUNIZ, Márcio R. C. *A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente*. Camoniana, São Paulo, v. 13, 2003, p. 65-76.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TEATRO Português do Século XVI. Introdução e Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007/2010, vols. I, II e III.

VALDÉS, Carmen F. Blanco. *El amor en el dulce stil novo*. Fenomenología: teoría y práctica. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.