



SEÇÃO: TEMÁTICA LIVRE

Topoi misóginos em peças teatrais de Gil Vicente

Topoi misogynist in plays by Gil Vicente

Topoi misóginos en obras de Gil Vicente

Leicina Alves Xavier

Pires¹

orcid.org/0000-0002-2723-1808

leicina@hotmail.com

Márcia Maria de Melo

Araújo²

orcid.org/0000-0002-7762-3041

marcimelo@gmail.com

Recebido em: 22 set. 2021

Aprovado em: 23 nov. 2021.

Publicado em: 09 mar. 2022.

Resumo: A Misoginia ocidental, com herança na antiguidade clássica, é um pensamento que se estendeu e se desenvolveu com muita autoridade na Idade Média. Gil Vicente não ficou imune a essa situação, mesmo tendo um olhar adiante do seu tempo. O propósito deste artigo é, por meio do método comparativo, investigar quatro personagens femininas, em peças teatrais de Gil Vicente: Constança do *Auto da Índia* (1510), Isabel de *Quem tem Farelos* (1515), Mofina Mendes do *Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina Mendes* (1515) e Inês Pereira da *Farsa de Inês Pereira* (1523), sob a ótica da Misoginia estudada por Howard Bloch (1995) e Pedro Carlos Fonseca (2017). O artigo se delimita em torno dessas personagens, para mostrar como o comediógrafo português sofisticou o pensamento misógino, e, mimeticamente, reproduz vários dos *topoi* da cultura misógina, ao mesmo tempo em que ressalta traços de modernidade em meio à estética medieval.

Palavras-chave: Gil Vicente. Idade Média. Misoginia.

Abstract: Western Misogyny, with an inheritance in classical antiquity, is a thought that extended and developed in the Middle Ages. Gil Vicente was not immune to this situation, even having a look ahead of his time. The purpose of this article is, through the comparative method, to investigate four female characters, in plays by Gil Vicente: *Auto da Índia* (1510), *Quem tem Farelos* (1515), *Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina Mendes* (1515) e *Farsa de Inês Pereira* (1523), from the perspective of Misogyny studied by Howard Bloch (1995) and Pedro Carlos Fonseca (2017). The article delimits itself around these characters, to show how the comediographer portuguese sophisticated misogynist thinking, and, mimesically, it reproduces several of the *topoi* of the misogynistic culture, while highlighting traces of modernity in the midst of medieval aesthetics.

Keywords: Gil Vicente. Middle Age. Misogyny.

Resumen: La misoginia occidental, heredada de la antigüedad clásica, es un pensamiento que se extendió y desarrolló con gran autoridad en la Edad Media. Gil Vicente no era inmune a esta situación, incluso mirando por delante de su tiempo. El propósito de este artículo es, mediante el método comparativo, investigar cuatro personajes femeninos en las obras de Gil Vicente: Constança do *Auto da Índia* (1510), Isabel de *Quem tem Farelos* (1515), Mofina Mendes del *Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina Mendes* (1515) e Inês Pereira da *Farsa de Inês Pereira* (1523), bajo la perspectiva de Misoginia estudiada por Howard Bloch (1995) y Pedro Carlos Fonseca (2017). El artículo está delimitado en torno a estos personajes, para mostrar cómo el comediante português sofisticó el pensamiento misógino y reproduce miméticamente varios de los temas principales de la cultura misógina, al tiempo que enfatiza la modernidad en medio de la estética medieval.

Palabras clave: Gil Vicente. Edad Media. Misoginia.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Introdução

Gil Vicente, considerado pela crítica o “criador” do teatro português,

¹ Universidade Federal de Goiás (UFG), Anápolis, GO, Brasil.

² Universidade Estadual de Goiás (UEG), Cidade de Goiás, GO, Brasil.

possui vasta e diversificada obra. Sobre o legado vicentino, Bernardes (2008) o vê como bastante extenso e também o mais variado produzido por um só autor no ambiente ibérico. Embora sua obra faça parte do século XVI, ela continua atual, pois trata de temas e problemas recorrentes em nosso tempo, como por exemplo, o peso da maternidade, o tema do casamento e o serviço amoroso, derivados de uma vasta literatura misógina. Este dramaturgo coloca em cena personagens, que por meio de suas ações, características e falas, denotam a misoginia consolidada no período medieval, e que se perdura na contemporaneidade.

Ademais, a encenação de vícios e virtudes por meio de personagens alegóricas ou tipos, parecem mimetizar o plano espacial e temporal o que faz com que alguns comportamentos sejam análogos ao de pessoas públicas da atualidade. O observador contemporâneo ao ter contato com os textos de Gil Vicente consegue associar as cenas com fatos do seu cotidiano e a fruição do objeto lido se estreita nos contextos de vivência do leitor. Deste modo, faz-se necessário estudá-lo em vários âmbitos, principalmente nos meios escolares e acadêmicos.

Propusemo-nos, neste artigo, a investigar quatro personagens femininas em peças do dramaturgo em questão: Constança, do *Auto da Índia* (1510), Isabel, de *Quem tem Farelos* (1515), Mofina Mendes, do *Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina Mendes* (1515) e Inês Pereira, da *Farsa de Inês Pereira* (1523). Por meio do método comparativo, sob a ótica de marcas da misoginia estudadas por Bloch (1995) e Fonseca (2017), observamos como Gil Vicente dispensa um tratamento habilidoso para essas personagens.

Bloch (1995), estudioso da misoginia medieval e do amor romântico ocidental, destaca o caráter repetitivo do discurso misógino e o falar através da voz do outro, de modo citacional e derivativo. O autor verticaliza reflexões sobre esse pensamento misógino, em que a mulher é fonte do mal, sendo o "Portão do Diabo", metáfora muito disseminada na mentalidade medieval.

Nas palavras de Fonseca (2017), a história da misoginia é uma criação herdada da antiguidade

clássica, e também, o desenvolvimento de um pensamento detrator das mulheres bastante usual na Idade Média, baseado em citações descontextualizadas da Bíblia e dos primeiros Padres da Igreja. Essa herança pode ser constatada em fontes usadas no período medieval, cujos mecanismos retóricos compõem a visão androcêntrica da realidade ocidental de fundo teológico e moralizante.

Esses mecanismos apontam a influência do imaginário patriarcal medieval relacionado com o discurso do gênero em que, geralmente, a mulher era objetificada, assumindo curiosas conotações simbólicas, como por exemplo o vício de resmungar associado à incontinência verbal abusiva. Assim, essa retórica, ideológica e repetitiva, referia-se à incapacidade de a mulher manter a discricção e de se afastar da presunção, conforme divulgado por São João Crisóstomo, em sua *Homilia IX, acerca da Carta de São Paulo a Timóteo*, culpando "Eva por arruinar tudo, no minuto em que ela abriu a boca no paraíso" (FONSECA, 2011, p. 121).

Em sua *Homilia*, João Crisóstomo defende a superioridade natural, teológica e moral do homem sobre a mulher a partir de indicações bíblicas. Para ele, a mulher não fez bom uso do seu poder sobre o homem, sendo justa, portanto, a sua submissão ao marido, que sobre ela deve governar.

Percebendo ecos dessa retórica em peças de Gil Vicente, surgiu a intenção de pesquisar aspectos misóginos e os *topoi* da mulher como perigo. Assim, partiu-se da observação da predileção do dramaturgo por figuras femininas aparentemente subversivas aos padrões da época, características percebidas em várias de suas personagens, como Constança, Isabel, Mofina Mendes e Inês Pereira. O artigo se delimita em torno dessas personagens, para mostrar como o comediógrafo português sofisticava o pensamento misógino, e, mimeticamente, reproduz vários dos *topoi* da cultura misógina, ao mesmo tempo em que resalta traços de modernidade em meio à estética medieval. Acreditamos que essa propensão se estenda a outros autos também, contudo para

este artigo selecionamos apenas as personagens citadas das peças retromencionadas.

Topos da mulher como perigo no *Auto da Índia*

O *Auto da Índia* (1510) delinea a figura dramática da Ama, cujo nome Constança não condiz com o comportamento da personagem, visto ser inconstante e infiel. Ama dá voz à mulher insatisfeita, abandonada pelo marido, que partiu para a Índia em busca de fortuna. Ela o ludibria, traindo-o com dois amantes: Castelhana e Lemos. Quando o esposo retorna da viagem, Ama dissimula que sofreu muito durante a sua ausência.

Neste auto, observamos alguns *topoi* da mulher como perigo. Segundo Bloch (1995), os *topoi*, lugares comuns usados como ponto de partida para discutir um assunto, são uma forma de pensamento cíclico utilizado pelos oradores medievais, como lócus de partida de uma argumentação. Assim, entre os *topoi* da mulher como perigo temos o *topos* da figura feminina metaforizada como espada desembainhada, ou um poço destapado, o qual é um *topos* bastante recorrente na Literatura Medieval. Fonseca (2017) confere essa imagística misógina a Tertuliano, no seu *De Cultu Feminarum* (1959), e também ao *The Ancrene Riwle* (1955), um tipo de tratado anônimo escrito por volta do século XIII, que aconselhava jovens mulheres engajadas na vida religiosa dos conventos. De acordo com Tertuliano, a mulher causa um funesto desejo no homem, seja por sua aparência ou maquiagem, e pode levá-lo à morte, tornando-se, dessa forma, a espada do homem. Por sua vez, *The Ancrene Riwle* discorre sobre o perigo do olhar errante da mulher e a necessidade do controle dos sentidos do seu corpo. Tanto Tertuliano quanto *The Ancrene Riwle* parecem motivados pela obsessão em considerar a beleza da mulher algo ameaçador.

Bloch (1995) relata que os escritores dos primeiros séculos do cristianismo eram obcecados pela relação das mulheres com a decoração, talvez por considerarem a beleza feminina uma ameaça. Clemente de Alexandria dizia que as mulheres insultam o Criador ao se pintarem: "na

opinião delas, não as fez suficientemente bonitas" (BLOCH, 1995, p. 60). Pensamento corroborado por santo Ambrósio: "Que loucura é esta de mudar o padrão da natureza e procurar uma pintura? [...] Não ofenda a criação artística de Deus com uma de valor meretrício. Comete uma ofensa séria quem adultera a obra de Deus" (BLOCH, 1995, p. 61-62).

O poço destapado deve ser coberto a fim de evitar perigo ao homem, conforme *The Ancrene Riwle*. A metáfora utilizada por esse manual remete à mencionada metáfora bíblica da mulher como poço descoberto e como tal cabe à própria mulher a responsabilidade de neutralizá-la. De acordo com ele, a mulher se utiliza de todas essas artimanhas a fim de seduzir o homem. Por isso, aquela que ousasse descobrir o poço teria um severo julgamento diante de Deus. Esse *topos* pode ser conferido em várias passagens do *Auto da Índia*, conforme podemos verificar nas falas de Castelhana sobre Constança:

CASTELHANO
que os vi hermosa y honesta
Y nunca más me topé.
Invisible me torné,
y de mi crudo enemigo;
el cielo, empero, es testigo
Que de mi parte no sé.
Y ando um cuerpo sin alma,
un papel que lleva el viento,
um pozo de pensamiento,
una fortuna sin calma.
Pese al dia em que nascí;
vos y Dios sois contra mí
(VICENTE, 1953b, p. 95).

No trecho selecionado, verificamos a insinuação de Castelhana, atribuindo à Constança a culpa por ele não ter mais sossego, visto que não pôde mais ter tranquilidade depois que a conheceu. A metáfora do poço destapado, ou a espada desembainhada, parece implícita na fala de Castelhana para a amante: "teneis gracia especial/ para linda matadora" (VICENTE, 1953b, p. 96). Ou quando ele afirma: "tiéneme el alma dañada/ deensangrentar esta espada/ em hombres, que és perdición" (VICENTE, 1953b, p. 98). Após essa

declaração proferida por Castelhana, Constança o persuade a retornar mais tarde.

Posteriormente chega o outro amante da protagonista, e ela lhe diz que o marido foi para a Índia, deixando-a em situação de privação. Ela afirma que nenhum outro homem colocou os pés naquela casa, desde que o marido se foi. Isso é desmentido, para os espectadores/leitores, pela sua serviçal de nome Moça. Outro *topos* se delineia nesse ato, o da mulher falatrônica: enganadora, faladeira, mentirosa, reafirmado durante a conversa de Constança com o segundo amante, visto que o primeiro atira pedras na janela, de maneira a avisar que já chegou.

Constança coloca o segundo amante na cozinha, e não deixa o primeiro entrar, afirmando que o irmão dela está na casa. Já para o segundo amante, ela diz que Castelhana era o rapaz que viera para receber o vinagre. Essa forma de agir de Constança, enganadora e embusteira, pode ser verificada em São Jerônimo, São João Crisóstomo, Chaucer, Jean de Meun (BLOCH, 1995, p. 30), aos quais a mulher era ardilosa e naturalmente libidinoso. Schopenhauer também tem essa visão e diz que: "Como sexo mais frágil elas são levadas a se fiar não só na força, mas na astúcia também, daí sua sutileza instintiva, e sua tendência incorrigível a contar mentiras. Sua grande arte é a mentira" (BLOCH, 1995, p. 31).

Essa visão da mulher como embusteira, mentirosa, dissimulada é permeada também pela literatura filosófica e sociológica, corroborando a ideia de que a mulher não pode ser confiável, visto ter tais características. Andreas Capellanus (BLOCH, 1995, p. 71, 74) diz que a mulher "é rápida em falar demais, e ao falar mente em dobro. [...] Sabemos que tudo o que a mulher diz é dito com a intenção de enganar, porque ela tem sempre uma coisa no coração e outra em seus lábios".

Notamos algo dessa voz ressonante, de Capellanus, em Constança, que mente ao marido quando este retorna: "E eu oh quanto chorei, / quando a armada foi de cá! / E quando vi desferir, que começaste de partir, / Jesus! eu fiquei finada! / três dias não comi nada, / a alma se me queria sair". (VICENTE, 1953b, p. 112). A arte de enganar

da patroa é ratificada diversas vezes pela fala da serviçal, quando os dois amantes estão disputando a amada: "Quantas artes, quantas manhas/ que sabe fazer minha ama!/ Um na rua, outro na cama" (VICENTE, 1953b, p. 107).

Tais características como a manha e o embuste são atribuídas ao sexo feminino desde remotas eras. A exemplo desse *topos*, no *Auto da Índia*, indicamos um pequeno trecho em que o primeiro amante da Ama cita algumas mulheres que levaram o mal a homens que se deixaram seduzir:

que mueras com Sanson.
Esta burla es de verdad,
por los huesos de Medea,
sino que arrastrado sea
mañana por la ciudad;
por la sangre soberana
Se la batalla trojana
(VICENTE, 1953b, p. 106).

A personagem alude a Sansão, personagem bíblica, de extraordinária força, enganado por Dalila; à Medeia, personagem da mitologia grega, muito sedutora e que ludibriou seu esposo; e à Guerra de Troia, iniciada por causa de Helena. Verificamos no discurso de Castelhana, a confirmação do *topos* em que as mulheres são a causa da perdição dos homens. Dessa maneira, verifica-se nesse *topos*, que qualquer coisa que a mulher diga, ela já será considerada culpada.

Tropologia da naturalização feminina em *Quem tem Farelos*

Quem tem Farelos (1515) é uma peça que realça a figura feminina de Isabel, uma jovem solteira. A peça trata de um malsucedido escudeiro que não tem o que comer, e mesmo assim canta nas janelas das casas das moças a fim de seduzi-las. Aparição, criado do escudeiro Aires Rosado, reclama a seu amigo Ordonho a falta de pão, visto que seu patrão não tem dinheiro nem para isso. O escudeiro canta na janela de Isabel, a fim de cortejá-la, e parece haver certa correspondência da moça que parece ter pretensões de ascender socialmente. Esse ato é reprovado pela mãe de Isabel, chamada Velha. Percebemos um aspecto

misógino na fala da mãe, ao repreender a filha: "Que dirá a vizinhança?/ Dize má mulher sem siso!" (VICENTE, 1953a, p. 84).

O discurso da mãe é elemento de censura e interdição, com sugestões de tropologia da naturalização ao tentar domesticar a filha, colocando-a em seu lugar, ou seja, no lar. A mãe trata a filha como uma pessoa sem juízo, e lhe aconselha que agindo assim estaria seduzindo o escudeiro. Estamos diante do *topos* da mulher sedutora. Conforme Bloch (1995), a mulher da Idade Média é, geralmente, apresentada como dissimulada, sedutora, que utiliza de falsos argumentos e sutilezas.

A peça não mostra o pai de Isabel, pressupondo-se que ele deva estar viajando a trabalho. Dessa forma, a mãe representa a figura da ordem do patriarcado, e aconselha a filha a se portar como boa moça, a fim de conseguir um bom casamento, corroborando a ideologia social da época. A filha contesta a mãe: "Vós quereis que me despeje, /vós quereis que tenha modos/que pareça bem a todos/ e ninguém não me deseje?" (VICENTE, 1953a, p. 84). Dessa maneira Isabel expõe o discurso incoerente da mãe, em querer que ela seja bela, mas não pode ser desejada; seja inteligente, porém ingênua; seja educada e saiba fazer os afazeres domésticos para conseguir um bom marido, contudo deve ficar fechada no lar.

O autor concentra habilmente as queixas de Isabel em valores como ser bonita, doméstica e boa esposa para antecipar o pragmatismo de Isabel. Ela anseia por se casar, porém não quer se sujeitar aos padrões de seu tempo, em que a mulher não pode se expor e nem falar, e ainda ser prendada a fim de servir ao marido. Velha reafirma a ideologia social da época ao se referir à necessidade de uma boa moça saber fazer os trabalhos domésticos: "E o lavar [bordar], Isabel?" (VICENTE, 1953a, p. 86). Ao que Isabel retruca: "Faz a moça mui mal feita,/ corcovada, contrafeita,/ de feição de meio anel;/ e faz muito mau carão,/ e mau costume de olhar" (VICENTE, 1953a, p. 86-87). Isabel fala durante a corte de Aires Rosado, mas sua voz não é ouvida por causa de barulhos de animais, de forma a corroborar a ideologia de

que a mulher deve se calar, pois sua fala causa confusão, caos, desordem.

Bloch (1995) cita, entre tantos outros, o *topos* da mulher como confusão, muito recorrente na literatura medieval, em que nenhuma postura inocente é possível à mulher. Ela é vista como um ser sobredeterminado em relação ao homem. Isabel se cala, a fim de dar voz às pessoas que falam por ela: sua mãe e Aires Rosado. Sob a janela de Isabel, Aires Rosado é frequentemente interrompido por Aparício e Ordonho, que ridicularizam o escudeiro. Além disso, os sons de gatos, cães e o cantar de um galo tornam incompreensíveis as conversas dos namorados, principalmente a de Isabel, já mencionado anteriormente. Esse recurso, bastante usado por Gil Vicente, evidencia, nas representações e caracterização dos tipos, em que o dramaturgo acentuava certos atributos específicos de uma classe, a personificação de vícios e virtudes. Gil Vicente seguia a tradição medieval entremeando alegorias e símbolos em suas peças, de estrutura caprichosamente montada, buscando um efeito cômico, mas ao mesmo tempo refinado e doutrinal.

Gil Vicente tece uma sátira a situações buscadas na realidade social de sua época. No processo de individualização psicológica, o comediógrafo, por meio de observação social, cria personagens-tipo a exemplo de Aires Rosado, um escudeiro decaído, e Isabel, uma moça que ansiava por ascender à nobreza, como fuga a uma vida cercada de trabalhos domésticos. A caracterização de ambos indica uma reflexão útil à sociedade quando esta se esquece de valores éticos e morais e uma crítica do dramaturgo português aos vícios e à cegueira do público que assistia às encenações.

Segundo os costumes e a hierarquia da Idade Média, Isabel deveria seguir a voz de sua mãe. Contudo ela se recusa a *lavar*, subvertendo expectativas e valores da época. É nesse sentido que notamos uma aproximação do discurso da Velha com a tradição patriarcal, em que há uma afirmação da posição subalterna e secundária da mulher. Isabel é recriminada e reprimida pela mãe, que lhe atribui uma natural disposição para

o libidinoso. A mãe pensa que Isabel quer seduzir o escudeiro para gozar de influência na corte. Segundo Fonseca (2011, p. 65):

Talvez a mais extravagante atitude antifeminista medieval tenha consistido em aperfeiçoar a natureza feminina, de acordo com termos políticos e ideários da ordem masculinista, como necessariamente paradoxal, uma vez que a verdadeira realidade da mulher apenas existia e se manifestava nos limites da transição precária da castidade para a perversão, ou vice-versa.

Dentro dessa perspectiva, Fonseca (2011) alude que a tradição antifeminista ressoou antigas crenças sobre a natureza feminina e soube construir engenhosas associações para representar a mulher com qualidades não menos irracionais que certos animais. Em correspondência a esse pensamento, no auto de Gil Vicente, embora possa parecer independente, Isabel é tratada como incapaz.

Essa visão da incapacidade da mulher aparece relacionada ao pensamento Aristotélico da incompletude do organismo feminino, que se disseminou por toda a Idade Média, sendo seguido por diversos estudiosos, inclusive santo Isidoro de Sevilha que traduziu para o domínio da língua, o que Aristóteles fez no campo da fisiologia (FONSECA, 2011). Para Aristóteles, o corpo feminino era uma espécie de corpo masculino deformado, e que tem como única contribuição, a procriação. Ou seja, a mulher é um ser inferior, já que é considerada um ser incompleto, e que precisa do homem para lhe direcionar.

No final do auto, Isabel pede à mãe que a deixe, que ela sabe o que quer, porém em seguida ela deseja almoçar, ao que a mãe responde: "Eu te farei amassar", no que a filha retruca: "Essa é outra fantasia!" (VICENTE, 1953a, p. 88), de modo a reafirmar que ela nunca será capaz de fazer as coisas para si mesma e, dessa maneira, não depender de outrem.

Marcas de misoginia no *Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina Mendes* e na *Farsa de Inês Pereira*

O *Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina*

Mendes (1515), como ficou conhecido, foi representado ao Rei D. João III. A peça inicia com um discurso aparentemente sem nexos feito por um frade, mas que tece uma sátira aos costumes da época, e realiza a apresentação do Auto; em seguida ocorre o episódio bíblico da Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem Maria, em que esta será a mãe de Jesus; posteriormente segue-se uma cena pastoril, na qual alguns pastores conversam e também aparece Mofina Mendes; em seguida, o Auto é finalizado com o nascimento de Jesus.

Verificamos marcas de misoginia desde o nome da pastora: Mofina, que remete à desafortunada, importuna. Ela é apresentada como o reverso da Virgem Maria, pois esta é humilde, sensata, acompanhada de inúmeras virtudes, e é apresentada como modelo utópico. Ao passo que Mofina é desastrada, desorganizada, confusa, irresponsável, aparentemente sem nenhuma virtude, distópica. Ela não serve nem mesmo para guardar o rebanho, função que lhe é atribuída, conforme observamos no diálogo da moça com seu amo Paio Vaz: "Mofina Mendes é cá c'um fato de gado meu? [...] Nunca esta moça sossega, nem samica quer fortuna: anda em saltos como pega, tanto faz, tanto transfega, que a muitos importuna" (VICENTE, 1951, p. 11).

Dessa maneira, a Virgem está para o *topos* de "Esposa de Cristo" como Mofina Mendes está para perigosa Eva, e delineia-se metaforicamente como o "Portão do Diabo". Quéré-Jaulmes (BLOCH, 1995, p. 91) assegura que "Maria, a redentora de Eva que a liberta da Maldição da Queda. [...] A nova Eva, que permanece Virgem, restaurou a condição de todas as mulheres que vem para o seu lado". Assim sendo, nada mais oportuno em inculcar nas mulheres que devem seguir os atos de Maria, e se afastar do pecado de Eva.

O *topos* da confusão pareceu-nos delinear a personagem Mofina Mendes, já que ela é caracterizada como preguiçosa, não sossega, é desajeitada e não consegue cumprir sua missão de guardar o gado. Paralelamente, parece estar sugerido que ela não pode guardar os segredos, os mistérios. Marbod de Rennes, citado por Fonseca (2017, p. 70-71), condena a mulher

veementemente afirmando que "ela provoca brigas, conflitos, terríveis dissensões; ela provoca desavenças entre velhos amigos, divide afeições, estilhaça famílias". Dessa maneira, as mulheres são colocadas como fonte de discórdias e conflitos, demonstrando que para uma mulher como Mofina Mendes não há redenção.

Nesse Auto presenciamos o *topos* da confusão, que representa a mulher como um ser incapaz. Na peça, o pastor André questiona a Paio Vaz quanto tempo Mofina o serve como pastora, ao que ele responde cerca de trinta anos. Posteriormente, Paio Vaz interroga Mofina a respeito do seu gado, e ela responde: "A boiada não vi eu,/ andão lá não sei per hu,/ nem sei que pacigo he o seu.[...] Das vacas morrêrão sete/ e dos bois morrêrão três" (VICENTE, 1951, p. 147). O diálogo infere o prejuízo causado ao patrão pela incapacidade de Mofina em cuidar do gado.

Essa visão sobre a incapacidade feminina era recorrente na Idade Média, visto que, pelo relato jeovista da Criação, a mulher é concebida como secundária, um complemento do homem. Graciano, mencionado por Bloch (1995), profere que Deus criou primeiro o homem, e por isso é natural que as mulheres sirvam a eles, seja marido, pai ou filho, visto que ela é um ser inferior. Santo Ambrósio enfatiza a inferioridade da mulher, que foi a primeira a ser enganada no Paraíso e posteriormente enganou ao homem (FONSECA, 2017).

Acerca da inferioridade de Mofina, trata-se de tema constante, como já mencionado anteriormente, na mentalidade medieval, em que a tropologia da naturalização da mulher fixou a herança das preconceituosas noções a respeito do feminino no mundo ocidental. Ademais, se investigarmos a fonte desse pensamento, notaremos que, para os medievais em geral, havia uma definição na comparação entre seres humanos e animais, em que a estes era notada a falta da faculdade da razão.

Vários santos deram ênfase a essa definição: Santo Ambrósio reconhecia a irracionalidade dos animais, cujo pensamento foi compartilhado por Santo Agostinho. Este confiava na superioridade dos homens sobre os animais, porque Deus havia

dado aos homens racionalidade. São Tomás de Aquino reforça que os animais não possuíam intelecto e, portanto, não foram feitos à imagem e semelhança de Deus.

A visão da inferioridade genésica dos animais, em correspondência ao mandamento bíblico de o homem exercer o seu domínio e de se dispor deles, parece ter sido transferida, de forma análoga, linguisticamente falando, para a mulher. Contudo no caso de Mofina Mendes, essa inferioridade parece ocasionar uma inversão pela comicidade. Assim, Mofina é colocada como esse ser preguiçoso, indolente, sem responsabilidade mas que recusa a colonização por via da razão.

Essa recusa igualmente pode ser verificada na *Farsa de Inês Pereira* (1523). A personagem que dá nome ao título vive em sua casa, às voltas com afazeres domésticos, os quais ela renega, pois deseja se casar com um fidalgo, romântico e que saiba cantar. Uma casamenteira, de nome Lianor, oferece-lhe um noivo, Pêro Marques, um rico camponês, mas por achá-lo muito rústico e sem trejeitos, Inês o rejeita.

Dois judeus casamenteiros apresentam a Inês um escudeiro pobre, de nome Brás da Mata, e por meio de artimanhas convencem a moça de se tratar de um fidalgo. Eles se casam, e ele a tranca dentro de casa, não permitindo que ela fizesse nada, a não ser *lavar*. Ele parte para a guerra, e deixa seu criado vigiando a moça. Entretanto o marido morre e Inês se casa com o primeiro pretendente, Pêro Marques, que lhe dá toda a liberdade do mundo. Um ermitão aparece na casa de Inês pedindo esmolas, e ela reconhece um antigo namorado. Os dois marcam um encontro e o auto é finalizado com o marido de Inês sendo enganado, levando-a para ver o amante.

Inês rejeita os papéis predeterminados às mulheres na sociedade quinhentista. Assim como a personagem Isabel de *Quem tem Farelos*, Inês despreza sua própria condição: "Renego deste lavar/ e do primeiro que o usou/ ó diabo que o eu dou,/ que tão mau é d'aturar./ Ó Jesu! Que enfadamento,/ e que raiva, e que tormento/ que cegueira e que canseira!" (VICENTE, 1953c, p. 219).

A mãe de Inês tenta convencê-la do contrá-

rio, e aceitar o destino de mulher. De maneira a reforçar os valores apregoados pela sociedade, a mãe ratifica o pensamento do velho mundo de que uma mulher deve ter como pretensão apenas moldar-se ao que lhe era exigido. Assim Inês teria bons pretendentes e um matrimônio vantajoso: "Olhade ali o mau pesar! / Como queres tu casar/ com fama de preguiçosa?" (VICENTE, 1953c, p. 222).

Maia (2002, p. 57) vê na *Farsa de Inês Pereira* "uma mulher que adquire um aguçado sentido da realidade, ciência da condição feminina e senso prático da existência". Portanto, uma visão de vanguarda da condição da mulher. Entretanto, o pragmatismo de Inês parece sobredeterminá-la, travestindo-a de sonhadora em dissimulada e infiel.

Perscrutando esse diálogo, verificamos o *topos* da costela de Adão, em que as mulheres são inferiores, e dessa forma subordinadas aos homens. A fala do primeiro marido de Inês corrobora essa afirmativa: "Será bem que vos caleis./ e mais sereis avisada/ que não me respondais nada./ em que ponha fogo a tudo./ porque o homem sesudo/ traz a mulher sopeada" (VICENTE, 1953c, p. 255).

Esse *topos*, tratado por vários estudiosos e feministas, como Simone de Beauvoir (1980), está presente no discurso de Santo Agostinho (FONSECA, 2017, p. 201) que afirma que a mulher é a "transgressora primeira da ordem divina original, que ela deverá estar sujeita ao seu marido e que este deverá comandá-la". O mesmo discurso pode ser verificado na tradição judaico-cristã antifeminista, persuasivamente repetido por São Paulo: "Assim como a Igreja é submetida por Cristo, em todas as coisas submetem-se as mulheres a seus maridos", e no de outros santos como São Tomás: "é indubitável que a mulher se destina a viver sob o domínio do homem e não tem por si mesma nenhuma autoridade" (BEAUVOIR, 1980, p. 118-119).

Na *Farsa*, identificamos também o *topos* das *molestiae nuptiarum*, as esposas vistas como briguentas, exigentes, incontrolláveis e insaciáveis (BLOCH, 1995, p. 24). Inês profere muitas recla-

mações diante de sua situação com o primeiro marido: "Que pecado foi o meu?/ porque me dais tal prisão? [...] Vede que já mouros mata/ quem sua mulher maltrata./ Sem lhe dar de paz um dia" (VICENTE, 1953c, p. 256-259). Inês escolheu o marido que queria e ao ser trancafiada não se conforma com sua situação. Esse pensamento parece relacionar-se a vários postulados, em que a esposa é descrita como fonte constante de insatisfação e ansiedade.

Na *Epístola aos Efésios* (Ef. 5:21) Paulo determina às mulheres que "submetam-se a seus maridos, como ao Senhor. Porque o marido é a cabeça da mulher, assim como Cristo é a cabeça da Igreja." Dessa maneira, as mulheres deviam se sujeitar aos homens, como se elas não tivessem discernimento racional, para pensar e agir por si mesmas.

São João Crisóstomo citado por Fonseca (2017), também é um autor com ideias voltadas a uma severa indisposição contra o casamento. Ele se baseia em algumas referências bíblicas, carregadas de fundamentos misóginos, a fim de construir o seu discurso difamador da mulher corroborando o pensamento de que o sexo feminino deva se sujeitar ao homem. Ele afirma que: "E se um marido é moderado, mas sua mulher é má, queixosa, faladeira, [...] cheia de muitos outros defeitos, como este pobre sujeito pode aguentar esse aborrecimento diário, essa presunção, essa imprudência?" (BLOCH, 1995, p. 25).

Também podemos observar o *topos* da provocação e sedução destruidoras, conforme Fonseca (2017, p. 27) afirma em seus estudos, que essa visão das mulheres remete a ancestrais míticos, visto que o bestiário as "retratou como monstros híbridos, criaturas mortíferas, metade mulher, metade ave". Ele cita alguns exemplos desses monstros femininos, como a sereia, que seduzia os homens com seu canto, para depois matá-los; e "as mulheres-serpente, que enganavam e cometiam atrocidades com os homens" (FONSECA, 2017, p. 27).

Isidoro de Sevilha ajudou a transportar essas atrocidades dos animais fêmeas, para o sexo feminino, colocando-o como perigoso e maléfico,

principalmente por causa da "mênstrua, o sangue menstrual, cujo simples contato corrompia, segundo a crença, ervas e frutos, desgastava o ferro, desmoronava o betume e chegava a enlouquecer os cães" (FONSECA, 2017, p. 31).

Inês Pereira ludibria seu segundo marido a levá-la a se encontrar com o seu futuro amante: "Sabeis vós o que eu queria?/ Que quereis, minha mulher?/ Que houvésseis por prazer/ de irmos lá em romaria" (VICENTE, 1953c, p. 269). Nesse interim, Inês já havia combinado um encontro, com o seu aspirante a amante. Ela ainda pede ao esposo para carregá-la nas costas enquanto eles atravessam um rio, e também que cantem uma canção em que faz alusão à sua infidelidade e à mansidão do marido, de forma a debochar dele: "Marido cuco me levades./ E mais duas lousas. [...] sempre fostes percebido para cervo./ Agora vos tomou o demo com duas lousas. [...] sempre fostes percebido para gamo" (VICENTE, 1953c, p. 271).

Verificamos que a esposa entoa três símbolos do homem traído: cuco, gamo e cervo, de forma a reforçar a imagem da mulher enganadora e sedutora. O *Malleus Maleficarum citado por Fonseca* (2017, p. 47), era uma espécie de manual da inquisição, talvez a obra mais misógina do período medieval, afirma que "Deus permitiu maior malefício sobre os atos sexuais do que sobre outros atos porque foi pelo sexo que o pecado penetrou no mundo". Por conseguinte, Inês segue rumo a um proibido encontro sexual, comparando-se à perdição de Eva.

Considerações finais

Nas quatro personagens de Gil Vicente, Constança, Isabel, Mofina Mendes e Inês Pereira, observamos a presença de aspectos misóginos em características, comportamentos e diálogos, relacionados à difamação das mulheres, colocadas como faladeiras, infiéis, enganadoras, dissimuladas, persuasivas. Tal difamação não surgiu na Idade Média. No entanto, embora possua raízes na antiguidade clássica e na antiga tradição judaica, é na medievalidade que esse tipo de pensamento encontra grande contribuição retórica e política,

conforme informa Fonseca (2017).

Gil Vicente deu um tratamento especial às mulheres e, às vezes, demonstra certa condescendência com a sua situação de submissa, em busca de prazer sexual e independência. Em seu teatro, podemos notar a voz das mulheres, em uma época em que elas não eram ouvidas e não podiam expressar seus anseios, opondo-se à intolerância religiosa e aos costumes da época. Entretanto, em suas peças, o dramaturgo demonstra vestígios da mulher vista como subversiva, desorganizada, ludibriadora, infiel e astuciosa, reforçando de maneira cômica o pensamento da época medieval que reproduzia o pensamento da Antiguidade Clássica, que era a sobredeterminação do sexo feminino.

A situação da mulher, conforme percebemos no *Auto da Índia*, parece estar equacionada ao domínio do instintivo e do sexual. Os anseios da carne são justificados biologicamente relacionados com o período de calor, tornando exagerada a libido de Constança, que assim diagnostica: "partem em Maio daqui/ Quando o sangue novo atixa" (VICENTE, 1953b, p. 20).

Já Inês Pereira, quando vê seus sonhos frustrados com o primeiro marido, após a viuvez, casa-se com o segundo, e nada, muito menos o marido, a impede de ter seu encontro extraconjugal. Assim sendo, Gil Vicente mostra um mundo imperfeito e profano em que as mulheres estão inseridas, contrastando com o mundo sacro, o que podemos observar também no *Auto de Mofina Mendes*, que de um lado tem-se a Virgem sagrada, elevada; e de outro, a personagem profana e atrapalhada.

De maneira singular, ele retrata a situação da mulher numa época em que ela era considerada, social e linguisticamente, um ser inferior. Sua voz não era ouvida, como acontece com Isabel cuja fala torna-se incompreensível pelos sons de animais. Essas quatro mulheres, de maneira complacente, nos remetem à figura de Eva, a pecadora, que introduziu o pecado no mundo, enganando Adão e o persuadindo a também pecar, contrastando com a perfeição e santidade da Virgem Maria.

As personagens de Gil Vicente investigadas

neste artigo, são colocadas de maneira sobre-determinada e aludem, metaforicamente, à ambiguidade e aos *topoi* da tropologia da naturalização do feminino, indicando a mulher como perigo. Ora são ingênuas/dissimuladas; frívolas/prudentes, ora pautadas em certa comicidade e tom moralista, pois quando o autor ressalta comportamentos "inadequados" ele exhibe padrões de conduta preestabelecidos socialmente, de maneira a reforçar a situação da mulher daquela época, a qual se estende até os dias atuais, embora de maneira velada e mascarada.

Em suas peças, Gil Vicente, apesar de dar ênfase nas personagens femininas, parece reafirmar a condição da mulher portuguesa da Idade Média, até meados do século XVI, enclausurada entre quatro paredes, como escravas do lar, e não tinham vozes, pois os homens falavam por elas. Entretanto ele reafirma habilmente de maneira cômica e misógina essa condição da mulher, às vezes dando-lhe um caráter contestador e avante no seu tempo.

Diante do exposto, em seu teatro, o comediógrafo demonstra as angústias das mulheres da sua época e o anseio delas por liberdade, mas, ao mesmo tempo, se a forma de elas buscarem esses direitos seria por meio da subversão, esta logo desaparece nas peças, como uma forma de corroborar o verdadeiro lugar das mulheres: sempre subordinadas a um homem.

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. *Sagrada Bíblia Católica*. Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Brasileira de Aparecida, 2008.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Tradução de Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*. Bauru: Edusc, 2011.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher e Misoginia na Visão dos Padres da Igreja e do seu Legado Medieval*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2017.

MAIA, João Domingues. *Gil Vicente: crítico e atual*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Bom Livro).

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. 2. ed. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1951. v. 1.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. 2. ed. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953a. v. 5.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. 2. ed. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953b. v. 5.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. 2. ed. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953c. v. 5.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Farsa de Inês Pereira. Auto da Índia. 5. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Bom Livro).

Leicina Alves Xavier Pires

Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), em Goiânia, GO, Brasil; doutoranda em Literatura e Estudos Comparados na Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, GO, Brasil. Professora do Colégio Estadual João Gomes (CEJG), em Anápolis, GO, Brasil.

Márcia Maria de Melo Araújo

Doutora em Literatura e Estudos Comparados pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, GO, Brasil; mestre em Literatura e Estudos Comparados pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, GO. Professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG), em Cidade de Goiás, GO, Brasil.

Endereço para correspondência

Leicina Alves Xavier Pires
Universidade Federal de Goiás
Avenida Esperança, s/n, Alameda Palmeiras, qd. A
Campus Samambaia, 74690-900
Goiânia, GO, Brasil

Márcia Maria de Melo Araújo
Av. Dr. Deusdete Ferreira de Moura, s/n
Centro, 76600-000
Cidade de Goiás, GO, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.