

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LEICINA ALVES XAVIER PIRES

**ALCOVITEIRA E MISOGINIA NA LITERATURA OCIDENTAL:
CONTRIBUIÇÕES AO TEATRO DE GIL VICENTE**

GOIÂNIA-GO

2023



UFG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Leicina Alves Xavier Pires

3. Título do trabalho

Alcoviteira e Misoginia na literatura ocidental: contribuições ao teatro de Gil Vicente

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

27/01/2023 14:21

SEI - Documento para Assinatura



Documento assinado eletronicamente por **Leicina Alves Xavier Pires, Usuário Externo**, em 16/01/2023, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Carlos Louzada Fonseca, Usuário Externo**, em 25/01/2023, às 19:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3459720** e o código CRC **816FAB2A**.

LEICINA ALVES XAVIER PIRES

**ALCOVITEIRA E MISOGINIA NA LITERATURA OCIDENTAL:
CONTRIBUIÇÕES AO TEATRO DE GIL VICENTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

Coorientador: Profa. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo

GOIÂNIA-GO

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

PIRES, LEICINA ALVES XAVIER
ALCOVITEIRA E MISOGINIA NA LITERATURA OCIDENTAL:
CONTRIBUIÇÕES AO TEATRO DE GIL VICENTE [manuscrito] /
LEICINA ALVES XAVIER PIRES. - 2023.
CLXXXVI, 186 f.

Orientador: Profa. Dra. PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA;
co-orientadora Dra. MÁRCIA MARIA DE MELO ARAÚJO.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2023.

1. GIL VICENTE. 2. ALCOVITEIRA. 3. MISOGINIA. I. FONSECA,
PEDRO CARLOS LOUZADA, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **01** da sessão de defesa de tese de **LEICINA ALVES XAVIER PIRES** que confere o título de **Doutora** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **dez** dias do mês de **janeiro** do ano de **dois mil e vinte e três**, a partir das **quatorze horas**, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada **"ALCOVITEIRA E MISOGINIA NA LITERATURA OCIDENTAL: CONTRIBUIÇÕES AO TEATRO DE GIL VICENTE"**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo** (POSLLI/UEG), coorientadora, **Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva** (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno e **Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez** (PLE/UEM), **Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues** (PROPE/PUC-GO) e **Prof. Dr. Divino José Pinto** (PROPE/PUC-GO), membros titulares externos. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **dez** dias do mês de **janeiro** do ano de **dois mil e vinte e três**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Márcia Maria de Melo Araújo, Usuário Externo**, em 11/01/2023, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clarice Zamonaro Cortez, Usuário Externo**, em 11/01/2023, às 15:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canedo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 12/01/2023, às 11:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Rodrigues, Usuário Externo**, em 18/01/2023, às 15:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Carlos Louzada Fonseca, Usuário Externo**, em 25/01/2023, às 19:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3436573** e o código CRC **A3477B10**.

Referência: Processo nº 23070.067514/2022-31

SEI nº 3436573

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

**ALCOVITEIRA E MISOGINIA NA LITERATURA OCIDENTAL:
CONTRIBUIÇÕES AO TEATRO DE GIL VICENTE**

Leicina Alves Xavier Pires

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca (UFG)

Orientador/ Presidente da Banca

Prof. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo (UEG)

Coorientadora

Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues (PUC-GO)

Membro externo

Prof. Dr. Divino José Pinto (PUC-GO)

Membro externo

Prof. Dra. Clarice Zamonaro Cortez (UEM)

Membro externo

Rogério Max Canedo Silva (UFG)

Membro interno

Prof. Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva (UFPA)

Suplente

Prof. Dra. Nismária Alves David (UEG)

Suplente

Através das lentes do gênero, pode-se prontamente observar a capciosa natureza de um discurso dominante que, simbolicamente, mascara prerrogativas do masculino e que, de maneira inevitável e consistente, trata a identidade do outro sexual como inferior, e, dessa forma, passível de discriminação, controle e dominação.

(PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA)

*Olhae aquella mulher
Como vende mesturadas.
Infundas calabreadas;
Pois ás damas mais pintadas
Fara aquella mil embolas:
Mistura o ceo com cebolas,
E huas emburilhadas,
Que fará as discretas tolas.*

(GIL VICENTE)

À minha mãe, meu esposo e minha filha.

Pela dedicação, paciência e carinho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Deus, o Grande Arquiteto do Universo, que me sustentou firmemente nesta caminhada e me deu condições para concluir este laborioso trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca, que me acolheu tão bem como aluna especial, por ter acreditado em mim, pelos comentários precisos e pelas críticas ao longo de toda a trajetória de escrita desta tese.

À minha coorientadora Prof.^a Dr.^a Márcia Maria de Melo Araújo, por sua presença constante neste trajeto, presenteando-me com seu profundo conhecimento. Por sua paciência, dedicação, humildade e imensa generosidade!

À Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Rodrigues, que, desde sua orientação no mestrado, acreditou no meu potencial e me incentivou para que cursasse o doutorado.

À grande professora Clarice Zamonaro, que me acolheu e me orientou em todos os estágios da escrita desta tese.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, pela dedicação e assistência!

Aos nobres professores que integram a Banca Examinadora, por suas disponibilidades em avaliar e contribuir com a construção do conhecimento proposto nesta tese de doutorado.

Aos vicentistas: Dr. Márcio Muniz, Dr.^a Maria do Amparo Maleval (*in memoriam*) e Dr.^a Lenora Pinto Mendes, que me orientaram com indicações de bibliografias pertinentes aos temas pesquisados.

Aos colegas do curso, que me auxiliaram no meu crescimento intelectual; em especial à Alessandra Almeida, Cloves da Silva Júnior e Luã Áquila, por nossas inúmeras trocas de conhecimentos e angústias.

Às amigas Elisânia Silva, Mara Rúbia e Kelly Ferreira, que me auxiliaram e de alguma forma contribuíram na realização deste sonho.

Aos meus familiares, que sempre me incentivaram, em especial à minha mãe, que não teve a oportunidade de estudar, mas é, sem dúvida, a pessoa mais sábia que eu conheço e permanentemente confiou em mim e nas minhas possibilidades, além de me encorajar incansavelmente para a concretização deste sonho.

Ao meu esposo, que em todo o tempo me estimulou para que eu conseguisse concluir essa etapa.

À minha filha, Lana, que é um exemplo de ser humano, que suportou minha ausência e meus lamentos sem reclamar, que me acompanhou por diversas vezes à Goiânia e esteve ao meu lado incansavelmente.

Ainda, àqueles que não citei, mas que torceram e acreditaram na realização deste trabalho.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo principal comprovar que Gil Vicente, mesmo oferecendo papel de destaque ao sexo feminino, teceu um discurso misógino em torno dele, principalmente do tipo social da alcoviteira. Neste trabalho, adotamos a hipótese inicial de que Gil Vicente se espelhou na personagem Celestina, da trama *La Celestina*, de Fernando Rojas, publicada por volta de 1499/1500, e, a partir dela, criou derivações desse tipo social, por meio das quais demonstramos a presença do discurso misógino. Para isso, traçamos o perfil de seis alcoviteiras, presentes em farsas diferentes: Genebra Pereira, no *Auto das Fadas* (1511? 1527?); Branca Gil, em *O Velho da Horta* (1512); Brísida Vaz, no *Auto da Barca do Inferno* (1517); a velha Beata, na *Comédia de Rubena* (1521); Lianor Vaz, em *Farsa de Inês Pereira* (1523), e Ana Dias, no *Juiz da Beira* (1525). Pretende-se, assim, demonstrar que essas personagens, risíveis e farsescas, aparentam ser independentes e revolucionárias, porém, na maioria das vezes, acabam julgadas e punidas de alguma forma, como também Celestina o fora, ressaltando o vilipêndio ao sexo feminino, que teve seus primórdios no período antigo e se consolidou no período medieval.

Palavras-chave: Gil Vicente; alcoviteira; misoginia.

ABSTRACT

The main goal of this thesis is to prove that Gil Vicente, even offering a prominent role to the female sex, wove a misogynist speech around him, mainly of the procurress social type. In this work, we adopt the initial hypothesis that Gil Vicente self reflected in the character Celestina, from the plot *La Celestina*, by Fernando Rojas, published around 1499/1500, and, from her, created derivations of this social type, through which we demonstrate the presence of misogynistic discourse. Thus, we profiled six procurresses, present in different farces: Geneva Pereira, in *Auto das Fadas* (1511? 1527?); Branca Gil, in *O Velho da Horta* (1512); Brísida Vaz, in *Auto da Barca do Inferno* (1517); old Beata, in *Rubena's Comedy* (1521); Lianor Vaz, in *Farsa by Inês Pereira* (1523), and Ana Dias, in *Juiz da Beira* (1525). It is intended, therefore, to demonstrate that these characters, laughable and farcical, appear to be independent and revolutionary, however, most of the time, they end up being judged and punished in some way, as Celestina had been, highlighting the vilification of the female sex, which had its beginnings in the ancient period and was consolidated in the medieval period.

Keywords: Gil Vicente; procurress; misogyny.

Sumário

INTRODUÇÃO	15
1 DIFAMAÇÃO DA MULHER NO MUNDO ANTIGO E NO PERÍODO MEDIEVAL	20
1.1 Primórdios da misoginia do mundo antigo	21
1.2 Construtores da misoginia na Idade Média.....	27
1.3 Pensadores da misoginia na patrística cristã.....	30
1.4 Pensadores da misoginia na literatura medieval	38
1.5 Elementos da retórica da misoginia	55
2 CONFIGURAÇÕES MISÓGINAS DA ALCOVITEIRA.....	83
2.1 Gil Vicente, o mundo às avessas e as pacíficas concordâncias	87
2.2 Alcoviteira no mundo antigo	98
2.3 Alcoviteira no período medieval.....	101
2.4 A alcoviteira no teatro de Gil Vicente	110
3 PARA UMA TIPOLOGIA DA ALCOVITEIRA EM GIL VICENTE.....	118
3.1 <i>Auto das Fadas</i>	120
3.2 <i>O Velho da Horta</i>	130
3.3 <i>Auto da Barca do Inferno</i>	138
3.4 <i>Comédia de Rubena</i>	145
3.5 <i>Farsa de Inês Pereira</i>	154
3.6 <i>Juiz da Beira</i>	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS	179

INTRODUÇÃO

Gil Vicente é um dos maiores dramaturgos medievais, considerado por muitos estudiosos o criador do teatro medieval, alcunha contestada por alguns críticos, o que não diminui sua importância. Como afirma Luiz Francisco Rebello (2000), trata-se de um equívoco aceitar a teoria de que Gil Vicente tenha sido o inventor do teatro português em sua totalidade, porém ele amadurece, de maneira única, formas e performances que já existiam.

Pere Ferré concorda com o pensamento de Eugenio Asensio: “Gil Vicente, neste domínio, era, como um excelente criador deste período, alguém cuja mestria era consentânea com a capacidade de imitar um estilo herdado, de ampliar uma fonte ou mesmo de a contrafazer” (FERRÉ, 2020, p. 98).

Seja de uma forma ou de outra, é incontestável o imenso talento de Gil Vicente. O autor é de grande importância no cenário da literatura portuguesa e mundial, pois provocou imensa inovação no âmbito das representações no século XVI, e por isso os estudos sobre a sua obra foram bastante explorados, sem nunca esgotar as possibilidades de investigação. Conforme Hélio J. S. Alves (2020), o teatro de Gil Vicente é rico e denso de significação, que não se mede em comprimento ou volume, mantendo-se inexaurível.

Sendo assim, o estudo das obras vicentinas é primordial para a compreensão do teatro. José Camões (2020) enfatiza que o reconhecimento do valor das obras vicentinas, sobretudo literárias, atribui a Vicente, desde 1888, um lugar no cânone escolar estabelecido para o século XVI, ao lado de Sá de Miranda e de Luís de Camões, onde se mantém até hoje.

Diante disso, percebe-se a relevância dos estudos dos autos vicentinos, os quais possuem diversidade de gêneros, o que o dramaturgo português fazia de forma consciente, fato que era incomum na dramaturgia ibérica, de acordo com Bernardes (2000). Para esse estudioso, sobre as obras de Gil Vicente, os gêneros não se excluem, mas se interpenetram. Ele orienta estudar os autos vicentinos em conjunto, de forma global, pois eles relacionam-se entre si de maneira muito dinâmica.

Na maioria de suas obras, principalmente nas sátiras, o olhar de Gil Vicente é penetrante e implacável. López Castro (2020) comenta que a sátira era a própria representação da sociedade e da sua época, não era o mundo imaginado por aqueles que não queriam seguir a ordem, mas sim a própria desordem que fazia a ordem se tornar irreal (CASTRO, 2020). Esse teatrólogo utilizava-se de tipos sociais para satirizar toda uma classe, como: escudeiros, padres,

médicos, judeus, sapateiros juízes, beatas, alcoviteiras, dentre outros, no intuito de demonstrar o mundo às avessas, para o qual ele buscava as pacíficas concordâncias. Ele mostra um mundo totalmente desordenado, mas com a possibilidade de uma rearmonização moral.

Diante da diversidade dos tipos sociais, foi escolhida para este trabalho uma análise das alcoviteiras, que deixam transparecer certo tipo de “misoginia”¹, semelhante pronunciamentos de autores do período medieval. Sabemos que Gil Vicente deu papel de destaque às personagens femininas, numa época em que elas não eram privilegiadas, como afirma Pere Ferré, “mais do que a voz dada à mulher, a canção [...] outorga-lhe não só uma liberdade como uma capacidade de decisão verdadeiramente notável” (FERRÉ, 2020, p. 98).

Lópes Castro (2020), pesquisador espanhol, enfatiza que a visão do mundo medieval era predominantemente misógina, porém, a partir do final do século XII, essa perspectiva em relação à mulher começou a ser modificada, prevalecendo um processo dialético que oscila entre o diabólico e o angelical. A encarnação de Maria é apresentada como o arquétipo da salvação, entretanto ainda permanece a ideia de Eva, a pecadora, que introduziu o pecado no mundo.

Duby (2001) também compartilha desse pensamento e afirma que, a partir da segunda metade do século XII, a Igreja do Ocidente passa a ter maior preocupação com a mulher, no intuito de retirá-la do pecado, deixado por Eva, e reconduzi-la à salvação, investindo num modelo oposto à primeira mulher do mundo. Dessa forma, a Virgem Maria é colocada como portadora de uma perfeição inigualável, o modelo ideal de obediência, castidade e virgindade, ou seja, o modelo feminino que deveria ser seguido por todas as mulheres. Geralmente, ela é apresentada como advogada da humanidade e perfeito exemplo de abnegação e aceitação da palavra divina.

A visão cristã coloca a mãe de Jesus como aquela que contém em si todas as virtudes que as mulheres precisam ter: serem obedientes e nunca questionarem as ordens de seus superiores, manterem-se castas e sofrerem resignadamente. Na Idade Média, esses dois pontos

¹ A misoginia de Gil Vicente não é a mesma do mundo antigo, como também não se iguala à misoginia do mundo contemporâneo. Dessa forma, é importante ressaltar que existem vários tipos de misoginias, e não somente uma. Restringir a misoginia como sendo apenas uma e generalizar as atitudes e práticas misóginas como sendo únicas, facilita a desestabilização de qualquer tentativa de combatê-la. De acordo com Bloch (1995), qualquer definição essencialista da mulher, seja negativa ou positiva, feita por um homem ou uma mulher, é a definição fundamental da misoginia. É dizer que tais definições essencialistas dos sexos são perigosas não só porque são erradas ou indiferenciadas, mas, uma vez mais, porque historicamente trabalham para eliminar da história do sujeito (BLOCH, 1995). Portanto, a tentativa de colocar uma definição única de misoginia, mulher, feminismo e antifeminismo está vinculada a uma tentativa de fazer com que essas figuras se configurem partindo de uma perspectiva essencialista, o que acaba eliminando a história do sujeito e cerceando as possibilidades de pluralidade. Tentar definir as mulheres é fazer uma história sobre mulheres e não uma história de mulheres.

concomitantes prevalecem: o da mulher essencialmente má (representada por Eva) e o da mulher invocada como modelo de perfeição e beleza (representada por Maria).

Pretende-se demonstrar que, apesar dessa complacência de Gil Vicente em relação ao sexo feminino, ele também possuía um olhar dúbio em relação à mulher, ora a exaltando, por meio da figura da Virgem Maria, ora a humilhando, por meio da imagem de Eva. Sendo assim, em alguns de seus autos, percebem-se rastros de discursos misóginos em torno das alcoviteiras, colocando-as como: faladeiras, resmungonas, persuasivas, ludibriadoras, feiticeiras e portadoras do mal. A hipótese inicial é a de que Gil Vicente realiza uma generalização negativa das mulheres, em forma de sátira e comédia. Para isso, ele pontua a questão do homem e da mulher dentro desse discurso misógino, por meio da demonstração do mundo às avessas, em que a sociedade portuguesa quinhentista está inserida.

A metodologia utilizada para a efetivação da leitura interpretativa fundamentou-se nos meios e estratégias do método qualitativo, na busca de explicação sobre a presença de traços misóginos nas personagens das alcoviteiras, com o propósito de obter informações ilustrativas, no intuito de alcançar novas informações que proporcionassem a compreensão e explicação do sexo feminino sendo visto como um ser inferior e subalterno. Para a efetivação da leitura interpretativa, foram consultados diversos textos (os quais foram lidos intertextualmente) sobre a detração da mulher desde a Antiguidade Clássica até o período medieval, dos quais foram selecionadas as partes consideradas mais relevantes para este estudo, com ênfase na difamação da mulher. A técnica da metodologia foi a histórica, no que diz respeito à formação da literatura misógina. Foram utilizadas fontes bibliográficas, referências teóricas investigadas e publicadas, textos eletrônicos, livros e artigos científicos.

Esta tese está dividida em três capítulos, sendo que o primeiro trata da difamação da mulher no mundo antigo e no período medieval. O intuito é esclarecer, por meio de estudiosos renomados, a definição de misoginia. Foram adotadas as obras *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico* de Harold Bloch (1995) e *Mulher e Misoginia* de Pedro Carlos Louzada Fonseca (2017), as quais enfatizam que a misoginia não é precisamente desprovida de história, mas a negação dessa às mulheres promove uma objetificação que as privam de direitos. Para compreender como essa coisificação foi construída ao longo do tempo, foram consultadas obras misóginas de autores indispensáveis do mundo antigo, como: Aristóteles, Ovídio e Juvenal, os quais influenciaram grandemente a patrística – neste trabalho, representada pelas ideias de Tertuliano, Abelardo, São Jerônimo, Santo Agostinho, dentre outros.

No primeiro capítulo também são abordados os elementos da retórica da misoginia e são enumerados alguns *topoi* misóginos estabelecidos desde o mundo antigo e consolidados no

período medieval, tais como: o perverso olhar feminino; as mulheres vistas como briguentas, queixosas e instáveis; a mulher vista como causa da Queda (em consequência do pecado de Eva); a mulher responsável pelo pecado original; topos da costela de Adão; feminização da estética; metaforização da mulher como uma mortífera espada desembainhada ou poço destapado; sexo feminino portador de agudo desejo sexual; a mulher vista como processo de demonologização, principalmente após a obra do *Malleus Maleficarum* (1484); a mulher como desejo provocador da paixão, dentre outros.

O segundo capítulo verticaliza reflexões acerca das configurações misóginas da alcoviteira, desde o mundo antigo. A princípio é delineada a vida dramática de Gil Vicente, enfatizando suas obras e o universo que o dramaturgo deixou transparecer nelas: o mundo às avessas, que necessita das pacíficas concordâncias, para que reinem a paz e a harmonia neste conturbado período de tensões sociais.

Após, é tracejada a alcoviteira no mundo antigo, a partir da obra *As alcoviteiras vicentinas* (1963), de Nelly Novaes Coelho, que cita as alcoviteiras que já existiam no século I a.C., como a *Ars Amatoria* (A arte de Amar) de Ovídio, o qual criou o mais antigo modelo desse tipo, por meio de uma empregada de uma jovem, que poderia facilitar que pretendentes da moça chegassem até ela de uma maneira mais fácil. Outra obra que aborda o estereótipo da alcoviteira, composta de quatro livros de elegias, foi *Sextus Aulus Propertius* (I a.C.). A quase totalidade dos poemas são dedicados à Cíntia, e o poeta recorre à Vênus para que seja intercessora nesse amor. A alcoviteira plautina é Cleéreta, do texto *Asinaria*, de 194 a.C., apresentada como uma pessoa esperta, insaciável, que utiliza seus serviços somente para vender sua filha.

Do período medieval são analisadas as canções: *Cantiga LXIV*, de Alfonso X, e *Quem a sa filha quiser dar*, de Pero da Ponte, nas quais prevalecem discursos misóginos em torno das alcoviteiras. No século XIV, Juan Ruiz concebe a velha Trotaconventos no texto *El libro del buen amor* (1399), uma figura muito vivaz, que tem o domínio das artes de alcovitaria, utilizando enganos e armadilhas, a fim de intermediar os amores do Arcipreste de Hita. Em 1499, Fernando Rojas, na obra *La Celestina*, cria a alcoviteira Celestina, que se torna sinônimo de mediadora amorosa, de meretriz, de feiticeira, de bruxa velha e de tudo que se relaciona ao submundo². Ela resume em si muitas características das alcoviteiras precedentes, embora se apresente mais completa e original do que as anteriores, possuindo inúmeros outros atributos, como uma profunda entendedora da alma humana.

² Submundo: Grupo social constituído por pessoas cujas atividades são consideradas ilícitas ou marginais. Ambiente ou grupo social considerado inferior ou marginal. (DICIONÁRIO PRIBERAM). Em diferentes culturas e religiões, morada mítica dos mortos e/ou de certas entidades sobrenaturais. (INFOPÉDIA).

É por meio do arcabouço psicológico celestinesco, que o dramaturgo Gil Vicente se utiliza da alcoviteira, a fim de construir e apresentar as suas mediadoras amorosas. Geralmente, a alcoviteira vicentina também é ludibriadora, fofoqueira, mentirosa, casamenteira e ambiciosa, possuidora de grande capacidade persuasiva, ao utilizar o feitiço nos seus trabalhos, e tem como ofício intermediar relações amorosas. Embora sejam mulheres diferentes, apresentam a mesma estrutura interna e tranquilidade moral, ou seja, elas fazem seus atos ilícitos de forma serena, sempre deixando claro que sua profissão funciona como qualquer outra: o trabalho em troca de recursos materiais.

O terceiro capítulo analisa a tipologia das alcoviteiras vicentinas dentro da orientação misógina e condenatória da mulher. Para isso, serão analisadas as características e oratória dessas mediadoras amorosas. Nesse sentido, o propósito deste estudo é demonstrar vestígios misóginos nesses tipos sociais representados pelas personagens: Branca Gil, do auto *O Velho da Horta*; Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno*; a Velha Beata da *Comédia de Rubena*; Lianor Vaz da *Farsa de Inês Pereira* e Ana Dias do *Juíz da Beira*.

A importância deste estudo retórico e estilístico consiste em reconhecer as marcas perpetuadas de uma linguagem misógina tradicional, que teve início na Antiguidade Clássica e na tradição bíblica judaico-cristã, consolidando-se na literatura patrística e no seu legado medieval. Ao investigar a origem do discurso que elabora a inferiorização da mulher, é possível perceber traços misóginos em textos diversos, e, dessa forma, compreender como a misoginia foi se estabelecendo até os dias atuais.

As personagens de Gil Vicente, em especial aquelas aqui mencionadas, estão imbuídas dos *topoi* misóginos que estavam arraigados no período medieval. Elas possuem uma estrutura interna semelhante às alcoviteiras anteriores, seja da Antiguidade Clássica ou do mundo medieval.

1 DIFAMAÇÃO DA MULHER NO MUNDO ANTIGO E NO PERÍODO MEDIEVAL

Da imensa quantidade de atributos, moral e religiosamente denegridores da natureza e do caráter da mulher, não faltavam, via de regra no seu retrato, traços de uma pessoa de inveterada compulsão para o ciúme e para a inveja, defeitos esses acompanhados de perto pela terrível intemperança de uma fala normalmente abrasiva e virulenta. Não menos ainda a mulher era normalmente criticada por ser uma intolerável criatura costumeiramente compulsiva, egoísta, consumista, frívola, dissimulada e imbecil para o conhecimento e entendimento das coisas superiores, isto é, que exigiam maior competência intelectual e espiritual.

(Pedro Carlos Louzada Fonseca).

A história da misoginia é uma construção herdada da Antiguidade Clássica, que se concretizou no pensamento judaico-cristão desenvolvido na Idade Média e se consolidou na literatura patrística e no seu legado medieval, visto que muitos autores medievais se basearam na misoginia afirmada e transmitida pela Bíblia e pelos Padres da Igreja. Em todo o período medieval, pode-se constatar a presença de uma quantidade maior de textos de natureza misógina do que de textos defensores de figuras femininas. Aqui, o enfoque será no primeiro tipo de textos.

Um dos objetivos deste trabalho é identificar autores que possuem textos nos quais se encontram as raízes do antifeminismo ocidental, para, a partir dessa identificação, buscar uma sistematização da misoginia, particularmente aplicada à alcoviteira nas peças do dramaturgo português, Gil Vicente. Por meio das obras investigadas, pode-se concluir que a misoginia perpassa pelo tempo, cada época com sua ideologia e com propósitos específicos.

Há uma grande incidência de autores misóginos no mundo antigo. É necessário entender suas ideias³, a fim de compreender as raízes da misoginia. Sendo assim, neste capítulo

³ Este trabalho não tem a pretensão de abranger todos os autores que discorreram sobre a misoginia, visto que há uma extensa bibliografia em torno do assunto. Nesse sentido, serão citados aqueles considerados mais relevantes para este estudo. Autores de renome com textos misóginos são: Hesíodo (c. 750 – 650 a.C.), que responsabilizava a mulher pela maldita praga do mal introduzida no mundo, Aristóteles (384 – 322 a.C.), seguidores das ideias aristotélicas: Santo Isidoro de Sevilha (c. 560 – 636), Santo Anselmo (c. 1033 – 1109) e São Tomás de Aquino (c. 1225 – 1274)); Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.) e Juvenal (c. 60 – 130), os quais influenciaram a patrística: Tertuliano

serão tratadas as marcas e afirmações misóginas presentes nos textos de alguns poetas gregos, passando pela Literatura Clássica, misoginia religiosa, patrística e pós-patrística, no intuito de verificar a difamação da mulher, atribuída a ela como resultado de um longo processo de detração discursiva, com raízes na Antiguidade Clássica e na antiga tradição judaica, tendo anuência e sustentáculo com os primeiros patristas, e a difusão por toda a Idade Média.

1.1 Primórdios da misoginia do mundo antigo

Ao se realizar uma investigação acerca das raízes da misoginia ocidental, faz-se necessário recorrer à antiga lei judaica e ao primórdio da cultura grega. Estudos realizados por Agnolon (2007) demonstraram o tema da misoginia nos epigramas de Marcial. Anterior ao poeta, tem-se Hesíodo, no célebre episódio de Pandora. De acordo com esse estudioso:

Amplio é o viés temático da invectiva e podemos perceber a existência de longa tradição misógina anterior e mesmo posterior a Marcial. Essa tradição perpassa os “grandes” gêneros poéticos — lírica, elegia, iambo, comédia, epigramas, mimos, sátira, etc. — de modo que na época de Marcial já fora praticada por Arquíloco, Semônides, Hipônax, Aristófanes, Plauto, Catulo, Horácio, pelo autor ou autores da Priapéia, Juvenal (AGNOLON, 2007, p. 11).

Conforme esses estudos, pode-se perceber quão antiga é a misoginia, pois Agnolon (2007) chega à conclusão de que Hesíodo (750-650 a.C.) seria o primeiro poeta para o qual a mulher seria objeto de vitupério, caso em que a esposa é vista como um grande mal para o marido. Em um de seus textos, esse poeta narra a criação da primeira mulher, Pandora, que é a origem dos males da humanidade, um espinho *dolos*, à qual nenhum homem consegue resistir.

Hesíodo viveu na Beócia, região norte da Grécia continental, por volta de 750 a.C, e transmitiu-nos importantes canções, por meio dos *aedos*, que, em grego antigo, significa “cantor”. Os *aedos* eram praticados por poetas, os quais compunham canções ao som da lira e as transmitiam por meio da poesia. Eles eram inspirados pelas musas, e sua palavra recuperava

(c. 155 – 222), Santo Ambrósio (c. 339 – 397) e São João Crisóstomo (c. 344 – 407), São Jerônimo (c. 347 – 420), Santo Agostinho (c. 354 – 430), Graciano (– c.1160), Abelardo e Heloísa (c. 1079 – 1142); Godofredo de Estrasburgo (c. 1180 – 1210), o anônimo Ancrene Riwe (c. 1230) e Guido delle Colonne (c. 1210 – 1287); Marbodo de Rennes (c. 1035 – 1123), Walter Map (c. 1140 – 1209) e André Capelão (c. 1150 – 1220). E, como contribuição das chamadas adaptações vernáculas na Idade Média tardia, foram escolhidos nomes fundamentais, como os de Jean de Meun (c. 1240 – 1305), Giovanni Boccaccio (c. 1313 – 1375), Jehan Le Fèvre (c. 1320 – 1380) e Geoffrey Chaucer (c. 1343 – 1400); de Jean de Meun (c. 1240 – 1305), Giovanni Boccaccio (c. 1313 – 1375), Jehan Le Fèvre (c. 1320 – 1380) e Geoffrey Chaucer (c. 1343 – 1400).

as verdades do passado e as tornava presentes na sua narrativa. Dessa forma, perpetuavam-se os mitos. Os poemas eram compostos e cantados pelos *aedos*, e quando as canções passaram a ser escritas, eles desapareceram. Por meio deles, ainda foi possível chegar até os dias de hoje canções como *Teogonia*.

Essa canção exprime o receio masculino diante do fascínio inevitável que as mulheres exercem, além de serem caracterizadas como um belo mal:

A mulher, no poema, é via de regra um mal, ‘e [Zeus] criou já ao invés do fogo um mal aos homens’ (v. 570), envolto pelas formas do falso, ‘após ter criado belo o mal [kako/n] em vez de um bem’ (v. 585). Por esse motivo a mulher, no canto hesiódico, é nefanda: ‘Dela descende a geração das femininas mulheres. / Dela é a funesta geração e grei das mulheres’ (vv. 590-591). É de reparar que o poeta não menciona o nome Pandora uma única vez. [...] Portanto, dizer Pandora é evocá-la, presentificá-la: ela e todo o mal abominável que traz consigo (AGNOLON, 2007, p. 14).

As canções desse poeta eram orais, e, dessa forma, ainda não se pode falar da existência de um *topos*.⁴ Conforme o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis* (2015), *topos* significa “Motivo ou tema recorrente em literatura; motivo ou tema que se repete com frequência”. Dessa maneira, se se pensar nas canções de Hesíodo, que eram orais, não se pode afirmar que já se tratavam de uma recorrência do tema da misoginia.

Outro poeta que escreve pejorativamente sobre a mulher é Semónides de Amorgos (VII. a.C.). Ele escreve um iambo⁵, que, apesar de estar incompleto, é um dos mais antigos testemunhos da misoginia na literatura ocidental. Não é possível datar com exatidão a cronologia desse escrito. A data provável é que seja na primeira metade do século VII a.C.

Uma das características do iambo de Semónides é fazer derivar os vários caracteres femininos de animais diferentes, fornecendo uma reflexão acerca da criação feminina, baseada no princípio de que a mulher foi criada por Zeus. Para isso, o poeta realiza uma descrição de dez tipos de mulheres, nove caracterizadas negativamente e uma digna de louvor. Ele expõe oito espécies de animais (porca, raposa, cadela, burra, doninha, égua, macaca, abelha) e dois elementos naturais (terra e mar), os quais servem de modelos à caracterização dos diferentes estereótipos femininos, que, à exceção da mulher-abelha, configuram uma caricatura negativa do sexo feminino (BRASETE, 2005).

⁴ Sendo assim, este trabalho não fará uma explanação mais detalhada dos textos deste autor.

⁵ Iambo é uma unidade rítmica do poema, formado por uma sílaba átona e uma sílaba tônica. Conforme dicionário etimológico: “Iambo: sm. ‘nas poesias grega e latina, pé de verso composto de uma sílaba breve e outra longa’; ‘o verso composto desses pés’. Do latim *iambicus*, deriv. Do gr. *Iambikós*, de *íambos*” (CUNHA, 1982, p.418).

Semónides realiza uma crítica às mulheres, personificando-as como providas de características negativas, como gula, fealdade, ganância, vaidade, deselegância, preguiça, histeria, perversidade, luxúria, dentre outros atributos. Na maior parte do poema, desenvolve-se um tom pessimista apresentando as mulheres como o pior mal dado por Zeus aos homens, tendo-se apenas uma espécie louvável de mulheres, que representa a esposa ideal, e que o poeta descreve como derivada da abelha.

Seja quando Semónides deprecia a mulher, seja quando a “elogia”, ocorre uma sobredeterminação do sexo feminino, que se dá por meio de uma prerrogativa masculinista. De acordo com seus versos, a mulher, enquanto vituperada, recebe sobre si o jugo de todas as mazelas do mundo; e quando elogiada, sempre irá falhar, pois nunca conseguirá atingir as expectativas masculinas. A mulher deve ser perfeita, conceder uma grande e bela descendência, ser sempre companheira do seu marido e também submissa e obediente (BRASETE, 2005).

Posteriormente, os estudos de fisiologia aristotélicos delineiam vestígios misóginos. Aristóteles (384-322 a.C.) afirma que a mulher é um ser imperfeito, pois é um macho deformado. Os seus estudos de fisiologia acerca da função do corpo e do caráter femininos influenciaram muitos autores cristãos, os quais endossaram que a mulher era um ser imperfeito e inferior, e que ela fora responsável pela entrada do mal e do pecado no mundo.

Aristóteles (384-322 a.C.) foi um filósofo grego que criou a escola peripatética e do Liceu, além de ser um dos fundadores da filosofia ocidental. Em seus estudos fisiológicos, ele apresenta a mulher como uma semente inativa, que contribui na geração somente com a matéria-prima, a qual está à espera da ação formadora do sêmen do homem. Para ele, o sêmen masculino é um resíduo altamente nutricional, pois o corpo do homem possui enorme capacidade de preparação calorífera, enquanto a mulher, por produzir uma menor quantidade de calor, expele uma quantidade fluídica mais fraca, em forma de sangue. Dessa forma, Aristóteles descreve o corpo da mulher como sendo deformado e impuro, diante da perfeição do corpo masculino:

O sêmen é certamente um resíduo daquele nutriente que está em forma de sangue e que, sendo a forma final de nutrição, é distribuído a várias partes do corpo. Isto, é claro, é a razão pela qual o sêmen tem grande potência — a perda dele do sistema é tão exaustiva quanto a perda do puro sangue saudável. [...] Agora, (i) a criatura mais fraca também deve necessariamente produzir um resíduo, maior em quantidade e menos inteiramente depurado; e (ii) isto, se tal é a sua característica, deve por necessidade ser uma quantidade de fluido parecida ao sangue. (iii) Aquilo que por natureza tem uma menor porção de

calor é mais fraco; e (iv) a fêmea corresponde a essa descrição (ARISTÓTELES, 1963, p. 91;93⁶, tradução nossa).

Para Aristóteles, a menstruação incapacitava a mulher de evoluir mais completamente. Ela é como se fosse um homem destituído de fertilidade, pois lhe falta o poder de preparação do sêmen, por causa da frieza de sua natureza. Sendo assim, o macho provê a forma e o início do movimento, enquanto a fêmea provê o corpo, a matéria:

Agora, é impossível que qualquer criatura produza duas secreções seminais de uma só vez, e como a secreção nas fêmeas que responde ao sêmen nos machos é o fluido menstrual, segue-se obviamente que a fêmea não contribui com qualquer sêmen para a geração; pois se houvesse sêmen, não haveria fluido menstrual; mas como o fluido menstrual é de fato formado, portanto não há sêmen. Dissemos porque é que o fluido menstrual, assim como o sêmen, é um resíduo. Em apoio a isso, há uma série de fatos relativos aos animais que podem ser citados. (1) Os animais gordos produzem menos sêmen do que os magros, como disse Ave antes, e a razão é que a gordura é um resíduo assim como o sêmen, isto é, é o sangue que foi preparado, mas não da mesma maneira que o sêmen. Portanto, não é surpreendente que, quando o resíduo tenha sido consumido para produzir gordura, o sêmen seja deficiente. Faça um paralelo dos animais sem sangue: Cefalópodes e crustáceos estão em suas melhores condições na época de reprodução. Por quê? Porque, sendo sem sangue, eles não produzem gordura; portanto, o que neles corresponde à gordura é nesse período secretado no resíduo seminal. (2) Aqui está a indicação de que a fêmea não libera sêmen do mesmo tipo que o macho, e que a prole não é formada pela mistura de dois sêmens, como alguns alegam (ARISTÓTELES, 1963, p. 95-97⁷, tradução nossa).

Em sua obra *De Generatione Animalium* [Sobre a geração dos animais], o filósofo aborda princípios fisiológicos que causaram forte impacto, não somente na época de sua escritura, como posteriormente também. Por meio das teorias aristotélicas, entende-se que a

⁶ And this shows that semen is pretty certainly a residue from that nourishment which is in the form of blood and which, as being the final form of nourishment, is distributed to the various parts of the body.* This, of course, is the reason why semen has great potency —the loss of it from the system is just as exhausting as the loss of pure healthy blood (...) Now (1) the weaker creature too must of necessity produce a residue, greater in amount and less thoroughly concocted; and (2) this, if such is its character, must of necessity be a volume of bloodlike fluid.; (3) That which by nature has a smaller share of heat is weaker; and (4) the female answers to this description (...) (ARISTÓTELES, 1963, p. 91;93)

⁷ Now it is impossible that any creature, should produce two seminal secretions at once, and as the secretion in females which answers to semen in males is the menstrual fluid, it obviously follows that the female does not contribute any semen to generation; for if there were semen, there would be no menstrual fluid; but as menstrual fluid is in fact formed, therefore there is no semen. We have said why it is that the menstrual fluid as well as semen is a residue. In support of this, there are a number of facts concerning animals which may be adduced. (1) Fat animals produce less semen than lean ones, as Ave said before, and the reason is that fat is a residue just as semen is, i.e., it is blood that has been concocted, only not in the same way as semen. Hence it is not surprising that when the residue has been consumed to make fat the semen is deficient. Take a parallel from the bloodless animals: Cephalopods and Crustacea are in their finest condition at the breeding season. Why ? Because, being bloodless, they produce no fat; hence, what in them corresponds to fat is at this period »secreted into the seminal residue. (2) Here is an indication that the female does not discharge semen of the same kind as the male, and that the offspring is not formed from a mixture of two semens, as some allege. (ARISTÓTELES, 1963, p. 95-97).

contribuição da fêmea na geração faz produzir machos deformados, ou seja, seres humanos do sexo feminino que não possuem o princípio da alma, pois ela está presente somente no sexo masculino. Dessa maneira, a alma é proveniente do genitor; e a parte física, da genitora. O fluido menstrual é uma espécie de sêmen em condição impura, pois falta o princípio da Alma.

A malignidade da menstruação foi se tornando uma preocupação constante não só da medicina, mas também da religião medieval, que via o mênstruo como algo impuro e que indicava a sujidade feminina.

Os estudos aristotélicos foram muito importantes no desenvolvimento do pensamento em diversos campos, como ética e metafísica, medicina, biologia, dentre outros, sendo disseminados por várias gerações. As suas ideias acerca dos malefícios da menstruação, da natureza e da fisiologia femininas criaram tradicionais crenças femifóbicas e geraram inúmeros pronunciamentos misóginos, como a medicina grega de Galeno, o método de conhecimento epistemológico de Santo Isidoro de Sevilha, as ideias do teólogo Tomás de Aquino, e muitos outros.

Outro autor clássico da Antiguidade com ideias misóginas foi Ovídio (43 a.C.-18 d.C.). Ele era romano e considerado um dos grandes poetas canônicos da literatura latina. Em seus textos, como pode-se verificar em Amores II. 19 (NASO, 2001), podem ser listados vários *topoi* misóginos, como: xenofobia, a mulher como perpétua fonte de desavenças e discórdias, o desejo provocador ligado à paixão da mulher de ver e ser motivo da visão dos outros e a inutilidade de se vigiar a esposa.

Conforme Boschiero (2006), Ovídio (Publius Ovidius Naso) teve o seu nome legado como referência obrigatória na longa lista de antigas e tradicionais sátiras contra a mulher:

Assumindo o papel de *praeceptor amoris*, Ovídio compõe a *Ars amatoria*, proclamando que tal obra é capaz de tornar instruídos (*docti*) os que não sabem amar. O título dado à preceptística é já esclarecedor, pois evidencia a concepção de amor como *ars*, ou seja, o relaciona à perícia, técnica, habilidade, bem como a método, teoria, sistema de procedimentos. Além da matéria que se propõe a ensinar, o manual ovidiano possui outra característica intrigante: é um poema híbrido, ou seja, um poema didático composto em metro elegíaco e não em hexâmetro, permeado de *topoi* próprios das elegias. Esse hibridismo ou o entrelaçar dos corpos elegíaco e didático e que denuncia o caráter inter e metatextual da *Ars amatoria*. Nas elegias, o leitor é levado a crer que aqueles *topoi* são de fato sentimentos naturais e espontâneos. Quando esse leitor se defronta com a *Ars*, nota que, na verdade, eles são imitações de sentimentos. Em outras palavras, é declarado a ele que a maneira de agir de um apaixonado não passa de uma série de convenções. Assim, Ovídio remete seu leitor para outras obras elegíacas, inclusive as suas próprias (*Amores*, *Heroides*, *Os remédios para o amor*). Esse procedimento capacita o leitor a estabelecer relações entre textos diferentes, ou seja, mostra a ele como ler,

como se engajar no discurso erótico, tornando a *Ars amatoria*, mais que um manual de amor, um manual de poesia (BOSCHIERO, 2006, p. 2).

Esse poeta, nos seus tratados sobre o amor (*Amores*), futiliza a mulher, mostrando-a como falsa, enganadora e sempre propensa a seduzir e ser seduzida, além de inclinada aos vícios. A mulher é vista como fonte de desavenças e discórdias, com grande desejo provocador. Allen (apud BOSCHIERO, 2006, p. 87-88) assevera que:

Durante todo o livro I e II, Ovídio ganha a confiança de seus leitores homens, dizendo que todas as mulheres são passíveis de serem conquistadas e vai armando-os para tanto. Allen chama também a atenção para o fato de Ovídio, ecoando Virgílio, criar imagens relacionando as mulheres aos campos agrícolas (I, 349-50), prontos para serem dominados pelos homens. Porém, no livro III, o mesmo Ovídio, sob a justificativa de que Vênus havia pedido para que ele não deixasse as moças desarmadas, escreve um livro para as mulheres, entregando-lhes todos os segredos ou vantagens que os homens julgavam ter em relação às adversárias. Porém, também nesse momento ele é cínico: quanto mais as mulheres ficarem dispostas a se entregar aos homens do livro I e II, maior vantagem eles terão.

Essa visão de Ovídio acerca das mulheres foi perpetuada em algumas obras, dentre elas: *De cultu feminarum* (século I ou II), de Tertuliano (1959, xl, II. 2); e *Adversus jovinianum* (c.393), de São Jerônimo (1892, p. 779-907).

Outro escritor clássico que critica a devassidão e o adultério feminino, os quais, para ele, refletem a crescente emancipação feminina e a própria revolução sociocultural que experimentou Roma, é Juvenal (c.60-c.130), que viveu em Roma na segunda metade do século I d.C. e em princípios do século II. Em sua *Sátira VI* (1958, v. 242-243, p. 72), que tem 661 versos, ele propõe o protótipo do antimatrimonialismo e expõe um extensivo rol de mulheres romanas conhecidas e escarnecidas por sua impropriedade para o matrimônio, pois não nutriam fidelidade ao lar e ao esposo. Juvenal atribui à esposa a culpa do sofrimento no casamento, sendo melhor para o homem que tenha um amigo como companhia, o qual jamais reclamará, nem exigirá nada:

E se nenhuma destas mortes te agrada, não achas melhor que um rapaz durma contigo? Um rapaz, que de noite não briga, não exige de ti, deitado ao teu lado, nenhum presentinho e nem se queixa quando tu és lento na cama ou deixas de gemer o quanto ele quer (JUVENAL, 1958, p. 35- 36).

Em toda a sátira, ele tenta dissuadir o interlocutor póstumo de contrair matrimônio, e, no intuito de conseguir o seu objetivo, efetua um violento ataque às mulheres, descrevendo, com exemplos de algumas, as artimanhas por elas utilizadas para enganar os maridos e entregar-

se nos braços dos amantes mais imundos. Seguidamente, ele realiza aconselhamentos para os homens nunca se casarem, pois as mulheres são tagarelas, lamuriosas e invejosas.

Galeno (131-201 d.C.) foi um filósofo romano de origem grega e também um renomado médico, que corroborou a teoria fisiologista de Aristóteles. Em seu texto *De usu partium corporis humani*, realizou um estudo sobre a utilidade das partes do corpo humano, inclusive da genitália feminina.

De acordo com suas análises, a fêmea seria um macho deformado, incompleto e impuro, devido à falta de calor do seu corpo, por isso ela seria um ser inferior. De acordo com Fonseca (2020), as ideias de Galeno possuem poucas diferenças em relação às ideias aristotélicas. O primeiro visualiza uma maior participação da fêmea na geração, como a presença de sua semente no coito, de forma a contribuir na concepção. Apesar de a mulher ter menos calor do que o homem, fato que contribuiria para que sua genitália ficasse interna, essa mutilação natural da mulher fora necessária para a procriação da espécie, pois o órgão feminino interno permitiria que a mulher recebesse e retivesse o sêmen, a fim de nutrir e alimentar o feto. De acordo com a teoria de Galeno, a mulher possuiria testículos, que seriam os ovários, como os homens, os quais produziriam sêmen mais perfeito, já que, para esse médico, o mênstruo seria também um tipo de sêmen (FONSECA, 2020).

Essas ideias dos primórdios do mundo antigo tiveram ressonância na patrística cristã e na Idade Média, época em que a misoginia se consolidou.

1.2 Construtores da misoginia na Idade Média

As ideias acerca da desvantagem do corpo feminino, em detrimento do masculino, serviram de fonte para os escritos de Santo Isidoro de Sevilha (c.560-636), em *Etymologiae* [Etimologias], obra que apresenta a origem das palavras relacionadas à natureza e à fisiologia sexual da mulher, e ainda o poder destrutivo, maléfico e monstruoso do mênstruo (Isidore of Seville 1962, XI, ii. 17–19, 23–24, XI, i. 140–141). Essa obra ganhou popularidade na Europa medieval e continuou a ser citada por muitos, séculos depois. Os estudos de etimologia de Santo Isidoro de Sevilha também propagaram ideias fortemente misóginas. De acordo com Fonseca (2017), Santo Isidoro de Sevilha traduziu para o conhecimento da língua o que Aristóteles fez no domínio da ciência e da fisiologia.

Esses comentários foram pilares fundamentais para a formação de uma misoginia tradicional, a qual se consolidou na Idade Média, especialmente por meio dos pensamentos

religiosos. Essa visão misógina da patrística medieval está embasada nos princípios bíblicos e na visão da literatura clássica do mundo antigo. De acordo com Fonseca (2020, p. 63):

a partir dos primeiros Padres da Igreja, a regência do aspecto feminino se fez nitidamente em termos de tendenciosa jurisdição teológica androcêntrica, a que não são alheias posturas comprometidas com uma visível discriminação denegridora, de atitude e tratamento misóginos, da realidade da mulher enquanto ser considerado *ab origine*, por um impiedoso processo de naturalização, propenso ao disfarce e à adulteração da sua própria imagem, com a qual foi divinamente criada.

Santo Isidoro de Sevilha (c. 560 – 636) nasceu na Espanha, foi educado num monastério, tornou-se Arcebispo de Sevilha, e, no século VII, escreveu um estudo enciclopédico dos mais completos, transparecendo a misoginia fisiologista de Aristóteles. Ele enfatizou as derivações etimológicas a fim de desprestigiar a mulher. Para ele, o vocábulo homem (*vir*) tem na sua etimologia o valor de força associada à coragem, enquanto que a palavra mulher (*mollior*) está relacionada com a ideia de fraqueza (FONSECA, 2017).

Foi a partir de suas ideias que a crença dos malefícios do sangue menstrual entrou no imaginário das superstições medievais, o qual era visto como algo tão maléfico que podia fazer as plantas morrerem, as árvores perderem seus frutos, corroer os metais e ainda fazer os cachorros contraírem raiva (FONSECA, 2017).

Essa visão de Aristóteles e de Santo Isidoro de Sevilha delinearam traços misóginos e foram ideias geradoras da tendência discriminatória da mulher na cultura do homem ocidental. O mênstruo visto como algo malévolos e perverso adentrou o imaginário das superstições medievais, chegando ao seu apogeu no final da Idade Média, época em que a mulher era associada ao demônio e a práticas de bruxaria.

Santo Anselmo (c. 1033 – 1109), um monge beneditino, escreveu a obra *Monologium*, em que discute o gênero do sagrado. Na obra citada, o monge realiza uma derivação “figurada e ideológica das ideias fisiologistas de Aristóteles e das ideias etimologistas de Santo Isidoro de Sevilha” (FONSECA, 2017, p.114). Ele afirma que o pai e o filho são o melhor sexo, e a mãe e a filha são seres inferiores, pois o homem é o princípio da Alma e o responsável pela forma e pelo movimento, enquanto a mãe contribui somente com a matéria na procriação.

No século XIII, os pensamentos aristotélicos e de Santo Isidoro de Sevilha tiveram eco em São Tomás de Aquino (c. 1225 – 1274), com sua obra *Summa Theologiae* [Suma teológica] (c. 1266 – 1272), na qual ele discorre que o pecado de Eva foi bem maior do que o de Adão, visto que, devido à sua extrema presunção, ela acreditou na serpente. Ele ainda discorre que,

apesar de a mulher ser um macho defeituoso, ela é criação de Deus, e o Criador não comete nenhum tipo de erro, porém a fez imperfeita. De acordo com suas ideias:

É o pai que deve ser mais amado do que a mãe. [...] Mas o pai, como o parceiro ativo, é um princípio de forma mais elevada do que a mãe, que fornece o elemento passivo ou material. [...] DAÍ: (I) Na geração humana, a mãe fornece a matéria do corpo, que no entanto, está ainda sem forma, e recebe sua forma somente por meio do poder que está contido na semente do pai. (AQUINAS, 1963, xxxiv, II, ii.26.10; tradução nossa).⁸

Sendo assim, o Santo afirma que a mulher, por participar da procriação somente com a matéria, seria inferior ao homem, e, por isso, ela deveria manter-se submissa e sempre em estado de sujeição:

A sujeição é de dois tipos: um é aquela do escravo, em que o dominante administra o sujeitado para o seu próprio proveito, e esse tipo de sujeição veio depois do pecado. Mas o outro tipo de sujeição é doméstico ou civil, em que o dominante dirige seus súditos para proveito e benefício *deles*. [...] Tal é a sujeição na qual a mulher é por natureza subordinada ao homem, porque o poder do discernimento racional é por natureza mais forte no homem (AQUINAS, 1963, XIII, 1^a. 92, article 1; tradução minha).⁹

Conforme se percebe, a Suma Teológica (*Summa Theologiae*) (1266-1272) apresenta algumas questões depreciativas acerca do sexo feminino, referindo-se também à sua responsabilidade na introdução do Pecado Original no mundo e a assuntos que retomam a tradicional realidade biológica, moral e espiritual da mulher, considerada menos perfeita que o homem. Dessa forma, São Tomás de Aquino concilia os pronunciamentos de Aristóteles com as declarações patrísticas misóginas. Suas assertivas são um pouco “amenizadas”, ao afirmar que a Igreja deve reconhecer a mulher como também sendo uma criação divina, apesar de ser em segundo lugar.

Todos esses postulados misóginos, corroborando as ideias aristotélicas, foram a base para a formação de uma misoginia tradicional, a qual foi solidificada na Idade Média, principalmente no pensamento religioso.

⁸ It is the father who ought to be loved more than mother. [...] But the father, as the active partner, is a principle in a higher way than the mother, who supplies the passive or material element. [...] HENCE: (I) In human generation, the mother provides the matter of the body which, however, is still unformed, and receives its form only by means of the power which is contained in the father's seed.

⁹ Subjection is of two kinds: one is that of slavey, in which the ruler manages the subject for his own advantage, and this sort of subjection came in after sin. But the other kind of subjection is domestic or civil, in which the ruler manages his subjects for their advantage and benefit. [...] Such is the subordination in which woman is by nature subordinate to man, because the power of rational discernment is by nature stronger in man. (AQUINAS, 1963, XIII, 1^a. 92, article 1)

1.3 Pensadores da misoginia na patrística cristã

As ideias aristotélicas, os postulados de Santo Isidoro de Sevilha, as ideias dos pensadores do mundo antigo e também os preceitos bíblicos que definiram a tradicional misoginia foram a base para a tendência discriminatória da mulher no período medieval.

Os escritos patrísticos apresentam uma visível discriminação da mulher, com uma formação religiosa de atitude e tratamento misóginos. Eles foram escritos pelos primeiros Padres da Igreja nos sete primeiros séculos do Cristianismo, os quais, após os apóstolos, foram os primeiros sábios que formaram o pensamento da Igreja e estabeleceram sua doutrina, instituindo o alicerce de um protocolo religioso a ser seguido. Baseados por esses princípios, eles possuíam extrema preocupação com a aparência da mulher, seu modo de se vestir, se adornar e se maquiar.

No âmbito das produções misóginas disseminadas pelos patrísticos, é importante ressaltar alguns nomes, como: Tertuliano (c.155- c.222), que faz uma teologização da aparência feminina; Santo Ambrósio (c. 339 – 397), que tem uma visão misógina do casamento e da imperfeição feminina; São João Crisóstomo (c. 344 – 407), que realiza uma admoestação misógina contra a fala feminina; São Jerônimo (c. 347 – 420), que efetua uma apologia teológica da virgindade e do celibato; Santo Agostinho (c. 354 – 430), que apesar de ser mais simpático às mulheres, não foge da tradição misógina.

Tertuliano (c. 160-c. 225) destaca-se como uma das principais vozes a discorrer sobre a aparência feminina. Não se sabe ao certo os detalhes sobre a carreira de Tertuliano, se ele se tornou padre ou permaneceu leigo¹⁰. O que se pode afirmar é que ele foi um pagão de Cartago, e se converteu ao Cristianismo por volta do ano de 197. Tertuliano diz que a mulher deveria “se ascender pela restauração da sua pureza e castidade originais, cuja perda por ter introduzido o

¹⁰ “A palavra portuguesa ‘leigo’ é proveniente do grego *laikós*, que provém da palavra *laós*, cujo significado é massa, ou seja, multidão, agregado social, aglomeração de gente. No grego clássico, o sentido do termo não é somente multidão, de povo, mas se insinua que esse povo não é qualificado, é inferior, por isso distinto de seus chefes. Esse termo, até o século IV, é utilizado para indicar o povo enquanto distinto dos sacerdotes oficiantes do culto. No ambiente latino, bem cedo, ao lado de plebeu, que continuará a designar o leigo até a Idade Média, introduz-se o termo importado *laicus*, cujo significado é o de cristão que não pertence ao clero. Admite que, em caso de necessidade, leigos podem exercer, temporariamente, funções sacerdotais, mas para o exercício comum e normal, exige-se certa ordem e, no controle dessa ordem, os próprios leigos têm, sem dúvida, a possibilidade de intervir por ocasião da escolha dos ministros” (SILVA, 2011, p.76-77).

pecado e o mal no mundo tinha sido a principal causa da corrupção não só de si mesma mas também do homem” (TERTULIANO apud FONSECA, 2017, p.132).

Em *The cultu feminarum* (1959), Tertuliano assevera que as mulheres possuem um desejo sexual nocivo, o qual deve ser eliminado, a fim de minorar o estrago que fazem a todos que as rodeiam. Para ele, as mulheres não devem se maquiar, tingir os cabelos ou se enfeitar, pois elas são herdeiras da queda de Eva e por isso estão impregnadas do pecado contraído desde a sua origem. Dessa forma, elas devem se portar da maneira mais discreta possível, a fim de demonstrar o aspecto de uma Eva arrependida.

De acordo com Tertuliano, as finezas, os adornos e a busca de luxúrias impedem os princípios de castidade das mulheres, as quais têm um desejo inato de verem e serem vistas, motivadas pela lascívia e vaidade. Ele se baseia também no pronunciamento bíblico de São Paulo, que apoia a contenção, a modéstia, a obediência e a santificação da mulher, a fim de que ela compense a transgressão original, ou seja, a Queda de Eva.

Tertuliano, no livro II. 11, reforça o inarredável preconceito misógino disseminado entre os Padres da Igreja, de ascendência fincada na lei hebraica e na literatura clássica do mundo Antigo, da necessidade de coibição da mulher em participar da vida e das funções públicas, principalmente vestidas de forma por demais elaborada (FONSECA, 2020, p. 71).

A visão misógina de Tertuliano, dentre outras fontes, foi inspirada no texto *Ars Amatoria* [A arte de amar], de Ovídio (1982, I. 99), uma das obras fundadoras da misoginia medieval. Os preceitos desse pagão de Cartago foram muito importantes para a formação do Cristianismo e para o desenvolvimento do ideário misógino que viria a se assentar na Idade Média.

Tertuliano contribuiu muito para a formação do Cristianismo. Assim que se converteu, ele empreitou uma audaciosa campanha a fim de afirmar o direito da existência do Cristianismo, baseando seus preceitos em caráter prático e jurídico, considerando ser inadmissível que a religião de Cristo pudesse ser condenada por leis injustas. Na obra *Apologeticum* (197), Tertuliano exerce a função de um advogado em defesa aos cristãos, contestando o Império romano, que os considerava inimigos, por não prestarem culto aos seus deuses. Essa obra é um dos maiores escritos apologéticos do Cristianismo primitivo.

No âmbito da patrística medieval, Tertuliano destaca-se como uma das vozes fundamentais para o desdobramento do ideário misógino, tecendo comentários derogatórios acerca da aparência feminina. Dentre outros textos, no capítulo X do seu *De exhortatione castitatis* [Da exortação da castidade] (207), ele se refere especialmente às mulheres,

apresentando-as como criaturas de grande apelo sexual, o qual deveria ser eliminado, no intuito de minimizar os danos que elas causam no mundo. Fundamentado em pronunciamentos bíblicos e em posicionamentos da literatura clássica do mundo antigo, Tertuliano reforça o preconceito misógino difundido pelos Padres da Igreja, como a necessidade de proibir a mulher de participar da vida pública e também de se manter sóbria ao se vestir para que a castidade transparecesse no seu vestuário.

Outro Padre representante da tradição misógina do Ocidente no período Medieval é Santo Ambrósio (c. 339 – 397). Esse Santo era totalmente antimatrimonialista, como se percebe em suas obras do século IV, *De viduis* e *De virginibus*. Os pensamentos de Santo Ambrósio se aproximam das ideias de Tertuliano e São Jerônimo. De acordo com ele, a mulher pode elevar-se como o homem, desde que se comporte como ele. Fonseca, citando Santo Ambrósio, diz que:

A propósito da masculinização da mulher com vistas à sua promoção virtuosa, representa uma clara posição e atitude misóginas, pois desautoriza a mulher enquanto mulher, uma vez que o parâmetro que a nivela por cima é sempre, ironicamente, uma violência contra a sua identidade. (FONSECA, 2017, p. 148).

Para esse Santo, a mulher é inferior ao homem, pois ela tem uma tendência a enganar. Ela foi a primeira a ser enganada e foi ela quem enganou Adão. Dessa forma, a mulher é de natureza fraca e imperfeita, e por isso a evangelização só pode ser realizada por homens. Santo Ambrósio fundamenta-se em passagens bíblicas a fim de corroborar seus conceitos. A mulher deve sempre estar sujeita à tutela do homem ou da família de Cristo no intuito de direcionar seus passos. Conforme Fonseca (2020, p. 75):

a depreciação da mulher feita por Santo Ambrósio torna-se palpável em alguns excertos do seu comentário das escrituras, em que ele demonstra uma disposição quase que perversa para descobrir uma crítica às mulheres em passagens bíblicas, justamente onde outros as viam de maneira isenta, tendo-as por não culpadas e absolvidas da completa mancha e condenação da sua natureza e disposição para a imperfeição.

Dentre as depreciações femininas elencadas por Santo Ambrósio, uma delas é que as viúvas, para se tornarem mulheres ideais, deveriam se revirginar, a fim de adquirirem um estado de pureza, pois o sexo feminino tem uma tendência nata de enganar. Continuando esse arrazoado misógino, o Santo afirma que, apesar de as mulheres terem sido criadas dentro do Paraíso, são consideradas seres inferiores, enquanto os homens são seres superiores. Por isso as mulheres devem sempre ser orientadas pelos seus maridos, sendo conduzidas por ele, e quando

forem solteiras devem ficar sob tutela da família de Cristo, que as guiará e conduzirá no caminho da fé.

São João Crisóstomo (c. 344 – 407) também se baseia em algumas referências bíblicas, carregadas de fundamentos misóginos, a fim de construir o seu discurso difamador da mulher. Ele estudou Direito e foi ordenado arcebispo de Constantinopla. Esse Santo era um exímio orador, proferindo grandes homilias e, por isso, é considerado um dos maiores pregadores do Cristianismo primitivo na História. Ele se tornou notável por denunciar os abusos exercidos por líderes políticos e eclesiásticos de sua época e por advogar a castidade das mulheres.

São João Crisóstomo baseia-se, principalmente, em referências com substratos misóginos das Sagradas Escrituras para construir o seu discurso difamador da mulher. Na obra *Homília IX*, ele cita a passagem bíblica de Timóteo 1. 2: 8–15, de autoria de São Paulo, realizando um sermão discriminatório contra as mulheres, recomendando-lhes que seus adornos materiais sejam sóbrios e modestos, pois quanto menos elas deixarem aparecer, mais belas se tornariam.

O raciocínio paulino se alicerça na superioridade do homem na Criação, já que Adão foi o primeiro a ser criado e, por isso, estava mais próximo da imagem de Deus: “Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão” (I TIMÓTEO, 2:14). Dessa forma, de acordo com o apóstolo, para que o peso desse pecado seja um pouco aliviado, é necessário que a mulher permaneça na fé e na santificação com sobriedade. Sendo assim, São João Crisóstomo, embasado nas passagens bíblicas paulinas, ratifica essas ideias, afirmando que, por conta dessa inferioridade, as mulheres deveriam ser submissas e aprender em silêncio, não devendo se pronunciar em público.

Seguindo a mesma linha de Tertuliano, São João Crisóstomo recomenda que as mulheres devem se vestir com modéstia e decoro, buscando o brilho da simplicidade, e também manter sempre o silêncio, obedecendo às ordens do marido. Fonseca (2020) assevera que “É surpreendente aqui o *tour de force* retórico do discurso de São João Crisóstomo ao naturalizar o silêncio como submissão, por considerar a mulher, em termos de referência de gênero, de fala incontrolada por natureza” (FONSECA, 2020, p. 86-87).

Para o Santo, como o homem foi criado primeiro, ele seria superior à mulher, já que ela fora criada para ele e em função dele, além de ela ser mais passível de ser enganada e persuadida. Dessa forma, tanto para Tertuliano quanto para São João Crisóstomo, a mulher é, por natureza, mais fraca do que o homem, por isso deve ser conduzida e ensinada por ele.

São Jerônimo (c. 342-420) é um dos Padres da Igreja responsáveis “pela sistematização teológica e moral da virgindade e do celibato, recomendada por ensinamentos

sagrados como estado ideal e superior para uma verdadeira e proveitosa vida cristã e de salvação” (FONSECA, 2020, p. 88). Esse Santo realizou sólidos estudos em Roma, estudou teologia, foi ordenado padre e foi muito reverenciado por ter produzido a *Vulgata*, isto é, a tradução padrão da *Bíblia* do hebraico para o latim. Ele deu continuidade aos pensamentos de Santo Ambrósio e de outros Padres da Igreja, acerca da superioridade da virgindade sobre o casamento.

Para ele, a mulher deveria manter-se virgem e solteira, a fim de obter a salvação. Na sua obra *Adversus Jovinianum* (1892), ele contrapõe as ideias de um monge chamado Joviniano, o qual, dentre outros argumentos, defendia a ideia de que todos possuíam o mesmo mérito, fossem solteiros, casados ou viúvos. Para São Jerônimo, o homem sábio não poderia se casar, porque a esposa lhe ofereceria inúmeras distrações. Mesmo que se casasse, o ideal seria o estado virginal. Esse Santo compara o toque de um homem numa mulher com o toque em fogo, que queima imediatamente. Da mesma maneira, quem toca em uma mulher será queimado e amaldiçoado (FONSECA, 2017).

Esse Santo afirma que o homem deve orar muito, por isso o ideal é não se casar, visto que na vida de casado não há espaço para a oração. O casamento é um mal que deve ser evitado, em busca de uma vida pura, pois a mulher destrói o seu marido como um verme na madeira, e, se for briguenta e falastrona, o conduzirá para fora de sua casa. A mulher é sempre insaciável, e isso priva a mente do homem do seu vigor. A mulher viúva deveria se manter solteira e casta em eterna fidelidade ao marido. Para São Jerônimo, Cristo ama mais as pessoas virgens do que as outras, porque elas dão até o que não lhes foi determinado (JEROME, 1892).

Remetendo ao pensamento de Teofastro, um filósofo pagão que seguiu muitos preceitos de Aristóteles, São Jerônimo discorre que é muito melhor que um homem tenha um servo fiel como companhia, ao invés de se casar com uma mulher, pois os homens são capazes de zelar melhor na doença do que uma esposa. Dessa forma, continuando a sua defesa antimatrimonialista, ele argumenta que o casamento somente se justificaria no intuito de evitar a licenciosidade sexual (JEROME, 1892).

Continuando essa litania de imprecações contra a mulher, São Jerônimo afirma que a mulher possuiria grande inconveniência para companhia matrimonial, pois teria uma inata capacidade de tentação sexual, desvirtuação espiritual, religiosa e física. Portanto, ele defendia que a mulher se mantesse sempre virgem, a fim de não pecar e não fazer com que o homem pecasse (JEROME, 1892).

Santo Agostinho (354-430), Bispo de Hipona do século IV, é considerado o último patrístico da Igreja, e se posiciona de modo menos radical do que os outros Padres. De acordo com Fonseca:

Santo Agostinho não foge, intrinsecamente, ao pensamento tradicional e misógino da patrística medieval ao contemplar para a mulher a mesma posição secundária que os seus predecessores a ela delegaram no hierárquico sistema da tradicional superioridade androcêntrica (FONSECA, 2017, p. 194).

Os postulados doutrinários de Santo Agostinho são relativamente mais neutros e menos severos no seu sentido discriminatório do que os de alguns Padres da Igreja que o antecederam. Essa atitude de menos radicalidade é uma espécie de renovação no sentido de que ele parece ser mais simpático com a figura da mulher. Entretanto, ele não consegue romper com o pensamento tradicional e misógino da patrística medieval, e suas ideias colocam a mulher numa posição secundária em relação ao homem.

Em seus textos, que se encontram em *Quaestionum in Heptateuchum libri septem*, i, *Quaestiones in Genesis* [Questões sobre o Heptateuco livro sete, i, Questões sobre o Gênesis] (Augustinus hipponensis, in Migne, 1844–1864, 34.547–598 (590), ele declara que a mulher foi criada para ser auxiliar do homem, o que já supõe sua submissão. Sendo assim, conforme seu raciocínio, as mulheres sempre deveriam obedecer aos homens, seja pai, marido ou filho, pois, por uma ordem natural, o homem seria superior à mulher.

Em sua obra, *Confessiones*, escrita em 398, Santo Agostinho exalta a supremacia da criação do homem e a condição de sujeição da mulher, pois o primeiro possuiria o poder da razão e do entendimento. Esses postulados agostinianos são continuados e reafirmados na obra *De Genesi ad litteram* [O sentido literal de Gênesis] (401 – 416), na qual ele enfatiza que o homem tem por natureza a competência de submeter a mulher, porque, no seu aspecto físico, particularmente nos seus instintos sensoriais e no sexo, ela deve ser controlada pela mente racional do homem (AUGUSTINE, 1982).

Antes de sua conversão, Santo Agostinho tivera uma concubina, a qual não era aceita por sua mãe, que a mandara embora, planejando outro casamento oficial para o filho, que não deu certo. Dessa forma, ele sabia bem o que era o desejo sexual, o qual o aterrorizava após sua conversão, pois, para ele, a mente masculina, diante dos agrados femininos, ficava perturbada e sem firmeza. Por isso, ele impôs a si mesmo e ao seu corpo clerical códigos rigorosos de renúncia sexual e evitava contato com as mulheres: “[...]o bispo Agostinho não tinha uma relação bem próxima com as mulheres, o contato com elas era de forma não tão direta, mas o

bispo de Hipona atendia e acompanhava mulheres religiosas, remetendo a elas tratados, obras morais, textos disciplinadores, missivas” (COELHO, 2016, p. 91).

Em suas premissas, o bispo de Hipona considerava a mulher como mera ajudante do homem na procriação, justificando sua afirmação no princípio da primazia na ordem da criação. Por ter sido criada após o homem e por meio dele, a mulher deveria ser comandada pelo seu marido e ser submissa a ele. Dessa forma, a responsabilidade da mulher como provocadora da Queda e do Pecado Original no mundo somente aumentou a sua condição de subalterna do homem. Como o homem não se deixou seduzir pela serpente, ele possui uma superioridade do espírito mental em relação à mulher, na qual prevalece o espírito carnal. De acordo com esse Santo, Adão foi condescendente, ao se deixar seduzir por Eva comendo do fruto proibido, pois ele não queria tornar a sua companheira infeliz e gerar uma desavença com ela. O autor hiponense ainda reforça que a mulher, deixando-se seduzir pela serpente, demonstrou sua grande fraqueza; enquanto o homem, ao deixar ser seduzido pela mulher, manifesta grande solidariedade e preocupação com ela.

Na obra *De civitate Dei* [A cidade de Deus] (412 – 427), Santo Agostinho discorre sobre como será a ressurreição no dia do Juízo Final. Segundo ele, as mulheres ressuscitarão como homens, pois Deus fez o homem do barro e elas do homem. Quando os defeitos forem retirados dos corpos ressuscitados das mulheres, elas retornarão à sua condição original, e seus corpos já não serão mais objetos de desejo e não incitarão a lascívia, pois tanto elas quanto os homens serão como anjos no céu.

Verifica-se, portanto, a contribuição do Bispo de Hipona para a inserção e corroboração de um discurso falocêntrico, no qual o homem é elevado e a mulher é colocada em condição de dependência. Essas asserções estruturaram o substrato do patriarcalismo que constituíram a população medieval, nos mais variados níveis sociais.

Essa detração demonológica do malefício da mulher não aconteceu de forma simplesmente desorganizada, pois foi resultado de um longo processo de detração discursiva, com raízes na Antiguidade Clássica e na antiga tradição judaica.

O legado misógino dos Primeiros Padres da Igreja, nos primeiros séculos do Cristianismo, é bastante amplo. Por isso, examinam-se aqui os autores considerados mais relevantes para esta pesquisa. Dessa forma, foram selecionados aqueles que possuíam uma grande quantidade de produção literária medieval e que deram seguimento aos escritos hostis feitos às mulheres, reproduzindo a sátira misógina presente desde o mundo antigo.

Graciano (Gratianus, século XII – c. 1160) foi um dos primeiros a escrever sob influência dos Primeiros Padres da Igreja. Em sua obra *Decretum* [Decreto], escrita por volta

de 1140, verificam-se posturas da literatura patrística acerca da derrogação da mulher. Graciano era um monge beneditino e canonista do século XII, e sua obra teve grande difusão na Idade Média. Ela constitui-se de três partes. Para esta pesquisa, será considerada somente a segunda parte, a qual aborda a questão da misoginia em referência religiosa.

Uma questão levantada por esse professor de leis canônicas foi a prática de relação sexual entre os casados, a qual não deve ser recusada por nenhum dos parceiros, para que eles não possam ir buscar sexo fora do casamento. Fonseca (2017), citando os pensamentos de Graciano, diz que:

na perspectiva do casamento e das suas obrigações assimétricas que, o fato admitido de os votos de abstinência serem feitos pela mulher com o consentimento do seu marido, sendo ela, entretanto, desobrigada a obedecê-los se ele a proibir disso, coloca a regência do corpo feminino infantilizado ou mesmo reificado sob *ad aeternum* comando e tutela do homem (FONSECA, 2017, p. 211-212).

Dessa maneira, os votos feitos pela mulher relativos à abstinência sexual só podem ser cumpridos se o seu marido o autorizar e der a sua permissão, ou seja, a mulher deve ser dirigida pelo homem e viver sob a sua jurisdição. De acordo com esse monge, a mulher deveria servir ao homem e estar sujeita a ele. Para embasamento de seus argumentos, Graciano utiliza-se dos pensamentos agostinianos em que diz que as mulheres devem obedecer aos homens e os filhos a seus pais, porque o natural é que o menor sempre obedeça ao maior.

As mulheres devem ser servas dos homens, além de poderem até mesmo ser apedrejadas se derem testemunho falso, ao passo que o homem, se assim o fizer, será simplesmente advertido verbalmente. Graciano também se embasou nos ensinamentos de São Paulo a fim de constituir seus argumentos misóginos, os quais dizem que se a esposa não se submeter ao seu marido, será culpada de um crime. E se a mulher quiser de alguma forma comandar, isso será considerado uma contrariedade à lei religiosa e à lei natural. Dessa maneira, para esse monge, seria necessário que a mulher fizesse sempre a vontade do homem.

Conforme Graciano, Adão foi enganado por Eva, e ela cometeu a falta em primeiro lugar, por isso ela deve ser controlada pelo homem, para não espalhar o pecado no mundo. A mulher deve cobrir a sua cabeça como um símbolo de subordinação ao homem, por causa do erro que cometeu. Fonseca (2017) afirma, de acordo com os pensamentos de Graciano, que, em se tratando da mulher, “é a constante afirmação da sua posição secundária e inferior verifica num sistema hierárquico e de relações assimétricas de direitos e de poderes na relação com o masculino, sistema esse caracterizado por uma perversidade naturalizadora da imperfeição feminina” (FONSECA, 2020, p.131-132).

1.4 Pensadores da misoginia na literatura medieval

Vários textos da literatura medieval podem ser considerados como fundamentais para a formação do ideário da misoginia cultivada na Idade Média. Esses pronunciamentos misóginos constantes no pensamento e na literatura da Idade Média consideraram a mulher de forma visivelmente preconceituosa e derogatória.

Dentre eles, têm-se as cartas de Abelardo e Heloísa. Abelardo (c. 1079 – 1142) foi um filósofo e teólogo francês do século XII. A sua história está intrinsecamente ligada à vida de Heloísa, e ambos ratificam o legado dos pensamentos misóginos. Abelardo era um intelectual francês, e, quando Heloísa (c.1101-1163) se tornou sua aluna, os dois se apaixonaram. Eles encontravam-se escondidos, e, após algum tempo, foram descobertos pelos discípulos de Abelardo e posteriormente por Fulbert, o tio que criava Heloísa. Dessa forma, eles foram obrigados a se separar, porém, algum tempo depois, Heloísa escreveu para Abelardo, informando-lhe que estava grávida. Abelardo a raptou da casa do tio, deixando-a na casa de sua irmã. Abelardo comunicou a Fulbert o desejo de esposar Heloísa às escondidas, visto que o matrimônio mancharia sua carreira de filósofo. Dessa forma, Heloísa continuaria na casa do tio. Porém, após o enlace matrimonial, Fulbert divulgou o casamento, pois estava furioso por Abelardo ter manchado a reputação da sobrinha e passou a maltratá-la. No intento de retirar a amada dos maus-tratos do tio, Abelardo liberta Heloísa e a leva para uma abadia¹¹, o que deixou o tio mais indignado ainda, e, para se vingar, mandou castrar Abelardo. Logo após esse acontecimento, o filósofo decidiu se entregar à vida religiosa e se estabeleceu na Abadia de Saint-Denys, enquanto Heloísa recebia o hábito monástico em Argenteuil (ABELARD; HELOISE, 1974).

Depois desses acontecimentos, Abelardo escreveu a um amigo descrevendo os infortúnios após ter se separado de Heloísa. Esses relatos são conhecidos como *Historia calamitatum mearum* [História das minhas calamidades], compostos por quatro cartas (duas de Heloísa a Abelardo e duas de Abelardo a Heloísa). Ao longo dessas correspondências,

¹¹ Abadia (em latim: *abbatia*; deriva do aramaico *abba*, “pai”) é uma comunidade monástica cristã, originalmente católica (“casa regular formada”), sob a tutela de um abade ou de uma abadessa, que a dirige com a dignidade de pai (ou mãe) espiritual da comunidade. Localizavam-se sempre no centro de uma grande propriedade, onde eram cultivados trigo, cevada, centeio, videiras, frutas; e também animais, como: porcos, galinhas, perus, patos, bois, vacas e cavalos (SÓ HISTÓRIA, 2022).

identificam-se diferentes formas de visão de amor, de moral e de julgamento por Heloísa e Abelardo.

Em uma das cartas, Abelardo se martiriza por ter se deixado levar pela luxúria, pelo pecado e pela soberba, realizando uma reflexão de que sua castração seria um castigo devido aos pecados cometidos. Ele diz que os homens são naturalmente mais fortes que as mulheres, seja no corpo ou na mente. A esse tipo de comentário, Heloísa reforça a desvalorização do sexo feminino e diz que o casamento deles seria um empecilho para a promoção da carreira de Abelardo, afirmação com a qual ele concorda e ainda enfatiza que ela colocou em risco a perda da sua reputação, já que ele era um filósofo renomado. Em uma de suas correspondências, Heloísa relembra passagens do livro bíblico do Eclesiastes, corroborando a ideia de que todas as mulheres são mais amargas do que a morte. Ela também cita diversas mulheres que perverteram e destruíram seus maridos, se projetando demonologicamente na própria imagem de Eva (ABELARD; HELOISE, 1974).

Imbuída dos danos que o sexo feminino pode causar ao sexo masculino, Heloísa atribui a todas as mulheres o quão prejudiciais são para o sucesso e a plenitude do homem. Ela enfatiza que o maligno se apossou dela, igualmente fez com Eva, para fazer o mal para Abelardo, já que os homens são mais facilmente levados à ruína por meio de suas esposas. Sendo assim, ele não poderia conciliar a vida de um intelectual com a de um marido, conforme comenta Le Goff (1995, p. 143), acerca de uma carta escrita por Heloísa:

"Tu não poderias" – diz – "te ocupar com igual cuidado de uma esposa e da filosofia. Como conciliar os cursos escolares e os empregados, as bibliotecas e os berços, os livros e as rocas de fiar, as penas para escrever e os fusos? Quem deve ficar absorto nas meditações teológicas ou filosóficas, poderia suportar gritos e choros de bebês, as cantigas de embalar das amas-de-leite, a multidão ruidosa de domésticos machos e fêmeas? Como tolerar as sujeiras que saem constantemente as crianças pequenas? [...] Mas essa não é a condição dos intelectuais (filósofos), e estes, tendo que se preocupar com o dinheiro e as dificuldades materiais, não podem se entregar ao seu ofício de teólogo ou de filósofo."

Verifica-se, portanto, o quanto Heloísa sentia-se culpada por tudo o que ocorreu com Abelardo e o quanto ela se flagelava por isso. Em suas cartas, ela demonstrou ter apropriado as ideias e o manejo retórico da época que determinava a inferioridade da mulher, pois parecia ecoar o que se pronunciava sobre a depreciação da mulher, considerada pelo legado misógino tradicional como um impedimento para o florescimento do intelecto masculino. Destarte, provavelmente ela apropriou-se dos escritos misóginos, incluindo os textos antimatrimoniais de São Jerônimo, seguindo a *forma mentis* da *auctoritas* masculinista.

Apesar de alguns fatores colocarem em xeque a autenticidade das cartas de Heloísa, acreditando que foram escritas pelo próprio Abelardo, neste trabalho adotar-se-á o posicionamento de Fonseca (2020, p. 134):

Entretanto, mesmo não se admitindo a possibilidade dessa enunciação ventríloqua, concordando-se, portanto, com a autenticidade dos pronunciamentos de Heloísa, apesar de crivados pelo foco narrativo de um narrador masculino, é de se notar as argúcias miméticas de um discurso que se caracteriza por aspectos carregadamente misóginos e que é elaborado com marcas apologéticas a valores androcêntricos.

Dessa forma, o foco deste trabalho são os discursos das cartas, caracterizados por aspectos misóginos, independentemente de quem as tenha escrito. Os valores androcêntricos presentes nessas correspondências indicam prerrogativas misóginas de valoração maior do homem do que da mulher, perpetuando o pensamento do mundo antigo e do legado misógeno da patrística, principalmente as indignações antimatrimoniais de São Jerônimo, corroborando o quanto ainda estavam enraizados os argumentos da misoginia tradicional.

Outro texto de referência na Literatura Medieval com pronunciamentos misóginos é o texto *Tristan* [Tristão], escrito por Godofredo de Estrasburgo (c. 1180 – 1210), o qual foi um dos poetas alemães mais importantes da Idade Média. Essa obra é uma adaptação da lenda da história de Tristão e Isolda, conhecida no meio francês e alemão desde o século VII. Tristão era cavaleiro da Távola Redonda e foi contratado por seu tio, o rei Marcos e futuro marido de Isolda, a conduzi-la até ele. Entretanto, nesse trajeto, Tristão e Isolda bebem uma poção de amor, destinada ao futuro marido de Isolda, e imediatamente apaixonam-se ardorosamente, vivenciando uma paixão desenfreada. O casal se esconde na floresta, a fim de viver esse amor, porém é descoberto, e o cavaleiro é obrigado a “restituir” a esposa ao rei Marcos.

Tristão é o herói simpático, enquanto, de acordo com a criada Brangia, Isolda era: “trapaceira, adúladora: a falsidade a serviço da luxúria. Isolda, a ‘serpente’, a víbora” (DUBY, 2001, p. 84). Essas conotações misóginas serviam para reforçar a ideia da mulher vista como perigo, como grande mal por ser filha de Eva e com uma irrefreável tendência a se entregar ao prazer.

Isolda representa o lado nocivo das esposas aos maridos, e também a todos os homens que se viam confrontados com os mistérios da sexualidade feminina. De acordo com DUBY (1990), essa lenda denuncia o que muitas vezes há de maligno nas mulheres: “Ela encarna o perigo que vem das mulheres, esse mal, esse fermento do pecado de que todas as filhas de Eva inevitavelmente são portadoras, a parte maldita da feminilidade” (DUBY, 1990, p. 116).

Isolda torna-se heroína à medida em que se destitui de sua própria feminilidade, superando as suas imperfeições e se aproximando do perfil superior do sexo masculino. Nesse sentido, verifica-se que Godofredo de Estrasburgo pode ser considerado mais um herdeiro da misoginia tradicional, embasado nas concepções patrísticas sobre a tradição medieval. O posicionamento desse poeta acerca da mulher coloca o corpo feminino como sujeito a uma moral imposta, controlada pela vigilância misógina de um androcentrismo cravado na tradicional fundamentação religiosa da época, acerca da realidade feminina (FONSECA, 2017).

Seguindo a postura misógina tradicional, tem-se a obra *Ancrene Riwe* (c.1230), um manual monástico destinado às religiosas reclusas, de autoria anônima. Esse manual trata-se de uma prosa doutrinária para formação de jovens mulheres reclusas voltadas à vida religiosa, tendo como uma das regras básicas a contenção do seu próprio modo de conduzir os olhos para as coisas e para o mundo.

Não se pode negar que esse guia elenca também diversos conselhos humanos e coerentes, porém, como o teor deste trabalho é averiguar escritos misóginos, convém ressaltar que esses conselhos colocam a beleza feminina como um verdadeiro perigo para a integridade moral e espiritual do homem, corroborando e dando continuidade aos escritos dos primeiros Padres. Sobre essa questão, Fonseca (2020, p. 144) assevera que:

segundo a prosa preceituarista e exemplar de *Ancrene Riwe*, que se caracteriza por uma postura assumidamente derogatória, é da própria responsabilidade das mulheres neutralizar a sua beleza para evitar o descalabro que essa ambiguidade traz aos homens. É como se essa desavença acontecesse pelo simples fato de a mulher existir.

Esse manual advertia às mulheres reclusas que não olhassem para fora de suas celas, pois elas poderiam repetir o perigoso olhar de Diná, uma personagem bíblica que consta no livro do Gênesis, 34, que foi molestada por Siquém, e ainda foi considerada culpada, por andar desacompanhada e se deixar ser vista, o que resultou na perda da sua virgindade e na sua entrega à prostituição:

Foi Dinah, filha de Jacó, ver as mulheres de fora. Uma donzela também havia, a filha de Jacó, é dito em Gênesis, que saiu para ver as mulheres estranhas. Agora, observe, não é dito que ela viu homens, mas diz mulheres. E o que, pensas tu, veio daquela contemplação? Ela perdeu sua honra de solteira e foi feita uma prostituta. Posteriormente, pela mesma causa, foram as tréguas quebradas por altos patriarcas, e uma grande cidade foi queimada, e o rei e seu filho, e os homens da cidade foram mortos, e as mulheres da cidade foram levadas embora; seu pai e seus irmãos, tais nobres príncipes que eram, feitos fora da lei. A esse ponto chegou sua visão: e o Espírito Santo fez com que tudofosse escrito em um livro, a fim de alertar as mulheres sobre seus olhos tolos. E observe que este mal que veio de Dinah não veio dela ver Sichem, o

filho de Hamor, com quem ela pecou, mas veio dela deixá-lo fixar os olhos nela; pois também o que ele fez a ela foi dolorosamente contra a vontade dela. (ANCRENE RIWLE, s/d, Tradução nossa)¹²

Dessa forma, percebe-se que, mesmo Diná não tendo olhado para Siquém, a culpa do pecado lhe foi atribuída, pois foi ela quem permitiu que ele a olhasse. Ao homem não é atribuída nenhuma responsabilidade, pois ele é vítima da leviandade feminina. Essa representação da mulher como um ser demoníaco tinha o intuito de sempre internalizar a culpa de qualquer coisa que ocorresse, na própria consciência da mulher, pelo simples fato de ela ter nascido do sexo feminino.

Outro fato exposto no *Ancrene Riwle* é o caso bíblico de Betsabá com o rei Davi, que está registrado no livro bíblico de II Samuel, 11, no qual o homem também é ludibriado por se deixar seduzir pelos perniciosos atrativos da mulher. Novamente a culpa é imputada à mulher, porque Betsabá estava onde os olhos do rei Davi puderam vê-la:

Da mesma forma, Bathsheba, ao se despir aos olhos de David, fez com que ele pecasse com ela, embora ele fosse um rei tão santo e profeta de Deus: e agora um homem frágil se aproxima e se estima muito se tiver um capuz amplo e de perto, e veria jovens reclusas, e deve olhar necessidades, como se ele fosse de pedra, como sua justiça o agrada, que não tem a pele queimada de sol, e diz que eles podem olhar com confiança para homens santos, sim, especialmente como ele é, por causa de suas grandes peneiras. Arrogante! Tu não sabes que David, o amado servo de Deus, do qual o próprio Deus diz: "Inveni virum secundum cor meum", isto é, "achei", disse ele, "um homem segundo o meu coração". Este rei e profeta, escolhido de todo o povo, a respeito de quem o próprio Deus falou estas preciosas palavras, foi assim, ao lançar seus olhos sobre uma mulher enquanto ela se banhava, levado ao pecado, deixou seu coração vagar e se esqueceu de si mesmo e cometeu três abomináveis e pecados capitais: adultério com Bathsheba, a senhora a quem ele olhava; traição e homicídio do seu fiel servo Urias, seu senhor; e tu, um homem miserável e pecador, és tão presunçoso a ponto de lançar olhares perversos sobre as moças. Vocês, minhas queridas irmãs, se alguém deseja vê-las, nunca pense favoravelmente nele, mas sim acredite menos nele. Eu não gostaria que nenhum homem as visse, a menos que ele tenha permissão especial do seu superior; pois todos os três pecados dos quais acabo de falar, e todo o mal em relação a Dinah de que falei anteriormente, não acontecia porque a mulher olhava friamente para os homens, mas acontecia através da

¹² Egressa est Dinah, filia Jacob, ut videret mulieres aliegenas'. A maiden also there was, Jacob's daughter, it is told in Genesis, who went out to see the strange women. Now, observe, it is not said that she beheld men, but it says women. And what, thinkest thou, came of that beholding? She lost her maiden honour, and was made a harlot. Afterwards, for the same cause, were truces broken by high patriarchs, and a great city burned, and the king and his son, and the men of the city slain, and the women of the city led away; her father and her brethren, such noble princes as they were, made outlaws. To this length went her sight: and the Holy Spirit has caused the whole to be written in a book, in order to warn women concerning their foolish eyes. And take notice that this evil which came of Dinah, came not from her seeing Sicheu, the son of Hamor, with whom she sinned, but it came from her letting him set his eyes upon her; for that also which he did to her was in the beginning sorely against her will. (ANCRENE WISSE, s/d)

sua revelação aos olhos dos homens, e fazendo aquilo que os tornava sujeitos a cair em pecado. (ANCRENE RIWLE, s/d, Tradução nossa)¹³

Por esse excerto, verifica-se como o manual condena Betsabá de ter atraído Davi com seus perniciosos olhos tolos e não precavidos e orienta que o Espírito Santo determinou que as mulheres fossem advertidas para os perigos que resultam dos seus olhos, que podem resultar em tragédias, desavenças e descabros. Por isso, no intuito de sanar esse mal, o guia apresenta conselhos condicionados pela obsessão dos Padres da Igreja acerca da beleza feminina, orientando a mulher a controlar os sentidos da conduta de seu corpo e se manter vigilante contra o mal que a ronda.

Guido Delle Cologne (1210 – 1287) também pode ser apontado como um seguidor das ideias aristotélicas, juntamente com Santo Isidoro de Sevilha, Santo Anselmo e São Tomás de Aquino, citados anteriormente. Ele também concebe a fêmea como concessora da matéria na procriação, enquanto o homem dá a forma, concebendo a fêmea como um ser mais fraco e imperfeito.

Cologne era italiano, juiz e escritor de várias crônicas e histórias latinas, inclusive da narrativa em prosa *Historia destructionis Troiae* [História da destruição de Troia] (1287), que é uma versão medieval da história da destruição de Troia, baseada no *De excidio Trojae historia*, escrito por Dares Phrygius, e *Ephemeridos belli Trojani*, escrito por Dictys Cretensis.

O Livro II dessa obra narra o relacionamento amoroso de Medeia com Jasão, quando este viaja para Cólquida em busca do famoso Velocino de Ouro. No primeiro encontro dos dois, Medeia, que já era muito bonita, se apresenta muito enfeitada, com traje real e com belíssimos ornamentos. Esse livro a caracteriza como uma mulher extremamente sedutora, pronta a se entregar aos seus desejos, em incansável procura de um marido, reforçando o preceito aristotélico de que a matéria está sempre em busca de forma. Porém, mesmo quando a mulher

¹³ Likewise Bathsheba, by unclothing herself in David's sight, caused him to sin with her, though he was so holy a king and God's prophet: and now, a feeble man comes forward and esteems himself highly if he have a wide hood and a close cope, and would see young anchoresses, and must needs look, as if he were of stone, how their fairness pleases him, who have not their complexion sunburnt, and saith that they may look confidently upon holy men, yea, especially such as he is, because of his wide sieves. Braggart Sir! hearest thou not that David, God's own beloved servant, of whom God himself saith, 'Inveni virum secundum cor meum;' that is, 'I have found,' quoth he, 'a man after mine heart;' this king and prophet, chosen out of all the people, concerning whom God himself spoke these precious words, was thus, through casting his eye upon a woman as she was bathing, led into sin, let his heart wander, and forgot himself so far hat he committed three heinous and deadly sins: adultery with Bathsheba, the lady upon whom he looked, treachery and manslaughter upon his faithful servant Uriah, her lord; and thou, a wretched sinful man, art so presumptuous as to cast froward eyes upon young women. You, my dear sisters, if any one is desirous to see you, never think favourably of him, but [rather] believe him the less. I would not that any man should see you except he have special permission from your superior; for all the three sins of which I have just now spoken, and all the evil with regard to Dinah of which I spoke previously, did not happen because the woman looked frowardly upon men, but it happened through their uncovering themselves in the sight of men, and doing that which made them liable to fall into sin. (ANCRENE WISSE, s/d)

encontra a forma, ela não se contenta e continua procurando outras formas (homens), com um desejo imensurável e irrefreável.

Fonseca, citando Guido Delle Colonne, diz que:

Mas, assim como é sabido que a matéria procede de forma em forma, da mesma maneira o dissoluto desejo das mulheres procede de homem em homem, uma vez que esse desejo feminino é de imensurável profundidade e irrefreável, a não ser que a cor da vergonha, por meio de uma louvável abstinência, possa restringi-lo dentro dos limites da modéstia” (FONSECA, 2020, p.152).

De acordo com os preceitos desse escritor italiano, a mulher nunca se satisfazia, demonstrando sempre ter um desejo irrefreável e insaciável, razão pela qual seria necessário que ela fizesse uma louvável abstinência, a fim de restringir seu desejo dentro dos limites da modéstia.

O século XII continua perpetuando os pensamentos misóginos advindos do mundo antigo, da misoginia patrística, pós-patrística e medieval. Nessa época, no sul da França, surge uma composição poética associada ao canto (Cantigas Provençais)¹⁴, que possui como tema principal o amor cortês, que se sustenta no sofrimento (coita) e no refinamento dos atos, palavras e gestos. Nesse tipo de cantiga, há uma idealização do sentimento amoroso:

jamais dedicado à mulher na arte e na literatura medieval europeia ocidental, fonte para a formação da tradição da invenção do amor romântico do Ocidente—coexiste com essa complexa apologia pelo ideal feminino uma contrafrásica atitude declaradamente derogatória da figura da mulher. (FONSECA, 2020, p.157).

As particularidades dessa derrogação feminina são evidenciadas em obras satíricas de escritores dos séculos XII e XIII, as quais se sustentaram nos escritos misóginos da Antiguidade, na tradição bíblica judaico-cristã, na literatura patrística e no seu legado medieval. Escritores desses séculos, como Marbodo de Rennes, Walter Map e André Capelão conservaram uma obsessiva tradição satírica contra a figura feminina.

¹⁴ Nas origens da arte trovadoresca galego-portuguesa está, indiscutivelmente, a arte dos trovadores provençais, movimento artístico nascido no sul de França em inícios do século XII, e que rapidamente se estende pela Europa cristã. Compondo e cantando já em língua falada (no caso, o occitânico) e não mais em Latim, os trovadores provençais, através da arte da canso, mas também do fin’amor que lhe está associado, definiram os modelos e padrões artísticos, mas também genericamente culturais, que se irão tornar dominantes nas cortes e casas aristocráticas europeias durante os séculos seguintes. Acompanhando, pois, sem dúvida, um movimento europeu mais vasto de adoção dos modelos occitânicos, a arte trovadoresca galego-portuguesa assume, no entanto, características muito próprias. (CANTIGAS MEDIEVAIS PORTUGUESAS, 2011-2012).

O precursor dessa tradição satírica foi Marbodo de Rennes (c. 1035 – 1123), numa época em que a cortesia amorosa ou o amor cortês surgia nos meios literários da Europa Ocidental. Essa eflorescência do amor romântico ocidental fez parte de um momento particular na história da misoginia, o qual trouxe mudanças nas relações de poder entre os sexos. E a posição da mulher como fonte de todo o mal, inverteu-se numa obsessão da mulher como fonte do bem, ou seja, a mulher passa a ser vista nessa ambivalência (BLOCH, 1995).

Marbodo de Rennes foi poeta, estudante e professor na escola da Catedral de Angers, e, por volta de 1160, tornou-se Bispo de Rennes na Bretanha. Ele se tornou famoso por suas obras em latim, as quais abrangem um vasto repertório, além de produzir uma poesia lírica sobre uma variedade de temas, que versam sobre assuntos amorosos francamente eróticos.

Para estudar a presença da misoginia na tradição satírica medieval desse autor, escolheu-se uma obra de conselhos cristãos, *Liber decem capitulorum* [Livro com dez capítulos], que cita a mulher com índole de mau caráter, com grande viciosidade moral e uma malignidade natural. Convém frisar que nem todo o conteúdo dessa obra pode ser considerado misógino. Essa malévola e desencantada opinião acerca da realidade feminina está presente principalmente no terceiro capítulo, intitulado *De meretrice*, traduzido ora como *Sobre a prostituta*, ora de forma mais moderada, como *A mulher má*.

Contrastando com esse, tem-se o capítulo IV, nomeado *De matrona* [A boa mulher], que trata das virtudes da mulher benevolente. Dessa forma, confirma-se a postura maniqueísta da mentalidade religiosa medieval, postulante do bem em defesa contra o mal, conforme verifica-se no esquema bíblico da redenção do bem, a Virgem Maria; em detrimento do mal, a Queda de Eva.

Seguindo a tradição de alguns misóginos medievais, Marbodo de Rennes realiza um jogo retórico de ataque e defesa à mulher, o que não isenta

essa prática do pejo da discriminação e de recortes ideológicos violentos, pois, na verdade, sempre foi a mulher vítima de um processo de sujeição, objeto enquadrado por um jogador masculino arrogado em prerrogativas do seu próprio gênero e posicionado em situação de controle e de domínio. (FONSECA, 2020, p. 159).

Sendo assim, esse jogo de habilidades retóricas praticado por muitos escritores nessa época apresenta o perigo de desvalorizar um assunto de grandes poderes sociais, culturais, históricos e mesmo materiais. Pois não se trata simplesmente de um embate jocoso, ou um gosto pelo debate entre os sexos opostos, mas possivelmente relaciona-se a provocações tendenciosamente ideológicas e políticas.

O capítulo *De meretrice* (1984a), ecoando o livro bíblico Eclesiastes 7:27, inicia abordando as várias armadilhas que o demônio possui, e que a maior de todas é a mulher, que carrega toda a espécie de maledicência do mundo, pois ela é de origem infeliz, de descendência corrupta e invoca todos os tipos de males. Além de provocar brigas, conflitos, desavenças, destituir reis e príncipes, destruir cidades, preparar poções venenosas... Ou seja, para esse poeta não existe nenhum tipo de mal do qual a mulher não faça parte (MARBODO DE RENNES, 1984a, cap. III).

Nesse capítulo, Marbodo de Rennes ainda afirma que o sexo feminino é invejoso, vaidoso, insaciável, arrogante, inconfiável, tagarela e tem a capacidade de subverter o mundo, pois está sempre à procura de uma posição superior. Ele repete a imagem contraditória do doce mal feminino, que foi bastante glosado em virtude do complexo psicosssexual que parece caracterizar o androcentrismo do discurso misógino, principalmente ao afirmar como esse doce mal feminino é composto de favo de mel com veneno. A mulher esparrama mel em sua espada, no intuito de traspasar os corações dos homens (FONSECA, 2020).

Ainda na seção do *De meretrice*, Marbodo de Rennes realiza uma reflexão com perguntas retóricas sobre a desgraça que a mulher representa, citando que foi uma mulher quem instigou o homem a comer do fruto proibido (Eva); foi a mulher que conduziu o pai a corromper as filhas (as duas filhas de Lot); foi a mulher que eliminou a força de um homem ao lhe cortar o cabelo (Dalila), dentre vários outros exemplos.

Posteriormente, o bispo de Rennes, ecoando os preceitos misóginos de São Jerônimo, cita a sedutora mulher que desviou o rei Davi e também assevera que quem desencaminhou Salomão foi uma mulher. Seguidamente ele passa a comentar sobre as figuras femininas, monstruosas e perniciosas, da sua conhecida tradição mitológica, e recomenda que os homens tenham cuidado com o suave veneno e as doces canções das mulheres, que estão sempre prontas a enganar. Diante disso, seguindo a tradição misógina, ele recomenda que o ideal é que o homem se mantenha longe da mulher e que siga sempre a fé cristã, a fim de poder atravessar ileso o turbulento mar das seduções e perdições femininas (MARBODO DE RENNES, 1984a).

Ampliando o peso dessa tradição satírica contra a mulher, os seguidores dos pensamentos derogatórios contra a mulher na tradição satírica do latim medieval de Marbodo de Rennes são Walter Map e André Capelão.

Walter Map (c. 1140 – 1209) era funcionário da corte de Henrique II e posteriormente foi arqui-diácono de Oxford. Ele era conhecido por sua grande inteligência e seu talento como contador de histórias, e sua obra *De nugis curialium* [Ninharias dos cortesãos] é uma coleção de anedotas, trivialidades, observações, contendo fofocas da corte e também considerações acerca

da realidade histórica. Essa obra é composta de vários livros, e o capítulo III foi escrito em forma de carta, a qual foi intitulada como *Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum nec uxorem ducat* [Dissuasão de Valerius ao filósofo Ruffinus para não tomar uma esposa]. Inicialmente a autoria desta carta foi atribuída a Valerius Maximus, pois Walter Map a escreveu utilizando um pseudônimo. No entanto, posteriormente ele decidiu reivindicar a sua autoria, a qual foi inserida na obra *De nugis curialium* (FONSECA, 2020).

O tema principal dessa carta (MAP, 1914), a qual foi escrita por volta de 1180, é a argumentação do remetente Valério a fim de dissuadir o destinatário, Rufino, de se casar. Para conseguir tal intento, ele utilizou um discurso cheio de conceitualismos, alegando que estava proibido de falar, mas que, diante da decisão de Ruffinus de tomar para si uma esposa, ele não poderia se calar. Walter Map, na voz de seu *alter ego*, Vallerius, diz que, enquanto as outras pessoas o induziam ao prazer e ao perigo, ele, como seu amigo, sentia-se obrigado a lhe falar a verdade, sobre o quão perigosa e venenosa é a mulher.

Para isso, ele começa a citar exemplos de homens que foram seduzidos e enganados por mulheres. Iniciando pela primeira mulher, Eva, que, comendo do fruto proibido, desobedeceu a Deus, seduziu Adão e pecou contra o mandamento de Deus. Dessa forma, as mulheres teriam uma tendência de perpetuar o que aprenderam com sua mãe Eva. Por isso, Ruffinus deveria tomar cuidado e não se casar, visto que uma esposa desobediente seria uma desonra para um homem, pois as mulheres boas seriam uma raridade. Elas possuíam uma eloquência doce, uma voz agradável, a fim de enganar e seduzir os homens, porém, depois, tornariam-se como sanguessugas que se agarram aos buracos (MAP, 1983).

Fonseca (2020), citando o *alter ego* de Valerius, diz “que as mulheres andam por caminhos variados e diversos, mas, quaisquer que sejam os caminhos por onde elas passam, quaisquer que sejam as direções que elas tomam, existe um único fim, um ponto final das suas rotas, um ponto central de acordo em todas as suas maneiras, o engano das mulheres” (FONSECA, 2020, p.177). Continuando suas prerrogativas misóginas, ele diz que as mulheres, mesmo quando querem fazer o bem, acabam se atrapalhando e fazendo o mal, pois sempre colocam o seu prazer e a sua vontade à frente de tudo.

Após intermináveis citações de exemplos de homens que foram prejudicados por mulheres, seja na mitologia, nas histórias bíblicas ou mesmo de homens pagãos, Valerius despede-se de Ruffinus, desejando que ele não seja enganado pelas falcatruas de uma mulher, como todos esses homens por ele elencados assim o foram.

Walter Map enfatiza a questão da iniquidade do amor feminino recorrendo a um *topos* conhecido da literatura misógina, que é o antimatrimonialismo. Destarte, percebe-se que esse

escritor inglês pode ser considerado, entre os autores da tradição antimatrimonial misógina medieval, como um leal seguidor dos preceitos celibatários da tradição patrística, inclusive de São Jerônimo.

Outro representante da perpetuação da literatura satírica misógina escrita no latim medieval é André Capelão (c. 1150 – 1220), com a obra *De amore* [Sobre o amor], escrita por volta de 1185. A biografia desse autor é bastante incerta e nebulosa. Presume-se que ele era francês, provavelmente clérigo, esteve ligado à corte real francesa e conhecia a condessa Marie de Champagne.

O tratado de André Capelão surgiu numa época em que um novo conceito de amor se constrói e passa a ser o tema eleito por trovadores, teólogos e romancistas. *De amore* (1185) é uma obra paródica e satírica, repleta de críticas e zombarias acerca da cortesia amorosa. Há uma idealização do amor feminino e, ao mesmo tempo, verifica-se uma crítica escarnecedora contra a mulher.

Essa obra está composta de três livros, com diferentes discursos. Há preeminência do discurso cortês no Livro I e no Livro II, nos quais o autor desenvolve uma teoria de amor. No livro III, ocorre a materialização do discurso religioso e misógino. Nele, André Capelão apresenta inúmeras razões de não se amar uma mulher, realizando uma acusação difamadora dos seus vícios e defeitos, no intuito de persuadirem os homens a fugirem das rédeas do amor.

No livro II, André Capelão já inicia um verdadeiro *tour de force* característico dos costumeiros julgamentos discricionários da misoginia, orientando como uma mulher deve se portar, conversar e não fazer nada que macule a sua reputação, além de instruir aos homens que evitem o amor, que somente lhes trará mal, “pois embora a porta dos Infernos esteja sempre aberta a quem queira entrar, uma vez transposta, nula é a possibilidade de sair” (CAPELÃO, 2002, p. 77). Para ele, quem ama está sujeito à eterna escravidão.

No livro III, do tratado *De amore*, o autor realiza uma associação entre o corpo e o pecado sexual, o qual contamina também a alma. O ideal seria que todos mantivessem a castidade, a fim de vencer os prazeres da carne. Continuando esse arrazoado misógino, ele diz que, quando o homem estiver num lugar que o induza a consumir a obra da carne com alguma mulher, o ideal é rechaçar o seu desejo e sair imediatamente daquele local, a fim de refrear esse desejo. “Todos os males provêm dessa paixão, e não consigo conceber que os homens possam dela extrair algum bem, pois os prazeres da carne, que desejamos com tanta cobiça, não pertencem ao gênero do bem” (CAPELÃO, 2002, p. 278). Dessa maneira, ele enfatiza que o homem deve se preservar da mulher, a qual é bastante luxuriosa e está sempre pronta a se entregar para um homem, ou para vários, com uma sensualidade desenfreada, ou por ganância,

visando bens materiais. De acordo com esse poeta, se um homem procurar uma mulher, oferecendo-lhe dinheiro ou presentes generosos, ele consegue quebrar qualquer barreira da castidade.

O capítulo III desse tratado apresenta a mulher como um ser maléfico, que, para o bem do homem, deveria ser evitado, pois “não há no mundo nada mais ignóbil ou repugnante do que o exame minucioso da natureza ou das características da mulher” (CAPELÃO, 2002, p. 285). Essa imagem da mulher pecadora, dissimuladora e tentadora, se deve à concepção misógina atribuída à primeira mulher, Eva, que transgrediu as normas, infringindo as ordens do Criador, e ainda seduzindo Adão, o levando a pecar. Conforme Capelão (2002, p. 293-294):

A mulher é também tão escrava da boa mesa que não se envergonharia de consentir em tudo, desde que lhe possibilitassem degustar iguarias refinadas; quando tem fome, acha que nada poderá saciar-lhe o apetite, por mais farta que seja a mesa; [...] Se, por um lado, as mulheres são sempre avaras e dominadas pela rapacidade, por outro, gastam com desvario tudo o que possuem para satisfazer a gula, e nunca se viu mulher que não tenha sucumbido a esse pecado quando tentada. Acreditamos, aliás, descobrir todos esses defeitos em Eva, a primeira mulher: embora criada pela mão de Deus, sem a intervenção do homem, não teve medo de comer o fruto proibido, e foi sua gula que lhe valeu ser expulsa do paraíso.

À vista disso, verifica-se que a mulher é entendida como um ser insaciável, com desejos intermináveis, cobiçosa e dada a furtos, no intuito de saciar sua vontade, e tudo isso é atribuído à Eva, a qual se deixou seduzir pela serpente, e, não satisfeita, ainda persuadiu Adão ao pecado. Continuando na satirização misógina da figura feminina, André Capelão diz que a mulher é como uma cera derretida que está sempre pronta a ser moldada por alguém e adquirir novas formas. Esse pensamento remete às considerações etimológicas de Santo Isidoro de Sevilha, vistas anteriormente, de que a mulher tem uma moleza natural em sua constituição, além de sua mente ser totalmente mutável, pois o sexo feminino é sempre inconstante em seus atos e maneiras.

No decorrer do capítulo III do *De Amore*, André Capelão lista grandes defeitos femininos, que coincidem com os sete pecados capitais instituídos pela Igreja. O primeiro pecado a ser elencado por ele é a avareza, pois a mulher está sempre disposta a fazer qualquer coisa em troca do que for do seu interesse, além de ser também invejosa e estar sempre com ciúme da beleza das outras mulheres.

Outro vício que advém da inveja, segundo Capelão, é a calúnia, pois o sexo feminino sempre diminui as qualidades dos outros e aumenta a sua própria. A ganância é um malefício que a mulher possui, pois procura usurpar todos os bens materiais dos homens e nunca auxilia

ninguém, gastando tudo o que tem para manter outro pecado, que é o da gula. Qualquer homem pode obter o que quiser de uma mulher se lhe oferecer finas refeições, pois o sexo feminino nunca se mostra satisfeito (CAPELÃO, 2002).

Continuando esse arrazoado misógino, André Capelão ressalta que as mulheres também são inconstantes e podem ser persuadidas a qualquer momento. Por isso, o homem não pode acreditar em suas promessas, pois elas estão sempre dispostas a enganar com palavras, coração falso e uma mente obscura.

Prosseguindo com sua dissertação condenatória, este clérigo afirma que um dos piores defeitos da mulher é a desobediência, pois ela sempre luta para fazer o contrário do que lhe foi proposto. Novamente ele cita Eva, que morreu e perdeu a sua glória, arrastando toda a sua posteridade para o abismo, por causa da desobediência. Outros pecados femininos são o orgulho e a ira, visto que a mulher, quando está tomada de raiva, é capaz de realizar todos os tipos de atrocidades. A arrogância e a vanglória também são transgressões femininas citadas por André Capelão. De acordo com ele, a mulher tem a tendência de desprezar as outras mulheres, a fim de enaltecer a si mesma e a seus parentes, mesmo que seja com mentiras, que é também um pecado que o sexo feminino sempre comete (CAPELÃO, 2002).

Avançando na sua exposição misógina, o autor aborda o vício da bebedeira feminina, enfatizando que a mulher possui um caráter beberrão, além da incontinência da fala feminina, pois nenhuma mulher consegue calar a boca, corroborando um *topos* misógino bastante recorrente. Dessa forma, os homens não podem confiar nenhum segredo às mulheres, as quais estão sempre dispostas a contar tudo aos outros.

André Capelão, perpetuando a tradição misógina do mundo antigo e medieval, assevera que toda mulher é capaz de realizar todo e qualquer tipo de mal, porque elas têm uma tendência inata a praticar forças ocultas e superstições perversas e malignas. Sendo assim, elas podem cometer os piores perjúrios e várias outras monstruosidades (CAPELÃO, 2002).

Também podem-se notar vestígios misóginos nas cantigas galego-portuguesas que se estendem por um período que vai, provavelmente, de 1200 a 1350. São produções dos trovadores galegos-portugueses e dividem-se em três gêneros: cantigas de amigo, cantigas de amor e cantigas de escárnio e maldizer, sendo as últimas objeto deste estudo, visto que nelas percebem-se depreciações em relação à mulher.

Lopes (2002) nos informa que a arte trovadoresca está intimamente ligada às elites culturais e políticas da época, desenvolvendo-se nas cortes reais, sendo protegida pelos monarcas, como, por exemplo, os reis Afonso X e D. Dinis.

Afonso X, conhecido como o Sábio, foi rei de Leão e Castela (1221-1284), e é considerado um dos grandes monarcas trovadores da Idade Média. Graças a ele, que coordenou as atividades dos eruditos e artistas, produziram-se as "Cantigas de Santa Maria", que reúne quatrocentas e vinte e sete composições em galego-português, sendo a maior coleção de poemas da Idade Média em uma única língua.

Além disso, as canções foram compostas com iluminuras e partituras musicais. Algumas das Cantigas de Santa Maria traçam um perfil feminino embasado no escárnio e maldizer, apresentando o sexo feminino como desprezível, decadente e risível, enfatizando a misoginia da época. As cantigas satíricas produzidas por Afonso X, embora voltadas para o entretenimento, também escarnecem os modelos de beleza e a forma de conduta regulamentada para as mulheres da época. Suas sátiras enfatizam os defeitos femininos, como os aspectos físicos e morais.

Fonseca (2017) argumenta que, provavelmente, os textos trovadorescos não tinham uma finalidade antifeminina como inúmeras outras composições medievais – contudo, o trovadorismo galego-português estava inserido em uma mentalidade cristã femifóbica, que estabelecia que as mulheres se adequassem a um modelo muito específico de beleza e comportamento (FONSECA, 2017, p. 103).

As cantigas de escárnio e maldizer compostas por Afonso X podem ser interpretadas como uma representação dos comportamentos femininos da época, que eram apontados como impróprios, e também como prescrições de boa aparência e conduta a serem seguidas, uma vez que haviam sido criadas por um rei.

Uma cantiga do rei Afonso que enfatiza a feiura física feminina é: “*Non quer eu donzela fea*”:

Non quer'eu donzela fea
que ant'a a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea
e negra come carvom,
que ant'a mia porta pea
nem faça come sisom.
Non quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea
e velosa come cam
que ant'a mia porta pea
nen faça come alermã.
Non quer'eu donzela fea
que ant' a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea
 que há brancos os cabelos
 que ant' a mia porta pea
 nen faça come camelos.
 Non quer'eu donzela fea
 que ant' a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea
 [e] velha de ma[a] cor
 que ant' a mia porta pea
 nen me faça i peior.
 Non quer'eu donzela fea
 que ant' a mia porta pea.
 (LOPES, 2002, p. 63)

Esta cantiga afonsina é construída pelo campo semântico da fealdade, ressaltando os defeitos físicos da mulher e os defeitos morais, principalmente quando o trovador apresenta uma mulher fétida, capaz de peidar, e, ainda, como sugere o verso “nem [me] faça i peior” (v. 24), capaz de defecar à frente da porta do trovador.

Essa poesia realiza uma sátira a uma donzela em apuros digestivos por meio de referências escatológicas, como o verbo peer (peidar) (LOPES, 2002). O trovador também brinca com metáforas botânicas e animais (“Non quer'eu donzela fea/ e velosa come cam/ que ant'a mia porta pea/ nem faça come alermã”), nas quais ele enfatiza que não quer uma donzela feia, peluda como cão e fétida como a arruda silvestre. A canção ainda ridiculariza as velhas: “Non quer'eu donzela fea/ que há brancos os cabelos” e “Non quer'eu donzela fea, / [E] velha de ma[a] cor”, reforçando que não quer donzela com cabelos brancos, ou seja, avançada na idade.

Os versos “Non quer'eu donzela fea/ e negra come carvon” realizam uma crítica em torno da mulher negra, que também está descartada pelo trovador, o qual deixa perceptível suas exigências na escolha de uma mulher.

Na Cantiga “*Achei Sancha Anes encavalgada*”, o rei Afonso X ridiculariza a figura feminina, evidenciando a feiura física e também moral:

Achei Sancha Anes encavalgada,
 e dix'eu por ela cousa guisada,
 ca nunca vi dona peor talhada,
 e quige jurar que era mostea;
 vi-a cavalgar per ãa aldeia
 e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar com um seu scudeiro,
 e non ia melhor un cavaleiro.

Santiago-m'e disse: - Gran foi o palheiro
 onde carregarom tam gran mostea;
 vi-a cavalgar per ùa aldeia
 e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar indo pela rua,
 mui bem vistida em cima da mua;
 e dix'eu: - Ai, velha fududancua,
 que me semelhades ora mostea!
 Vi-a cavalgar per ùa aldeia
 e quige jurar que era mostea.
 (LOPES, 2002, p. 47)

Essa canção trata de uma oposição ao *senhor* das cantigas de amor, a qual retrata uma matrona que atravessa as ruas de uma aldeia montada em um cavalo (LOPES, 2002). O trovador achincalha a figura de Sancha Anes e a compara a uma mostea, um fardo de palha, devido às suas formas avantajadas (“dona talhada”, “mostea”). Ele também galhofa da feiura da mulher e declara “ca nunca vi dona peor talhada”.

No final da cantiga, o poeta ofende a matrona com o termo “fududancua”, que tem raiz obscena e surge associado ao vocábulo “velha” (“e dix’eu: – Ai, velha fududancua, que me semelhades ora mostea!”), que expressa o seu desprezo por aquele corpo velho e cheio de gordura. Nesse excerto, evidencia-se uma crítica à feiura física, como também à feiura moral, por causa do termo “fududancua”, que, de acordo com Lopes (2002), é um termo injurioso e libidinoso.

Outro trovador que utiliza a sátira de forma mordaz é Pero da Ponte. Sua biografia é bastante nebulosa. Sabe-se que ele provavelmente nasceu na Galiza, era escudeiro e *segrel* (poeta medieval, que ia de terra em terra recitando as suas composições em troca de dinheiro). Esteve ativo durante longo tempo nas cortes castelhanas de Fernando III e Afonso X (OLIVEIRA, 1995; TAVANI, 2002). Suas obras compreendem o período de 1236 a 1252 e as suas produções poéticas são compostas por cinquenta e três composições, distribuídas em: cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escárnio e maldizer, sátiras literárias, pranto burlesco, serventeses morais, elogios, prantos, tenção e partimen. Conforme Rodriguez Lapa (1965), ele é um dos gigantes de nossa lírica, um poeta de grande talento, que realizou uma crítica mordaz aos poderosos de sua época, apresentando um coerente quadro sócio-político da época.

Algumas de suas cantigas escarnecem das características morais das soldadeiras, sobretudo das suas atividades sexuais. Essas mulheres eram bastante citadas no cancionero satírico galego-português, as quais eram vistas geralmente como prostitutas.

Um exemplo de cantiga de Pero da Ponte¹⁵ que enfatiza o ofício dessas mulheres e também o tema sexual é a cantiga de escárnio “*Maria Pérez, a nossa cruzada*”, a qual joga com o duplo sentido das palavras e demonstra o sexo desonesto, destacando o estereótipo da inconstância feminina:

Maria Pérez, a nossa cruzada,
quando veo da terra d’Ultramar,
assi veo de perdom carregada
que se nom podia com el merger;
mais furtam-lho, cada u vai maer,
e do perdom já nom lhi ficou nada.

[...]

E o perdom é cousa mui preçada
e que se devia muit'a guardar;
mais ela nom há maeta ferrada
em que o guarde, nen'a pod'haver,
ca, pois o cadead'en foi perder,
sempr'a maeta andou descadeada

Tal maeta como será guardada,
pois rapazes albergam no logar,
que nom haj'a seer mui trastornada?

[...]

(LOPES, 2002, p.375)

Essa canção apresenta a soldadeira Maria Balteira, caracterizada como uma mulher libidinoso e inconstante. Ela peregrina em busca de perdão, que não consegue alcançar, por causa da falta de controle de sua sexualidade. Ela fica com sua “maeta descadeada”, a qual deveria, de acordo com os preceitos da época, estar bem guardada, visto que se trata de sua genitália. Sendo assim, a soldadeira (prostituta) é demonstrada como alguém que transgride as leis morais. Essas mulheres geralmente são retratadas como velhas, atuando como reflexo dos discursos misóginos que sustentavam a natureza pecaminosa da mulher. Conforme Rodríguez Fernández (1993), no Trovadorismo galego-português, o vocábulo “velha” designa o estado físico de inúmeras mulheres com efeitos devastadores da passagem do tempo ou de uma vida desregrada.

¹⁵ Pero da Ponte, trovador muito provavelmente galego, ativo nas cortes castelhanas de Fernando III e Afonso X. A sua condição de escudeiro e trovador é referida pelo próprio em duas composições, mas é provável que o seu verdadeiro estatuto social fosse o de segrel, categoria algo fluida, mas que apontava para uma posição intermédia entre o jogral e o trovador nobre (CANTIGAS MEDIEVAIS PORTUGUESAS, 2011-2012).

Luísa Antunes (2014) cita que, nas cantigas de escárnio e maldizer, as mulheres eram condenadas por sua marginalidade: ora porque seriam velhas e feias, ora porque exerceriam trabalhos pesados, ou ainda porque eram comparadas ao demônio. Frequentemente, suas profissões representavam os ofícios que as afastavam das damas virtuosas ou das donzelas puras, sendo eles: as meretrizes, soldadeiras, barregãs, bailadeiras e abadessas (ANTUNES, 2014). Até o século XIV, não havia distinção clara entre soldadeiras, barregãs e meretrizes. Esses termos são usados indiscriminadamente para designar a mulher que vende o seu corpo.

A imagem da soldadeira, citada em diversas cantigas, como nessa de Pero da Ponte, corporifica a ideia relativa à insaciável e ameaçadora sexualidade feminina e se estabelece como um eco das ideologias circulantes no meio intelectual da época (FERREIRA, 1993, p. 161-162).

Sendo assim, diferentemente dos gêneros amorosos, o escárnio e o maldizer não cantavam a dama refinada ou a donzela ingênua, e sim as “soldadeiras, prostitutas, mulheres do povo, velhas feias e ‘fududancuas’, objetos de uso e de desprezo” (VIEIRA, 1983, p. 106). A caracterização e o tratamento dados às mulheres na sátira galego-portuguesa demonstram uma visão misógina e menosprezadora, já que essas cantigas exibem registros eróticos e grotescos que ridicularizam a figura feminina e também suas características estéticas e comportamentais, as quais eram vistas como inadequadas para a sociedade peninsular.

Outrossim, vários escritores dos séculos XII e XIII cultivaram uma arraigada tradição satírica antimulher, a qual teve origem na Antiguidade, e foi sendo perpetuada ao longo dos séculos com a literatura patrística e seu legado medieval, e, dessa forma, consolidaram-se as concepções fundamentais da misoginia no mundo ocidental.

1.5 Elementos da retórica da misoginia

Etimologicamente, a palavra “misoginia” surgiu a partir do grego *misogynia*, ou seja, a união das partículas “miseó”, que significa “ódio”; e “gyné”, que se traduz para “mulher” (CUNHA, 2007, p. 386, 524).

Conforme Avigliano (2010), o vocábulo “misoginia” apareceu em 1630 na publicação *Swetman arraigned*, em resposta a um texto escrito por Swetman, em que ele atacava e depreciava as mulheres. “Misoginia” apareceu pela primeira vez no Oxford English Dictionary em 1656 e era definida como ódio e desprezo às mulheres.

Alguns dicionários trazem as seguintes definições para o termo “misoginia”: ódio ou aversão às mulheres, aversão ao contato sexual com as mulheres (HOUAISS *et al*, 2004); [...] crença de que os homens são muito melhores que as mulheres (Cambridge Dictionary Online,

2015); ódio ou aversão a mulheres ou meninas e que pode se manifestar de várias maneiras, incluindo a discriminação sexual, difamação às mulheres, violência e objetificação sexual das mulheres. Analisando esses significados e os vários textos e discursos misóginos, percebe-se que não há simplesmente “uma misoginia”, contudo “misoginias”, sendo umas mais intensas, que podem equivaler até mesmo ao ódio às mulheres, e outras mais brandas, que remetem à inferioridade do sexo feminino, como ocorre com algumas mulheres dos autos de Gil Vicente.

Pagels *et al* (1992 apud BICALHO, 2001) comentam sobre o debate acerca das desigualdades entre homens e mulheres, o qual não é recente, pois, desde os gregos antigos até bem pouco tempo atrás (ou quiçá até os dias atuais), acreditava-se que a mulher era um ser inferior, e, em razão dessa crença, somente os homens possuíam o direito de exercer uma vida pública, enquanto as mulheres deveriam ficar em casa realizando os afazeres domésticos, sob a guarda de uma figura do sexo masculino. Sendo assim, a autora conclui que a misoginia não é uma invenção, mas, sim, um fato histórico.

Conforme Bloch (1995), a misoginia não é exatamente desprovida de história, mas a negação dessa às mulheres provoca uma abstração que também nega o ser de qualquer mulher individual e provoca a substância de uma objetificação que a priva de direitos. Para esse teórico, a misoginia não é algo natural, e os misóginos utilizam uma monotonia repetitiva para falar sobre a mulher, a partir dos primeiros Padres da Igreja.

Segundo Bloch (1995), não é suficiente relatar mais uma vez a história de uma injúria e uma litania de desgraça. A misoginia sempre será a expressão de uma opinião negativa. “A misoginia é um modo de falar sobre as mulheres, o que é diferente de fazer algo a elas, embora o discurso possa ser uma forma de ação e mesmo de prática social, ou pelo menos um seu componente ideológico” (BLOCH, 1995, p.12).

O estudioso afirma que qualquer tipo de definição essencialista sobre a mulher, seja positiva ou negativa, feita por um homem ou até mesmo por uma mulher, é a definição fundamental da misoginia. Utilizar o termo “a mulher” como um substantivo coletivo é tão cheio de armadilhas quanto conveniente.

De acordo com Bloch (1995), é possível entender a corrente antifeminista ocidental em qualquer ponto que se queira começar, pois não há um ponto de partida propriamente dito. A construção da misoginia se deu ao longo dos séculos e atravessou culturas humanas, tomando formas expressas na subjetividade feminina, por meio do sentimento de culpa, as impelindo para a aceitação e tolerância passiva da violência.

A própria história da criação descrita nos textos bíblicos já coloca a mulher como um ser inferior. Existem duas histórias da criação, porém a narrativa que prevaleceu é a segunda

versão. A ligação da mulher com as seduções do discurso e da carne está relacionada com a história da criação, do próprio Gênesis.

A primeira versão da criação do homem e da mulher é conhecida como “versão sacerdotal”, aquela que narra a criação simultânea do homem e da mulher. Ambos possuem uma equivalência referencial e sintática, porém houve uma supressão dessa história da criação simultânea e isso teve sérias implicações para a história do Ocidente. Essa versão foi praticamente esquecida no tempo e permaneceu a versão da criação dominante, em que Deus criou o homem, e a mulher foi criada a partir de uma costela de Adão, chamada de criação jeovista, a qual gerou uma noção essencialista da diferença de gênero. De acordo com essa criação, a mulher é uma derivação do homem, portanto um ser inferior. Essa versão foi apropriada e consolidada no período patrístico¹⁶ e medieval.

Sendo assim, ocorre um longo processo de difamação discursiva e detração demonológica da mulher, com início na Antiguidade Clássica e na tradição judaica, determinando os modelos de misoginia medieval, com a contribuição da literatura patrística e a disseminação do seu legado em todo o período medieval. A persistência desses escritos misóginos, seja na literatura, em tratados teológicos, científicos e filosóficos, além das lendas e dos mitos, perpetuou a imagem negativa das mulheres, gerando diversos *topoi* sobre elas.

Na Antiguidade, o controle das manifestações sexuais era focado nos princípios mítico-religiosos, o que contribuiu para a consolidação da ordem e da disciplina nas sociedades ocidentais modernas. A religião condenava tudo o que fugisse à moral estabelecida por ela, como uma forma de direcionar a conduta sexual e buscar um senso ético para suscitar ordem e disciplina para controlar até mesmo os pensamentos mais íntimos da pessoa humana. Esse controle já era uma prática misógina, que tem raízes na mitologia grega e demonstra os fatos e a expressão cultural de um povo, não apenas de cunho religioso, mas também a realidade moral da Antiguidade na civilização grega.

Sendo assim, percebe-se que para a misoginia não existe uma história com princípio, meio e fim, conforme assevera Fonseca (2017, p. 79):

¹⁶ Patrístico refere-se aos primeiros Padres da Igreja Católica, que desenvolveram a filosofia que aproximava o pensamento cristão à religiosidade. A Patrística foi um período que se iniciou com a transição entre a Antiguidade e o Medievo. Conforme Marilena Chaui (2005), a Filosofia Patrística tem início com as Epístolas de São Paulo e o Evangelho de São João e termina no século VIII. A Patrística recebeu esse nome por contemplar os primeiros Padres da Igreja Católica (considerados como “pais”). No princípio, essa Filosofia serviu ao pensamento cristão para a difusão das apologias do Cristianismo, pois o pensamento cristão, no século III d.C., não era bem difundido na Europa.

Pelo que se pode observar, a prática do discurso misógino medieval dá impressão de ter se constituído como um verdadeiro depósito de textos miscelânicos, misturando-se desde provérbios até imprecções bíblicas e ditos de semelhante teor contra as mulheres, formando um verdadeiro rebuscar de fontes de melhor efeito e impacto. Nessa recolha compulsiva, a impressão que se tem é de que repete-se *ad nauseam* os mesmos expedientes retóricos e formulaicos, as mesmas vozes ressoantes, os mesmos e incansáveis lugares-comuns denegridores da figura feminina.

A misoginia é uma conduta que compõe discursos, enunciados e práticas que reduzem a mulher em um ser genérico com características preestabelecidas, além de determinar os limites do que a mulher pode ou não fazer. Inclusive, mesmo as mulheres que escreveram na Idade Média são vozes misóginas, que reproduziam o discurso masculinista, como demonstra a voz de Heloísa nas cartas de *Abelardo e Heloísa* no século XII. Às vezes, a voz da misoginia é bastante sutil. Por exemplo, quando São Jerônimo defende a virgindade, ele está resguardando os interesses da Igreja, que se preocupava com questões de herança que poderiam ser deixadas para o clero, por aqueles que não possuísem herdeiros.

Há uma retórica do discurso masculinista que, simbolicamente, mascara privilégios do sexo masculino e trata a identidade do outro sexo como inferior, como algo passível de discriminação, controle e dominação. Howard Bloch (1995) sugere que o estudo do gênero por um sujeito masculino genericamente autoidentificado esbarra sempre com o dilema da subjetividade, a qual pode se tornar uma cilada para esse crítico masculino que irá discutir sobre o sexo oposto, pois podem ser encontradas, nessa subjetividade, certas “formas de cumplicidade inconscientes às quais nenhum de nós é imune”, visto que “a imitação ventríloqua da voz de alguém pode se revelar [...] tanto uma estratégia de sedução como uma usurpação do poder daquela pessoa” (BLOCH, 1995, p. 9-10).

Dessa forma, a metáfora da voz do ventríloquo já denota um discurso misógino. Para ele, discutir sobre a misoginia de um modo situacional, apenas citando os malefícios e os textos com temas misóginos e as práticas misóginas não é suficiente. É necessário desmontar esse discurso com uma visão crítica, caso contrário haverá o risco de se promover a litania da desgraça, recontando a história da misoginia e a perpetuando, ao invés de contribuir para acabar com ela. Dessa maneira, há a possibilidade de o autor reproduzir os discursos que está tentando combater. De acordo com Bloch (1995, p. 11):

ao explorar as armadilhas e paradoxos deste discurso [masculinista] socialmente sancionado, não é suficiente simplesmente recitar mais uma vez a história de uma injúria, uma litania de desgraça. Como atesta a persistência dos *topoi* do antifeminismo, a retidão moral e os contra-exemplos – tanto medievais como modernos – historicamente nunca foram suficientes, nem

mesmo muito eficientes. É preciso levar os clichês antifeministas até o seu limite para desmascarar suas incoerências internas – desconstruir, em suma, aquilo que não desaparece apenas pelo desmascaramento ou pelo desejo de que não fosse assim.

Sendo assim, Bloch (1995), em sua análise, procura produzir uma conscientização do discurso misógino em termos culturais, demonstrando que a misoginia não é um fenômeno natural, e a naturalização dela é um dos princípios tautológicos que a norteiam. Ela é construída a partir da observação de bases culturais que fortalecem as ideias antifeministas propagadas pela Igreja Católica. Dessa forma, é de suma importância citar os textos misóginos, mas, também, desmontar até as últimas instâncias críticas do discurso presente neles.

O termo usual antifeminismo ou antifeminista teve origem somente na literatura no séc. XIX, época em que o estudo das mulheres começou a crescer. Em seus estudos, Bloch (1995) adverte para o fato de que é necessário desvincular a misoginia de um pensamento assistencialista, pois quando se fala sobre a mulher não se deve abordá-la como uma entidade, em essência, ou, em termos naturais, mas sim abordar um discurso sobre a mulher. Bloch (1995) esclarece ainda que usar o termo misoginia medieval parece redundante porque o tópico misoginia é praticamente sinônimo de medieval, visto que a presença de antifeminismo é uma constante cultural, que vem tanto desde o Velho Testamento quanto da Antiga Grécia e que se solidifica na Idade Média.

O antifeminismo é tanto um gênero como um *topos*. Enquanto *topos*, é uma espécie de categoria recorrente, uma forma de pensamento contumaz, um local, como *locus* de recorrência (BLOCH, 1995). O autor menciona diversas fontes literárias com tal temática e diz que se trata de gênero quando existe uma série de formas literárias que exploram sistematicamente o mesmo tema ou semelhante, e por isso ele se refere a *topos* como gênero.

A noção essencialista da diferença de gênero foi marcada pelos estudos fisiológicos de Aristóteles, que reduzem o papel da mulher na geração ao de matéria-prima, enquanto o homem era responsável pela forma, que, disposta com a alma, encontrava-se em estado superior. Esses estudos tiveram respaldo nas pesquisas etimológicas de Santo Isidoro de Sevilha nas *Etimologiae* (1962), o qual traduziu para o domínio da língua espanhola o que Aristóteles realizou no âmbito da fisiologia. Esses estudos constituíram o apanágio do tradicional discurso masculinista de ascendência judaico-cristã, cuja origem foi a partir do episódio bíblico de Adão e Eva, no qual o homem foi criado primeiramente, e a mulher secundariamente, a partir de uma costela de Adão, pressupondo uma condição de inferioridade.

Dessa forma, estava assim justificada a sabedoria e a supremacia do homem em governar e comandar a mulher. Outrossim, embasados nessa sabedoria natural do homem, surgiram, no período medieval, estruturadas ideias e atitudes androcêntricas e misóginas, outorgadas ao sexo feminino:

Um homem é chamado Vir (varão) porque existe maior força (virtus) nele do que na mulher. Por isso também ele recebe o nome de coragem, ou adjetivo semelhante, porque ele governa as suas mulheres por força (vi). Mulier, a Mulher deriva de “fraqueza”, pois “moliior” (mais fraco), com uma letra subtraída ou mudada, torna-se “mulier”. Elas são diferentes do homem tanto pela coragem como pela imbecilidade do corpo. O homem tem maior capacidade, a mulher menor, com propósito de que ela deve se submeter a ele: i. e. a fim de que elas sendo difíceis nisso, o desejo sexual não force os homens a se prostituir em busca de outro sexo. Ela é chamada “mulier” por causa da sua feminilidade e não por causa da sua fraqueza em ter a sua castidade corrompida, porque a palavra das Sagradas Escrituras é: “E Eva foi feita de repente de uma parte do lado do homem”. Ela não é chamada de “mulier” por contato com o homem. As Escrituras dizem: ‘E ele (Deus) a formou em uma mulher. (WHITE, 1984, p.222. Tradução nossa)¹⁷

Definições como essas, amparadas na tradição jeovista¹⁸ da criação da mulher, foram encontradas ao longo do período medieval para o qual a mulher era vista como uma pessoa corrompida pela sua própria natureza, sempre insaciável e uma incontrollada disposição, comumente representada como uma grande lascívia, que comprometeria a integridade do homem.

Esse assunto também é enfatizado no bestiário medieval, na descrição das Terebolem, também conhecidas como “pedras de fogo”, que são uma representação sexuada presente nesse

¹⁷ A man is called Vir because there is more worth (virtus) in him than there is in women. Hence also he gets the name of courage, or else because he governs his women by force (vi). Mulier the Woman is derived from “weakness”, since “mollior” (weaker), with a letter taken away or changed, becomes “mulier”. They are differentiated from man both in courage and in imbecility of body. Man has the greater capacity, woman the lesser, on purpose that she should give in to him: i. e. lest, with women being difficult about it, lust should compel men to look elsewhere and to go awhoring after another sex. She is called “mulier” from her feminility and not because of her weakness in having her chastity corrupted, for the language of Holy Writ is: “And Eve was suddenly made out of the side of her man’. Not by contact with man is she called ‘mulier’. The scriptures say: ‘And he (God) formed her into a woman”. (WHITE, 1984, p. 222)

¹⁸ A tradição javista é encontrada no livro do Gênesis a partir do capítulo II. Ela designa o nome de Deus como Javé. As suas narrações constituem-se por um estilo de conto popular e descrição detalhada das personagens. Para o Javista, Deus envolve-se ativamente na história da humanidade. A criação de Eva está descrita no livro do Gênesis: “Havendo, pois, o SENHOR Deus formado da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo animal do campo; mas para o homem não se achava adjutora que estivesse como diante dele. Então, o SENHOR Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o SENHOR Deus tomou do homem formou uma mulher; e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada.” (BÍBLIA SAGRADA, 2012, GN 2:19-23, p. 3).

bestiário e que realizam uma alegoria da pedra fêmea, que, ao aproximar-se da pedra macho, causa grande combustão em ambos. Após a explanação dessa representação, há uma moralização teológica e celibatária:

Vocês, pois, Ó Homens de Deus, que conduzem essa forma de vida como a nossa [i.e., a vida clerical], mantenham-se bem longe das mulheres, para que, quando se aproximarem delas, a chama gêmea não rompa em vocês e queime as boas coisas que Cristo conferiu a vocês. Pois Satanás tem os seus anjos que estão sempre em batalha contra os justos, não somente contra os homens santos mas também contra as mulheres castas. (WHITE, 1984, p. 227. Tradução nossa)¹⁹

As epístolas paulinas também reforçam a submissão e a inferioridade femininas. Na primeira carta aos Coríntios (1Cor 14, 34-35), Paulo diz que: “As mulheres estejam caladas nas igrejas, porque lhes não é permitido falar; mas estejam sujeitas. [...] E, se querem aprender alguma coisa, interroguem em casa a seus próprios maridos; porque é indecente que as mulheres falem na igreja” (BÍBLIA, 2012, p. 1520).

Para esse apóstolo, as mulheres teriam que estar sob a tutela masculina e deveriam sobretudo aceitar sua submissão, conforme ele assevera em Efésios 5, 22-23: “Vós, mulheres, sujeitai-vos a vosso marido, como ao Senhor; porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo” (BÍBLIA, 2012, p. 1551).

Simone de Beauvoir (2009, p. 139-140), discutindo sobre esse assunto, diz que São Paulo condensa toda essa postura misógina fundamentada pelos doutores da Igreja:

Com São Paulo firma-se a tradição judaico-cristã ferozmente antifeminista. São Paulo exige das mulheres discrição e modéstia; baseia-se, no Antigo e Novo Testamento, o princípio da subordinação da mulher ao homem. “O homem não foi tirado da mulher e sim esta para o homem.” E alhures: “Assim como a Igreja é submetida por Cristo, em todas as coisas submetem-se as mulheres a seus maridos.” Numa religião em que a carne é maldita, a mulher se apresenta como a mais temível tentação do demônio.

¹⁹ You, therefore, O Men of God, who wage this way of life of ours, keep well away from women, lest, when you have got near to one another, the twin-born flame should break out in yourselves and burn up the good things which Christ has conferred upon you. For Satan hath his angels who are always in battle against the just, not only against holy men but also against chaste women. (WHITE, 1984, p. 227)

Em suas epístolas, São Paulo expressa sua opinião enegrecida em relação à mulher. Nelas são encontradas algumas passagens, a exemplo de I Cor. 15:50-54 (BÍBLIA, 2012, p. 208), Gl. 5: 16-24 (BÍBLIA, 2012, p. 224), Rm. 14: 17-21 (BÍBLIA, 2012, p. 191), nas quais o apóstolo enfatiza que um corpo corrompido pela fornicação não poderia partilhar da glória do Reino de Deus, sendo que, para alcançar o Reino de Deus, a pessoa deveria ser transformada pela fé em Cristo. Na epístola de São Paulo a Timóteo, o apóstolo expressa também a sua opinião desabonadora da mulher a respeito da sua incompetência para ensinar:

Quero, pois, que os homens orem em todo lugar, levantando mãos santas, sem ira e sem discussões. Da mesma forma quero que as mulheres se vistam modestamente, com decência e discrição, não se adornando com tranças, nem ouro, nem pérolas, nem roupas caras, mas com boas obras, como convém a mulheres que professam adorar a Deus. A mulher deve aprender em silêncio, com toda a sujeição. Não permito que a mulher ensine, nem que tenha autoridade sobre o homem. Esteja, porém, em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, e depois Eva. E Adão não foi enganado, mas sim a mulher, que, tendo sido enganada, tornou-se transgressora. Entretanto, a mulher será salva dando à luz filhos — se elas permanecerem na fé, no amor e na santidade, com bom senso (BÍBLIA SAGRADA, 2012, p. 244-245).

Um *topos* misógino também bastante recorrente pelos Padres da Igreja é referente ao olhar feminino, que foi citado por São João Crisóstomo (c. 347-407) e Marbod de Rennes (c. 1035-1123). Esse autor inicia o seu tratado partindo do olhar da mulher. Ela é citada como uma eterna fonte de desavenças e de discórdias, seguindo o pensamento de Ovídio, em seu livro *Amores*; e Juvenal, em sua glosada *Sátira VI*.

A mulher peca em olhar para um homem e também por se deixar ver, visto que o desejo é provocado por um olhar. São Jerônimo indaga se é viável que uma virgem tome banho, visto que, ao verem seus corpos, elas podem sentir desejo (BLOCH, 1995). Na sua obra *Adversus Jovinianum*, São Jerônimo afirma que Cristo ama mais as pessoas virgens do que as outras, por isso a importância de todos se manterem intactos. Tertuliano, corroborando essa ideia, ainda afirma que as mulheres possuem um grande desejo inato de verem e se deixarem ser vistas, pois possuem extrema vaidade e luxúria.

Duby (2001) diz que Beda, o Venerável, e Raban Maur afirmam que Eva submeteu-se ao prazer. E ela tocou na árvore proibida, porque inicialmente a contemplou, lançou o seu olhar. Dessa forma, ela foi em direção ao pecado e à morte levada pelos olhos. Por isso, seria importante conter o olhar para as coisas proibidas, principalmente por parte das mulheres, que, de acordo com eles, são pessoas mais fracas e suscetíveis a sucumbirem à tentação.

Esse *topos* também é citado pela obra *The Ancrene Riwle*, que é um manual de autoria anônima, destinado às religiosas reclusas do século XIII. Esse tratado ensina como as religiosas deveriam policiar a maneira de direcionar os olhos. Fonseca, citando *The Ancrene Riwle*, diz que “é da própria responsabilidade das mulheres neutralizar a sua beleza para evitar o descalabro que essa ambiguidade traz aos homens. É como se essa desavença acontecesse pelo simples fato de a mulher existir” (FONSECA, 2017, p.237). De acordo com esse manual, não basta a mulher simplesmente olhar, mas ela também não pode se deixar olhar, porque, se assim ocorrer, ela também será considerada culpada.

Conforme Bloch (1995), um dos *topos* das *molestiae nuptiarum* é: as mulheres são vistas como briguentas, queixosas e instáveis. A esposa é vista como uma fonte permanente de ansiedade e insatisfação. Juvenal, em sua *Sátira VI*, caracteriza a esposa como queixosa, faladeira, má, impossível de ser suportada por qualquer marido.

Esse *topos* da mulher tagarela é um aspecto persistente do antifeminismo no Ocidente e “prevalece particularmente no século anterior ao nosso” (BLOCH, 1995, p. 25). Cesare Lombroso, em sua obra *La Femme criminelle et la prostituée*, do século XIX, corrobora a crença de que as mulheres falam naturalmente mais do que os homens, e, mesmo depois de velhas, continuam a falar. Até mesmo as cadelas latem mais do que os machos da mesma espécie. Esse médico cita alguns ditados populares acerca desse assunto: “*Fleuve, gouttière et femme parleuse chassent l'homme de sa Maison* (Rio, sarjeta e mulher falante expulsam o homem de sua casa); “*Une femme et un perroquet révolutionnent Naples* (Uma mulher e um papagaio revolucionam Nápoles)” (BLOCH, 1995, p. 26).

São João Crisóstomo cita a prescrição da continência feminina em sua *Homilia IX*, embasando-se nos escritos da Epístola de São Paulo a Timóteo. Citando comentários desse Santo, Bloch (1995) pontua:

E se um marido é moderado, mas sua mulher é má, queixosa, faladeira, esbanjadora (mal comum a todas as mulheres), cheia de muitos outros defeitos, como este pobre sujeito pode aguentar esse aborrecimento diário, essa presunção, essa imprudência? Pergunta São João Crisóstomo. “O homem que não briga é solteiro”, parece responder São Jerônimo. (BLOCH, 1995, p. 25).

Acerca desse *topos*, Bloch (1995) continua:

Escreve Andreas Capellanus [...] Toda mulher também é barulhenta [...] Quando está com outras mulheres, nenhuma delas dá às outras uma chance de falar, mas cada uma sempre tenta ser aquela a dizer seja lá o que for para ser

dito e continuar falando por mais tempo do que o resto; e nem sua língua nem seu espírito ficam cansados de falar [...]. (BLOCH, 1995, p. 71).

São Jerônimo menciona que a mulher é extremamente reclamona e nunca está satisfeita com nada. O próprio Papa Inocêncio I assevera que “uma mulher casada é fonte de ansiedade através do seu ciúme, como também que nenhuma réplica à sua bisbilhotice loquaz conseguirá jamais ser suficiente” (BLOCH, 1995, p. 29). Ele ainda enfatiza que tem três coisas que fazem um homem não conseguir ficar em casa: fumaça, goteira no telhado e uma mulher linguaruda.

Na Idade Média, a mulher era vista como uma detentora nata de uma copiosa e extravagante compulsão para falar, incapaz de guardar um segredo, conforme se verifica no livro intitulado *The Wife of Bath* (A esposa de Bath), de Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400). Às mulheres era imputado, além dessa incontinência verbal abusiva, o compulsório vício de sempre resmungar, próprio de uma língua trocista.

Schopenhauer, citado por Bloch, ao comentar sobre o sexo feminino, diz que: “Como o sexo mais frágil, elas são levadas a se fiar não só na força como na astúcia; daí sua sutileza instintiva, e sua tendência incorrigível a contar mentiras” (SCHOPENHAUER apud BLOCH, 1995, p. 31). Para os patristas, as mulheres possuem um grande defeito de sempre resmungar, e São João Crisóstomo ainda enuncia, na sua *Homilia IX* (1843), que Eva foi culpada por arruinar tudo no momento em que ela abriu a boca no Paraíso.

Esse Santo, corroborando as ideias de Tertuliano, em seu *De cultu feminarum* (1959), assevera que a obediência aos maridos é um grande ornamento que as mulheres possuem, as quais devem ficar ocupadas com seus afazeres domésticos e se manterem dentro de casa, sempre na condição de aprendizes, pois elas nunca poderão ensinar, visto a sua naturalização subalterna. No Paraíso, quando a mulher quis ensinar algo ao homem, o arrastou para a culpa e a desobediência. Dessa forma, conforme este autor, a mulher deve se manter subjugada e comandada por seu marido.

Posto isto, delineia-se outro *topos* bastante recorrente, que é o da Queda, citado por muitos escritores antigos e medievais. Eva se deixou seduzir pela serpente e seduziu Adão. Dentre outras fontes, esse *topos* é citado por Santo Ambrósio (c. 339- 397), em *De Paradiso* [*Sobre o Paraíso*] (c. 375), o qual assevera que o corpo feminino é a sede dos prazeres que agitam os sentidos, os quais, por sua vez, afetam a mente (AMBROSE, 1961, XV, 351).

Por conseguinte, a mulher passa a representar os sentidos do corpo, e o homem os sentidos da alma, conforme assevera Santo Agostinho, ao comentar o Gênesis. A razão é vista

como um princípio masculino, *ratio virilis*, enquanto o desejo, *appetitus*, constitui um princípio feminino:

A mulher, como o homem, é dotado de razão; no entanto, a parte animal, desejosa, predomina nela; ao passo que nele, o racional, portanto o espiritual, prevalece. Em consequência, o homem domina, intermediário entre Deus, fonte de sabedoria, a quem deve obedecer, e a mulher, que ele deve comandar. (DUBY, 2001, p.48-49).

Essas assertivas enfatizam que o homem é dotado de razão, e o que predomina na mulher é a parte do desejo carnal. Portanto, ele deve comandar a mulher, que deve obedecê-lo.

Para o bispo de Hipona não havia dúvida de que – e os homens do século XII tampouco duvidavam disso –, se se trata de conversar, de viver junto, é melhor dois amigos que um marido e uma mulher, cujas vontades são contraditórias, já que o primeiro deve comandar e a outra comumente resmunga para obedecer. (DUBY, 2001, p. 49-50).

A mulher é vista como causa da Queda, porém também é uma mulher que carrega a possibilidade da salvação por meio de Maria, que é vista como a redentora, que liberta a maldição deixada pela Queda²⁰. Na época medieval, a figura de Maria é vista como aquela que encarna os valores da virgindade e da maternidade, apresentando o modelo que a mulher deve seguir. Dessa forma, os Primeiros Padres da Igreja afirmam que a mulher é vista simultaneamente como o “Portão do Diabo” e a “Esposa de Cristo”; ela não é sedutora nem redentora, mas ambas as coisas ao mesmo tempo.

Santo Agostinho, em XI. 42 do seu *De Genesi ad litteram*, discorre sobre a superioridade do espírito mental do homem em detrimento da inferioridade e da preponderância do espírito carnal da mulher que tem um entendimento inferior e limitado, e por isso tornou-a presa fácil da sagacidade da serpente. Outro fator que contribuiu na Queda de Eva foi por ela viver conforme o espírito da carne e não de acordo com o espírito da mente. Esse *topos* da

²⁰ O Culto Mariano: O concílio de Éfeso, terceiro grande concílio ecumênico (431), será o primeiro que falará explicitamente de Maria como “Mãe de Deus” (Theotokos). Na história da Igreja, o concílio de Éfeso assinala um ponto de chegada e, ao mesmo tempo, de partida. Nele, o discurso sobre Cristo se torna central e, por isso, a figura da mãe de Deus, sendo intimamente ligada à de seu Filho, passa a estar em primeiro plano na reflexão dos Pais da Igreja, os quais concebiam Maria como a redentora de Eva, aquela de maternidade divina. Também começa a encontrar eco a afirmação da cooperação de Maria na distribuição de todas as graças. Já nos séculos V e VI encontramos na vida litúrgica da Igreja expressões concretas em honra à Maria, a qual, no Cântico romano da missa, a elevam ao primeiro posto. Esse Concílio ajudou a estimular a crescente veneração da Virgem Maria por meio de cultos e orações a ela dedicados. Mas foi, sem dúvida, a oração da “Ave Maria”, originária do século 11, que mais contribuiu para popularizar essa veneração.

Queda perpetuou e solidificou a ideia da falsidade das mulheres, acreditando que, como Eva, nenhuma mulher é digna de confiança.

O Bispo de Hipona, a fim de obter a simpatia das mulheres, utiliza uma relativa gentileza de trato com elas. Fonseca (2017, p. 203-204) menciona que, talvez para isentar dessa derrogação a mulher da sua época, Santo Agostinho, como que querendo confortar a mulher, escreve a respeito da imperfeição feminina, explicando que talvez a mulher ainda não tenha recebido o presente do conhecimento de Deus, mas que, sob o comando do seu marido, ela poderá adquiri-lo gradualmente, recaindo aqui mais uma vez no androcentrismo patristico responsável por suas atitudes misóginas. Para Santo Agostinho, como a mulher nasceu depois e a partir de Adão, ela é um ser inferior.

Destarte, percebe-se outro *topos* nas obras agostinianas, o *topos* do primeiro lugar na criação e da inteireza virtuosa natural do homem. Santo Agostinho, na sua obra *De Genesi ad litteram*, relata sobre o sentido da Queda e discorre sobre o *topos* da inferioridade da mulher, a qual foi criada após o homem e da sua própria carne, sendo, portanto, secundária – por isso, ela foi feita para o homem, como auxiliar dele. Citando esse santo, Fonseca (2017, p. 201) pontua:

Conclui Santo Agostinho esse seu raciocínio para garantir, na esteira do tradicional *topos* da inferioridade da mulher enquanto criatura criada depois do homem e da sua própria carne, a condição de secundária para ela, arrazoando que ninguém com certeza dirá que Deus foi capaz de fazer da costela do homem somente uma mulher e não também um homem se Ele quisesse assim fazer. Finalmente, Santo Agostinho fecha o seu silogismo tendenciosamente misógino arrematando que ele não vê por que razão e sentido a mulher foi feita para o homem, a não ser para servir como auxiliar dele na geração de filhos.

O bispo de Hipona também invoca outro *topos*, o da responsabilidade primordial pelo Pecado Original atribuído à Eva, a qual tinha consciência da proibição do Criador e, mesmo assim, o desobedeceu e ainda seduziu o homem e o levou a pecar. Na obra agostiniana *De Genesi ad litteram*, o Santo discorre sobre a superioridade mental que o homem possui, em detrimento ao espírito carnal da mulher, tornando-a presa fácil para a serpente. Para ele, as mulheres têm a condição natural de servidão, visto que são descendentes de Eva, conforme assinala Fonseca (2017, p. 201):

Santo Agostinho, em XI. 37 do seu *De Genesi ad litteram*, discutindo o sentido da Queda sugere, invocando o glosado *topos* da responsabilidade primordial pelo Pecado Original atribuído a Eva, tão caro à tradição misógina de ascendência religiosa, que a punição dela pode fornecer razão para se ponderar sobre a condição natural de servidão atribuída por Deus a toda mulher como descendente dessa mãe primordial. [...] Nessa ordem de ideias, Santo

Agostinho, lembrando Genesis 3: 16, que lembra à mulher, transgressora primeira da ordem divina original, que ela deverá estar sujeita ao seu marido e que este deverá comandá-la, reforçando que essa afirmação deve ser considerada e entendida no seu sentido apropriado. A partir dessa proposição, Santo Agostinho explica que deve ser acreditado que, mesmo antes de a mulher pecar, ela foi feita para ser comandada pelo seu marido e para ser submissa e sujeita a ele. Portanto, a responsabilidade da mulher como introdutora da Queda e do Pecado Original no mundo apenas aumentou a sua condição original de servidora do homem.

Santo Agostinho também ressalta o *topos* da servidão da mulher, ao dizer que a sujeição dessa ao homem deve ser entendida nos mesmos moldes da servidão da escravidão, de ter sido criada somente para ajudar o homem na procriação e não de uma servidão igual àquela surgida de um vínculo de amor. Acerca desse *topos*, Fonseca (2017, p. 201-202) profere:

A seguir, Santo Agostinho discorre sobre o entendimento do que a servidão da mulher deve significar, dizendo que não se pode com razão deixar de entender que a servidão, significada naquelas palavras do Gênesis, deve ser entendida nos mesmos moldes daquela em que existe uma condição semelhante à servidão da escravidão e não de uma servidão igual àquela surgida de um vínculo de amor. A fim de completar a sua exegese sobre o entendimento e defesa misóginos da servidão da mulher vis-à-vis a servidão de modo geral, Santo Agostinho cita São Paulo que, em Gálatas 5:13, comenta que, por meio do amor, um pode servir ao outro. Entretanto, apesar de Santo Agostinho reconhecer que o santo apóstolo não pregaria o domínio nessa relação, concordando que as pessoas casadas podem servir uma à outra por meio do amor, não deixa de lembrar a passagem de 1 Timóteo 2:12, do mesmo São Paulo, que taxativamente não permite uma mulher ter comando e governo sobre o seu marido. Para endossar esse advogado propósito, Santo Agostinho comenta que a sentença pronunciada por Deus deu antes de tudo o poder de comando ao homem, não sendo simplesmente por causa da sua natureza que a mulher merece ter o seu marido por senhor, mas ela deve tê-lo nessa condição em razão de ter sido ela a cometer primeiro o pecado da transgressão da ordem divina, instaurando, por isso, a escravidão entre os homens. Conclui o santo que, se essa ordem de entendimento relativamente ao pecado e à servidão da mulher não for assim entendida e mantida, a natureza sofrerá a consequência de ser ainda e, cada vez, mais corrompida e o pecado será ainda mais aumentado.

Dessa forma, para esse santo, a mulher deveria ser uma serva do homem. Na sua obra *Confissões* (2019), do *Livro IX*, Capítulo IX, ele relata que sua mãe sempre fora um exemplo de mulher e de esposa, e exemplifica alguns conselhos que a sua progenitora dava às mulheres casadas, acerca do modo de cuidarem de seus maridos: “no momento que ouvirem serem-lhes lidos os votos de casamento, deveriam ter-lhes tomado como um contrato pelo qual foram feitas servas. Assim, lembrando-se de sua condição, não se levantariam contra o seu senhor” (AGOSTINHO, 2019, p. 167).

Ainda descrevendo a história da mãe, Santo Agostinho diz que ela tinha muito orgulho, porque ninguém nunca havia percebido sinais nela de que seu marido lhe batia ou de que havia alguma desavença entre eles. Essa era a forma como as mulheres deveriam se portar. Segundo ele, aquelas que ouviram o seu conselho agradeceram e encontraram grande alívio em suas vidas.

O *topos* da costela de Adão cita a origem paritária da mulher. Como Adão foi criado primeiro, ele está mais próximo da vontade original de Deus. Por isso a mulher está sujeita ao comando do homem, conforme está especificado na passagem bíblica de São Paulo em 1 Timóteo 2:8-15, na qual ele afirma que quem foi enganado e ficou em pecado não foi Adão, mas Eva:

Quero, pois, que os homens orem em todo o lugar, levantando mãos santas, sem ira nem contenda. Que do mesmo modo as mulheres se ataviem em traje honesto, com pudor e modéstia, não com tranças, ou com ouro, ou pérolas, ou vestidos preciosos, mas (como convém a mulheres que fazem profissão de servir a Deus) com boas obras. A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Salvar-se-á, porém, dando à luz filhos, se permanecer com modéstia na fé, na caridade e na santificação. (BÍBLIA SAGRADA, 2012, p. 1572).

São João Crisóstomo, na sua *Homilia IX*, se baseia nessa passagem bíblica escrita por São Paulo, para recomendar à mulher modéstia e sobriedade e que também aprenda tudo em silêncio e com submissão, visto que o homem possui uma superioridade original, pois ele não foi seduzido, fora a mulher que demonstrou fraqueza e transgressão ao se deixar seduzir pela serpente. Essa prescrição de São João Crisóstomo, o qual foi um escritor sermonístico das escrituras, em defesa da castidade e censura à mulher, traz à luz o *topos* da *auctoritas*, o qual reforça que as mulheres devem se manter em silêncio, regulando sua própria fala, e se vestir com grande decoro e modéstia. Para este santo, a mulher não deve nem mesmo abrir a boca para falar de coisas espirituais.

Os padres do século XII reafirmaram que Eva é inferior a Adão, o qual foi criado à imagem de Deus; e ela, de uma parte mínima do corpo de Adão. Sendo assim, as mulheres são reflexos dos homens, por isso deveriam ter os movimentos comandados por eles. Conforme os preceitos patrístas, Eva ainda levou Adão a pecar e a sua submissão se agravou, como uma forma de punição por sua falta. Para esses padres, as mulheres não passavam de objetos

entregues aos apetites sexuais masculinos. Como Eva, elas são arrebatadas pelos desejos sexuais, além de serem feiticeiras e agressivas (DUBY, 2001).

Duby (2001), citando Hugues de Saint-Victor, afirma que as mulheres são instáveis, inconstantes, curiosas, pois Eva, ao andar pelo jardim, ouviu uma serpente que fala, se deixou seduzir e obrigou Adão a lhe obedecer. Esse é o segundo pecado de Eva, que possuía grande vontade de comandar. Por isso, a mulher foi duplamente punida: ela deve esconder seu sexo e sua cabeça, de forma a demonstrar a vergonha dos ardores de seu ventre.

Outro *topos* abordado pelos escritores dos primeiros séculos do Cristianismo é a feminização da estética, pois, de acordo com eles, as mulheres estão sempre preocupadas em se ornamentar e pintar, mudando a criação de Deus. Santo Ambrósio diz que as mulheres sempre se pintam, ofendendo a criação de Deus (BLOCH, 1995).

Quintus Septimius Florens Tertullianus (c. 150 – c. 220) nasceu em Cartago, no ano 155 d.C., e, em 193 d.C., converteu-se ao Cristianismo (1959). Ele escreveu várias obras. No seu escrito *De cultu feminarum* (Sobre a aparência das mulheres), condena a mulher, que, segundo ele, por meio da sua aparência e maquiagem, provoca um danoso desejo no homem. Por isso, é importante que a mulher não se torne alvo fácil da cosmetologia e ainda remova o esplendor de sua beleza original. Esse autor, amparado no pronunciamento de São Paulo, expressa que há a necessidade da mulher de se manter modesta, sóbria, obediente e santa, a fim de compensar a sua transgressão original. Ele também questiona o excesso do uso de cosméticos, véus, joias, maquiagem, penteados, e afirma que a mulher é uma criatura que, acima de tudo e por natureza, cobiça a ornamentação:

Você é a porta do demônio: você é aquela que deslacrrou aquela árvore (proibida): você é a primeira desertora da lei divina: você é aquela que o persuadiu de que o demônio não era valente o suficiente para atacar. Você destruiu com tanta facilidade a imagem de Deus, o homem. Devido à sua deserção — ou seja, a morte —, até o Filho de Deus teve que morrer. [...] se também o espelho já tivesse licença para mentir tão amplamente, Eva, expulsa do paraíso, (Eva) já morta, teria também cobiçados estas coisas, eu imagino! Não mais, então deve ela agora anelar, ou vir a conhecer (se ela deseja viver de novo) aquilo que, quando estava vivendo, não tinha nem conhecia. Apropriadamente, estas coisas são toda a bagagem da mulher no seu estado condenado e morto, instituídas como que para inchar a pompa de seu funeral. (TERTULIANO apud BLOCH, 1995, p. 57-58).

Pelo excerto acima, pode-se perceber a preocupação doutrinária e catequeticamente política da patrística medieval em relação à aparência da mulher, objetivando ditar um protocolo moral e religioso acerca do modo de vestir, adornar e maquiar da mulher.

Tertuliano foi uma das primeiras vozes a discriminar a mulher, dentro de uma teologização da aparência feminina, remetendo a ela a sua condição natural de sempre seduzir o homem, assim como fez Eva.

São Jerônimo também condena o uso de cosméticos pela mulher, quando aborda o topos da estetização da feminilidade, isto é, “a associação da mulher com o cosmético, o superveniente, ou o decorativo, incluindo-se aqui não só as artes mas o que ele chama de ‘pequenos espetáculos ociosos da vida’” (BLOCH, 1995, p. 17).

Outra recorrência é a metáforização da mulher como uma mortífera espada desembainhada, a qual pode ser vista, dentre outros escritores, na obra *De cultu feminarum* [Sobre a aparência das mulheres], de Tertuliano, e no tratado anônimo *The Ancrene Riwe* (1955) [Manual para as religiosas reclusas], do século XIII, o qual assevera que, para o homem não cair no poço destapado, é necessário que a mulher o mantenha sempre coberto. Esse poço descoberto é a aparência exposta da mulher, os seus olhos, a sua mão, a sua fala, enfim, qualquer coisa que possa suscitar o desejo pecaminoso no homem. Se o homem cair nesse poço, mesmo que seja com outra mulher, mas pensando na primeira, a mulher será punida por Deus, visto que ela é a culpada, pois deixou o poço descoberto.

Em outra obra, *De cultu feminarum* (1959), Tertuliano apresenta as mulheres como portadoras de um grande desejo sexual, por serem herdeiras diretas de Eva. Por isso, deveriam rejeitar qualquer ostentação da aparência, devendo se mostrar da maneira mais simples possível, a fim de mostrar o aspecto de uma contrita Eva.

Outra obra bastante misógina é o *Orto do Esposo*, que é uma obra tardo-medieval de tendências ascetas. Essa obra tem autoria desconhecida e foi escrita por volta de 1383 a 1385, em português no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, na transição do século XIV para o XV (MALEVAL, 1995). No *Orto do Esposo*, a misoginia está presente em vários aspectos, principalmente no relato no qual o diabo se faz passar por homem e casa-se com uma mulher, a qual é tão terrível que ele prefere voltar ao inferno do que ficar com ela.

Na Idade Média também se intensificaram as ideias de antigas práticas mágicas e aumentou o mito da Queda, de forma a amplificar a misoginia tradicional. A mulher passou a ser vista como um objeto de um obsessivo processo de demonologização, sendo relacionada com a bruxaria, pois, de acordo com as *Etymologiae* (1962), de Santo Isidoro de Sevilha, o mênstruo é algo diabolicamente destruidor das coisas e da natureza, visto que, em contato com planta, a faz morrer, corrói o metal, faz o cachorro ficar louco e faz dissolver o betume asfáltico.

Hays (1968), citando Marbod de Rennes, relata que esse bispo escreveu um poema em latim, em dez cantos, cuja segunda seção era dedicada à meretriz, que, para ele, era o sexo

feminino. Ele afirmava que as mulheres eram intrometidas, destruíam cidades e povos e possuíam até mesmo a capacidade de assassinar. Marbod cita vários homens que sofreram nas mãos das mulheres, como: Adão, Sansão, Salomão, dentre outros. Ele compara a mulher a um monstro denominado quimera, que é um animal mitológico, que tinha cabeça de leão, cauda de dragão e seu corpo era constituído de fogo incandescente. Como o dragão, a mulher causa a morte com o seu veneno destrutível. Conforme Hays (1968): “A tradição extrema e irracional criada na Idade Média, através da qual as mulheres foram mostradas como seres imorais e enganadores, teve influência incalculável na cultura europeia posterior” (HAYS, 1968, p. 172-173).

Sendo assim, o período medieval sustenta a crença do demônio feminino, na qual a mulher poderia destruir o homem utilizando a atividade sexual para minar suas forças ou sugar o seu sangue. Conforme Hays:

A partir do século quinze até o dezessete, a crença nos cultos de feitiçaria organizada floresceu na Europa, resultando em algumas das perseguições mais revoltantes que já mancharam as páginas da História. [...] Primeiro, a grande maioria dos acusados de feitiçaria eram mulheres e, segundo o assunto está totalmente mesclado com a ideia do sexo.” (HAYS, 1968, p. 09).

Com a Inquisição, a caça às bruxas aumentou, e os interrogadores e torturadores eram todos homens, com direito a conduzir o processo conforme queriam. O documento que revela de forma mais contundente essa perseguição e punição é o *Malleus Maleficarum*, de 1484, em que o Papa Inocente VIII emitiu uma bula especial para que dois monges a escrevessem: Jacob Sprenger e Heinrich Kramer.

Esse manual descreve os métodos alegados da feitiçaria e prescreve o que deve ser feito para eliminá-la. Ele também se apoia em passagens bíblicas a fim de declarar que existem demônios com muitos poderes e que as mulheres têm uma tendência inata à feitiçaria. Para isso, os autores citam São João Crisóstomo:

A perfídia é encontrada com mais frequência nas mulheres do que nos homens [...] já que elas são mais fracas no corpo e na mente, não é de surpreender que se deixem dominar pelo encantamento da feitiçaria [...] ela é mais carnal do que o homem, como se torna claro através de muitas de suas abominações carnis. [...] Toda a feitiçaria vem da luxúria carnal, a qual nas mulheres é insaciável (HAYS, 1968, p. 216).

Também se acreditava que as feitiçarias obtinham seu poder por meio do coito com o demônio. Hays, citando Ernest Jones, diz: “O cajado, o cabo de vassoura, a roca ou a pá são

algumas vezes tidas como forçadas no ânus da feiticeira. Em outros casos, elas sentam-se nesses objetos pontiagudos” (HAYS, 1968, p. 220).

Essa imagem da mulher fálica corrobora para o medo do homem diante dela. Hays (1968) alude à crença das reuniões periódicas que as feiticeiras faziam, nas quais o feiticeiro-chefe era o próprio diabo. Na realidade, era uma paródia da missa, na qual o corpo de uma mulher era o altar; a hóstia era feita de fezes amassadas nas nádegas da mulher e misturadas com urina e sangue menstrual. O auge da orgia era quando o demônio mantinha relações sexuais com todos os que estavam presentes.

O *Malleus Maleficarum* (1991) foi para sua época um tratado demonológico, com argumentos manipulativos e de grandes efeitos retóricos contra a mulher. Esse manual realizou uma reflexão de que todos os reinos do mundo foram destruídos por causa de uma mulher: Tróia, que foi destruída por causa do rapto de Helena; o reino dos judeus, que sofreu por causa de Jezebel e da sua filha Atália; o império romano, que sofreu nas mãos de Cleópatra, e várias outras. Ele enfatiza que a voz da mulher só profere mentiras, além do seu andar e sua postura serem somente vaidades. Por isso toda bruxaria tem origem na cobiça carnal das mulheres, as quais possuem três vícios: a infidelidade, a ambição e a luxúria. Por isso, as mulheres têm uma tendência maior a serem bruxas (KRAMER; SPRENGER, 1991).

Após um longo arrazoado derogatório acerca das mulheres, o *Malleus Maleficarum* relata como deve ser a punição para essas bruxas. Aquelas que confessassem o crime seriam condenadas à morte, aquelas que não confessassem seriam expostas a interrogatório e à tortura, para que confessassem a transgressão. Os cabelos e os pelos da acusada deveriam ser raspados, para que ela não escondesse nada nos cabelos nem nas partes íntimas. O Juiz poderia manter a acusada nua, presa, suspensa no ar e adiar o interrogatório. Durante o tempo em que ficasse suspensa, ela seria torturada, enquanto o Juiz lia para ela os depoimentos das testemunhas, podendo até mesmo trazê-las em sua presença, de modo que ela confessasse seus crimes. Se diante da tortura ela não confessasse os crimes, os castigos deveriam continuar por mais dois ou três dias.

Dessa forma, de acordo com o *Malleus Maleficarum* e outras fontes, a mulher-feiticeira tinha que ser punida, torturada e sofrer os mais terríveis castigos, como os cabelos raspados, introdução de alfinetes em sua pele, suas partes íntimas inspecionadas, dentre outros, até “confessar o crime”.

Outro *topos* misógino medieval é o *topos* do não me toques, que surgiu pela história de Maria Madalena que consta nos Evangelhos, dentre eles João, capítulo XX (BÍBLIA, 2012), nos quais se relata que Maria Madalena chegou cedo ao sepulcro onde Jesus havia sido

enterrado e verificou que a pedra havia sido removida e Cristo não estava mais lá. Ela ficou bastante comovida e começou a chorar, acreditando que haviam roubado o seu corpo. Nesse ínterim, Jesus apareceu e lhe chamou pelo nome de Maria. Instintivamente ela tentou tocá-lo, porém ele não aceitou e pediu que não o tocasse, pois precisava ascender ao Pai.

Acerca dessa passagem bíblica, Santo Ambrósio comenta, na sua obra *Expositio Evangelii secundum Lucam*, que Maria Madalena foi proibida de tocar em Cristo merecidamente, visto que é preciso tocá-lo pela fé, não com contato corporal. E se Cristo não havia ascendido ao céu, a culpada era ela, que procurava os vivos entre os mortos. Continuando sua derrogação misógina, o bispo da diocese de Mediolano asseverava que Maria Madalena, como todas as mulheres, não possuía capacidade suficiente de fé para compreender as coisas, além de ser inapta para o trato dos ofícios sagrados, por isso Jesus Cristo lhe pedira que ela fosse avisar sobre sua ressurreição aos discípulos, os quais possuíam capacidade de entendimento maior, porque seriam mais perfeitos.

Continuando sua fala difamadora da mulher, Santo Ambrósio diz que, quando Cristo a chama de “Mulher”, é no sentido de que ela não possui fé suficiente para acreditar, por isso, citando Efésios 4:13, o Santo diz que a mulher deve sempre se direcionar no sentido da verdadeira masculinidade, abstando-se do seu nome, do seu sexo e da sua juventude. Mesmo sendo uma mulher a primeira a ver Cristo e testemunhar sua ressurreição, Santo Ambrósio justifica esse privilégio feminino, conforme assinala Fonseca:

Santo Ambrósio, na esteira dessas ideias, lembrando a falha e imperfeição da primeira mulher, Eva, no Jardim do Éden, dizendo que, assim como a mulher foi a autora do pecado do homem no início, e ele o seguidor do erro, então agora, ela, que anteriormente provara a morte, teve a primeira visão da Ressurreição e, por sua vez, foi a primeira em remediar o pecado cometido. Para não sofrer o opróbrio de ser a responsável pela culpa perpétua infligida ao homem, ela transmitiu a graça e compensou a desolação da Queda original como portadora primeira da revelação da Ressurreição. Através da boca da mulher, a morte foi instaurada no mundo e continuava a grassar nele, mas agora através da boca de uma mulher, a vida foi restaurada. E, nesse ponto de seu malicioso arrazoamento, Santo Ambrósio dá o seu fatal golpe retórico de inveterado mestre misógino dizendo que, já que a mulher é inferior por demais em termos de firmeza necessária para a pregação e, uma vez que o seu sexo é mais fraco para levar as coisas a cabo, o papel da evangelização só cabe mesmo ao homem. (FONSECA, 2017, p. 155-156).

Um dos *topos* que se inicia com Ovídio é o desejo provocador ligado à paixão e a inutilidade de se vigiar a esposa. Esses pensamentos são perpetuados em várias obras, como: a *Sátira VI*, de Juvenal; *De cultu feminarum, Adversus jovinianum*, de São Jerônimo; e *Il Corbaccio*, de Boccaccio.

Na *Sátira VI* (1958), Juvenal apresentou um rol de mulheres romanas conhecidas e satirizadas por sua impropriedade para o matrimônio, pois já não existia mais fidelidade ao lar e ao esposo. Nessa obra, ele enfatiza o *topos* antimatrimonial, quando tenta demover seu amigo Póstumo de um possível casamento:

As piores soluções são melhores que a de ser escravo de uma mulher, até mesmo a morte: E eis que agora tu já preparas a cerimônia e o contrato, já te fazes pentear por um hábil barbeiro e talvez até puseste no dedo um anel. Perdeste o juízo! Vais casar, Póstumo? Diz-me por qual Tisífone, por qual serpente ficaste louco? Com tantas cordas a tua disposição, com tantas janelas altas e vertiginosas, com a ponte Emília aos teus pés, tu pensas em suportar uma mulher? (JUVENAL, 1958, p. 25-32).

Em *Adversus Jovinianum* (c.393), São Jerônimo (1892, p. 779-907) ressoa a posição crítica de Juvenal acerca da impropriedade das mulheres em se casar, visto que são muito reclamonas e invejosas.

São Jerônimo foi um santo que ficou muito famoso porque traduziu a Bíblia do hebraico para o latim. Ele também foi um fiel seguidor dos preceitos paulinos. Na sua obra *Adversus Jovinianum*, ele faz uma verdadeira campanha antimatrimonial e prega a virgindade como excelência máxima. Essa obra é baseada em argumentos contra um monge chamado Joviniano, defendendo que todos os cristãos batizados poderiam obter igual mérito. Embasado em algumas citações do apóstolo Paulo e o evangelista Mateus, de acordo com São Jerônimo, é felicidade incomparável ao homem não ser servo de uma esposa, mas sim de Cristo, a fim de servir não a carne, mas o espírito (JEROME, 1892, I, 11, 779-907).

Para São Jerônimo, a companheira só traria tristezas e desavenças para o marido, pois ela é como uma goteira constante em um dia de inverno, que acabaria colocando o homem para fora de casa, trazendo desgostos. Além das tristezas e desavenças, a esposa se comportaria mal com suas tagarelices, não permitindo ao marido a companhia de amigos, obrigando-o a dedicar-se somente a ela. Sendo assim, São Jerônimo aconselharia o marido a buscar um amigo fiel e não uma esposa.

Continuando o seu preceito prescritivo, São Jerônimo questiona, de maneira irônica, qual seria a vantagem de um cuidadoso guardião cuidar de uma mulher, visto que uma esposa não casta não pode ser guardada. De acordo com ele, a compulsão é uma guardiã não confiável da castidade, e uma mulher só pode ser chamada de casta quando é livre para pecar e não o fizer. Se uma mulher é bonita, logo ela é desejada, se ela é feia, ela é prontamente compelida para a luxúria.

Acerca desse tópico, Étienne (apud DUBY, 2001) afirma que as mulheres são muito fracas e não conseguem dominar a luxúria, levando-as ao adultério. Étienne de Fougères foi capelão de Henrique Plantageneta e, em 1168, tornou-se bispo de Rennes. No período de 1174 e 1178, ele escreveu a obra *Livre des manières* [*Livro das maneiras*], que é um poema destinado aos membros da corte, aos cavaleiros e às damas. Na última parte do livro, ele registra os perigos e os três vícios acrescidos às mulheres: desviam o curso das coisas e não conseguem guardar segredos, todas são mais ou menos feiticeiras e também são muito luxuriosas.

Continuando nesse desfile moralizante e catequético, Étienne de Fougères assegura que as mulheres preparam misturas como as maquiagens e as ceras depilatórias, a fim de falsear suas aparências. Duby (2001) explica que, nessa época, os membros da Igreja condenavam totalmente os cosméticos, porque acreditavam que eles deformavam o corpo das mulheres, as quais se tornavam irreconhecíveis e desagradavam a Deus. Seguindo nessas ideias misóginas, esse capelão afirmou que, utilizando feitiçaria, as mulheres tentavam domar os homens com seus encantos, além de envenená-los. “As damas são rebeldes, pérfidas, vingativas e sua primeira vingança é tomar um amante” (ÉTIENNE apud DUBY, 2001, p.14).

São Jerônimo, pois, enfatiza o *topos* do enfraquecimento e feminização do homem, que se verifica pelo contato amoroso com uma mulher. Ele foi um dos responsáveis pela sistematização teológica e moral da virgindade e do celibato, a fim de se alcançar uma condição superior. Nos seus argumentos antimatrimoniais, São Jerônimo assevera que a esposa traz muitas distrações para o marido, impedindo-o de permanecer em uma vida devota de oração.

Posteriormente, Walter Map (1140-c. 1209) escreve um texto em formato de carta, intitulada *Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum nec uxorem ducat* [Dissuasão de Valerius ao filósofo Ruffinus para não tomar uma esposa], na qual ele destaca seu *alter ego* Valerius, no propósito de dissuadir o amigo Rufino de se casar. Para isso, ele enumera uma notável lista de conhecidos exemplos de homens, na mitologia e na história antiga, que foram decaídos por causa do amor de uma mulher. Em suas admoestações, Walter Map afirma que mesmo a melhor mulher encontrada não pode ser amada sem que prevaleça o amargo do medo, a ansiedade e a frequente desgraça (MAP, 1983). Para esse escritor, Teofrasto (c. 372-288), São Jerônimo (c. 342-420) e tantos outros, o celibato configurava a superação da infeliz vida de casado e também a legítima condição de uma vida de excelências morais, intelectuais e espirituais.

Seguindo um procedimento semelhante de Juvenal, São Jerônimo e Teofrasto, o italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), em 1355, escreveu o *Il Corbaccio* (1975), redigindo uma espécie de dicionário biográfico de celebradas mulheres da cultura pagã. Essa obra não é propriamente um romance, mas uma espécie de experimento mordaz vazado em puro desprezo

pelo feminino. Observa-se uma espécie de dom-juanismo em sua atitude, porém, na verdade, há uma combinação de admiração, desejo e dissoluto cinismo em relação à mulher. Conforme nota Fonseca:

Il Corbaccio (significando talvez Corvo Mau, aludindo a uma fábula em que a ave tenta esconder a sua feiura debaixo das penas de um pavão) não é propriamente um romance, mas uma espécie de experimento mordaz vazado em puro desprezo pelo feminino. Bastante influenciado pela *Sátira VI*, de Juvenal, segue, entretanto, além dela, apoiando-se numa vasta série de textos misóginos, os quais comparecem também numa antologia pessoal ou *florilegium* conhecido pelo nome de *Zibaldone laurenziano*, iniciado antes de 1350. (FONSECA, 2017, p.86).

Boccaccio interroga a mulher como uma categoria geral de gênero, e ao mesmo tempo a menospreza com o tratamento de circunstâncias particulares. Dessa forma, sua sátira atinge a mulher como gênero e espécie:

E é esse sexo feminino execrável, além de todas as outras comparações, desconfiado e raivoso. Nada se pode tratar com um vizinho, com um parente ou com um amigo. [...]; embora as pessoas não devam ficar muito surpresas com isso. [...]. Todos os pensamentos das mulheres, todo o estudo, todas as obras não levam a nada mais, a não ser para roubar, para dominar e enganar os homens; pelo que eles acreditam levianamente nelas em tudo, o que eles não sabem, para manter tratados semelhantes (BOCCACCIO, 1975, p. 433. Tradução nossa.)²¹

A explanação derogatória de Boccaccio parece não ter fim, e ele continua seu arrazoado denegridor afirmando que “ou seja, nenhuma mulher é sábia e, portanto, não pode usar sabiamente”²² (BOCCACCIO, 1975, p. 981). E ainda: “Mas vamos esquecer as mulheres sendo tão orgulhosas, tão vis, tão horríveis, tão rancorosas”²³ (BOCCACCIO, 1975, p. 986).

Outra recorrência misógina que ocorreu na Idade Média é a masculinização da mulher para que ela pudesse se elevar. Dentre vários escritos sobre o assunto, pode-se verificar esse *topos* nos escritos de Gottfried Von Strassburg (1180-1210), poeta alemão que escreveu a obra *Tristan*, que narra a lenda de Tristão e Isolda, cultivada no meio francês e alemão no século

²¹ Et è questo esecrabile sesso femmineo, oltre ad ogni altra comparazione, sospettoso e iracundo. Niuna cosa si potrà con vicino, con parente o con amico trattare, che, se ad esse non è palese. [...]; benché di ciò gli uomini non si debbono molto maravigliare. [...] Tutti i pensieri delle femine, tutto lo studio, tutte l'opere a niuna altra cosa tirano, se non a rubare, a signoreggiare e ad ingannare gli uomini; per che leggiermente credono sopra loro d'ogni cosa, che non sanno, simili trattati tenersi. (BOCCACCIO, 1975, p. 433).

²² cioè niuna femina essere savia, e perciò non potere saviamente adoperare. (BOCCACCIO, 1975, p.981).

²³ Ma lasciamo stare l'essere le femine così fiere, così vili, così orribili, così dispettose. (BOCCACCIO, 1975, 986).

XII. Tristão e Isolda eram muito apaixonados. Para se anular e se elevar, Isolda se destituiu de sua própria feminilidade, a fim de se aproximar da perfeição do sexo masculino, confirmando os pensamentos dos patristas da Igreja de que a mulher só ganha elevação se aproximando do *status* do homem. Para Von Strassburg, as mulheres tiveram uma falha na sua criação e, por isso, aquelas que conseguissem se abster de sua condição deveriam ser louvadas. Elas deveriam deixar de lado a sua natureza de mulher e assumir o coração de um homem, para que fossem purgadas de seus pecados.

Conforme Fonseca (2017, p. 235), aludindo aos pensamentos de Von Strassburg, “Nota-se claramente expressa aqui a doutrina misógina da tradição religiosa que internaliza na própria visão da mulher a ideia de ter sido ela criada como ser defeituoso”. De acordo com esse poeta alemão, para a mulher conseguir se abster um pouco desse teor imperfeito e crescer em mérito, seria necessário que ela se esforçasse muito, tornando-se homem em termos morais e espirituais.

Dessa maneira, para ilustrar esse tema misógino da masculinização da mulher, a fim de se elevar, Duby (2001) relata as cartas que o bispo de Man, Hildebert, escreveu à Adèle de Blois, afirmando que a dama seria obrigada a rejeitar sua feminilidade e a masculinizar-se, para evitar os ataques do demônio. Ele enfatizava que a mulher deveria dominar sua natureza fraca e transformar-se em um homem. Se Adèle venceu, foi porque as forças do mal que a atacavam encontraram nela um homem. Quando ela recebeu essas cartas, encontrava-se viúva, vivia enclausurada num convento e havia se tornado esposa de Deus.

Outro exemplo de mulher que se destituiu de sua feminilidade e se elevou é Juette. Georges Duby (2001) relata que ela se casou e teve três filhos. Um deles faleceu e, em seguida, também o marido faleceu. Inúmeros pretendentes a cobiçavam pelo seu grande dote, e seus pais queriam entregá-la para a melhor oferta. Porém, ela recusou veementemente e foi se enclausurar na ordem das viúvas, para ser esposa de Cristo. O demônio a tentou de todas as formas, a fim de que ela desistisse de seu intuito, porém ela perseverou. Após cinco anos de viuvez, Juette decidiu ir para um leprosário aos arredores de sua cidade. Nesse local, ela cuidava dos doentes, comia com eles, encharcava-se com o pus dos doentes, a fim de também ficar leprosa e, dessa forma, purificar sua alma e se purgar do pecado de ter nascido uma mulher.

Como o ideal dessa época era a virgindade preservada pelas mulheres, se ficassem viúvas deveriam aderir ao celibato e se revirginar. Juette foi um grande exemplo de despojamento de sua sexualidade e da própria feminilidade.

A apologia teológica da virgindade, ascetismo e celibatarismo misógino também é um *topos* bastante recorrente. Santo Ambrósio (c.339-397) foi arcebispo de Mediolano (moderna

Milão) e se tornou um dos mais influentes membros do clero no século IV. Ele preconizava a castidade, conforme nos informa Fonseca (2017, p. 94):

Devido ao grande empenho doutrinário dos padres fundadores das bases religiosas e filosóficas da Igreja cristã primitiva a respeito da castidade, esta virtude era considerada, nos catálogos das heroínas do Velho Testamento, aparecidos em São Jerônimo e em Santo Ambrósio, como a virtude primaz do Cristianismo, reverenciada com a mais alta estima e admiração. Os principais modelos para o elogio da virgindade feminina podiam ser encontrados nas Vitae das santas mártires da Igreja que, a exemplo da pioneira Santa Catarina da Alexandria, martirizada em 307, defenderam, com decência e fortaleza, a sua castidade, transcendendo a fraqueza moral do seu sexo.

Para Santo Ambrósio, o modelo de virtude maior, no rol das virgens, era a Virgem Maria, dada a excelência da sua precedência. Segundamente, as mártires eram consideradas de natureza elevada, pois aproximavam-se do ideal mariano. No seu texto *Expositio Evangelii secundum Lucam*, na passagem X, o Santo reforça que a falha e a imperfeição vieram da primeva mulher, Eva e, por isso, a morte foi instaurada no mundo. Dessa maneira, o homem, por ela ludibriado, apenas a seguiu (AMBROSE, 1957).

Mesmo no respeito e idolatria dos misóginos medievais pela mãe de Jesus Cristo, pode-se perceber uma certa ironia, possivelmente construída de forma intencional. Santo Ambrósio, no seu tratado sobre as virgens, faz uma representação da Virgem Maria, descrevendo-a com magnificente beatitude e santidade, a qual deveria servir de modelo para as mulheres normais, de modo a humilhar e inferiorizar qualquer mulher da época, visto que era praticamente impossível possuírem tal perfeição. Acerca desse assunto, Fonseca pontua que:

Santo Ambrósio havia descrito a Virgem Maria como intocável pela culpa, de fala frugal, sem inveja das suas companheiras. Também, diz Santo Ambrósio que não havia nada de tendencioso em suas palavras e nada de estranho em seus atos. Não havia nela nenhum movimento frívolo, nenhum passo indeciso, nem era a sua voz petulante. Dado o contexto em que tais observações foram escritas, é de se acreditar que a invocação do exemplo da Virgem tinha mesmo o propósito de lembrar o leitor de registrar as falhas que lhe eram sugeridas como prevalentes no sexo feminino. Desse modo, a defesa das virgens por Santo Ambrósio tem de falaz o fato de tentar defender a mulher por meio da mera negação, como no caso do exemplo da Virgem, dos motivos da sua acusação. Reflexões desse tipo acerca do sexo feminino, centradas na visão do homem, não eram pouco frequentes na Idade Média. (FONSECA, 2017, p. 95).

Nos pronunciamentos misóginos de Santo Ambrósio, mesmo o elogio feito às mulheres constituía o fundamento de uma visão oposta, porque, conforme suas colocações,

atingir a perfeição da Virgem era praticamente impossível. Ele deprecia a imagem das demais mulheres, realizando uma propaganda antimatrimonial e uma apologia ao celibato, com fortes conotações misóginas.

São Jerônimo também aborda sobre o celibato feminino, conforme informa Fonseca (2013, p. 34), citando o Livro I. 44 do *Adversus Jovinianum*:

[...] continua São Jerônimo a comentar sobre a esposa que se mantém numa espécie de viuvez casta em memória e fidelidade póstuma a seu marido. Para tanto, cita agora o caso da esposa de Nicerato que, incapaz de trazer qualquer coisa errada ao seu marido, infligiu a morte sobre si mesma em vez de sujeitar-se à luxúria dos trinta tiranos que Lisandro havia levado à conquistada Atenas. Nicerato era filho de um líder ateniense que morreu antes de o espartano Lisandro apoiar o governo dos trinta tiranos depois da derrota de Atenas em 404 a. C. A seguir, e citando o exemplo de Artemísia, esposa de Mausolo, da qual se diz ter-se distinguido pela castidade mantida após a morte do seu marido, diz São Jerônimo que, embora ela fosse rainha da Cária, e isso é exaltado pelos grandes poetas e historiadores, nenhum elogio maior lhe foi dado do que aquele que, quando seu marido morreu, ela, que o amava tanto quanto em vida, construiu um túmulo tão grande que até os dias de hoje todos os sepulcros luxuosos são chamados de mausoléus. Aqui se verifica novamente um torcimento retórico de São Jerônimo para ilustrar os seus argumentos, visto que argumenta-se que o celebrado túmulo do rei Mausolo, de 353 a. C., foi construído por Pítio, não por sua esposa viúva, que era também sua irmã, Artemísia. (FONSECA, 2013, p.34).

São Jerônimo é autor de uma severa indisposição matrimonialista, afirmando que para o homem não brigar, somente se for solteiro, pois os casados não suportam as mulheres queixosas, faladeiras, esbanjadoras e com inúmeros outros defeitos.

De maneira mais sutil, Santo Agostinho também faz um apelo antimatrimonialista ao relatar acerca da sua própria vida. No *Livro X*, Capítulo XXX, dirigindo a Deus diz que: “Tu me ordenaste continência quanto à luxúria da carne, à luxúria dos olhos e às ambições do mundo. Tu ordenaste continência quanto ao concubinato e quanto ao próprio matrimônio” (AGOSTINHO, 2019, p. 199). Suas palavras tentam convencer as mulheres de que as viúvas e as esposas são muito mais infelizes do que as virgens, as quais gozam de uma beatitude serena. Recusando ao casamento, a mulher continua dona do seu corpo e sem nenhuma mácula.

Ideias desse tipo atingiram os bispos do século XII, que advertiam contra o calor que invade o corpo. Para eles, o sexo era uma grande preocupação. Yves de Chartres, bispo por volta de 1090, citado por Duby (2001), vê o pecado de Eva como um pecado da carne, por isso as moças devem oferecer sua carne em sacrifício. Cristo prefere as mulheres intactas, em razão disso a virgindade é uma grande honra para as famílias. Eles orientavam que as virgens nunca perdessem seu tesouro.

Duby (2001) também menciona Adam de Perseigne, o qual, do mesmo modo, aconselha à virgindade. Ele escreve cartas que são verdadeiros sermões para altíssimas damas da época a fim de orientá-las a uma vida sem mácula. Essas epístolas também eram destinadas a todas as mulheres. Ele as dissuadia de usar vestido de cauda, visto que este efeminaria as mulheres e denunciariam o que há de turvo no corpo feminino. Para ele, as mulheres também devem sempre ler o texto sacro, orar, se manter na vida secular tão pura como se estivesse num convento, ajoelhar-se com frequência na frente de um padre e também impor-lhe grandes penitências, até mesmo chicotear-se, se necessário.

Duby (2001) explica que, a fim de combater o pecado da luxúria, no século XII, as autoridades da Igreja colocaram o matrimônio como sendo o sétimo sacramento, acreditando que ele seria a melhor defesa contra os apetites carnis. O casamento deveria servir para extinguir as exaltações do desejo. Para isso, conforme a Igreja, os homens, no intuito de se protegerem das mulheres, por meio do matrimônio, colocariam uma no seu leito, para poderem controlá-la. Dessa forma, elas estariam sempre sob a vigilância e tutela masculina. A partir dessa época, os homens da Igreja lutavam para fortalecer os quadros da união conjugal, pois eles acreditavam que somente assim poderiam estabelecer relações heterossexuais lícitas. O matrimônio seria a solução para o controle das pulsões carnis, o qual seria destinado somente à procriação e não ao prazer e ao gozo, pois, no leito matrimonial, a volúpia deveria continuar contida e séria. Se o homem necessitasse de prazer, deveria buscá-lo com outras mulheres, fora do leito conjugal (DUBY, 2001).

A Idade Média foi uma época caracterizada por uma progressiva cristianização da instituição matrimonial. Duby (2001) informa que essa instituição está encerrada numa firme estrutura de ritos e de interditos: “de ritos, pois que se trata de publicar, quero dizer, tornar público e, dessa forma, socializar, legalizar um ato privado; de interditos, pois que se trata de traçar a fronteira entre a norma e a marginalidade, o lícito e o ilícito, o puro e o impuro” (DUBY, 2001, p. 11). Esse enlace matrimonial ficou enquadrado em dois sistemas. O primeiro foi o leigo, fundamentado na noção de herança. As pessoas responsáveis pelo núcleo familiar seriam os homens, que teriam como objetivo casar com as moças, negociando da maneira mais rentável a sua procriação e as vantagens que elas poderiam assegurar à sua prole. Elas deixariam de depender de seu pai, ou outra figura masculina, para serem submetidas a seu marido. À moça caberia a incumbência de dar filhos ao homem que a acolheu e a ele ser fiel, pois havia o receio dos homens de introduzir no seio da parentela bastardos de outro sangue.

O segundo modelo, o eclesiástico, está pautado no controle da sexualidade, considerando que, para a Igreja, o casamento passava a ser um mal menor. A partir do século

XI, a Igreja se esforçava em fazer do casamento uma instituição religiosa e aperfeiçoar a inserção do casamento cristão nas ordenações globais.

Dessa forma, constrói-se uma ideologia do casamento cristão. A institucionalização do casamento era uma forma de refrear o desejo e o prazer carnal, de modo que as mulheres continuariam, sempre sob a guarda e a vigilância de um homem, inicialmente por seu pai; posteriormente por seu marido, que a governaria e vigiaria; depois por seu filho mais velho, o qual, quando sua mãe estivesse velha, a expulsaria de casa, geralmente a encarcerando num mosteiro familiar, cuja função era abrigar as mulheres que deixaram de ser úteis. Conforme DUBY (2001, p. 112-113):

A mulher deve ser governada. Essa certeza encontra seu apoio nos textos da Sagrada Escritura e propõe a imagem exemplar da relação homem-mulher. Essa relação deve ser hierárquica, tomando o seu lugar na ordem hierárquica universal: o homem deve sujeitar as mulheres que lhe são confiadas, mas amá-las também, e as mulheres devem ao homem que tem poder sobre elas a reverência.

O casamento surge como remédio para a fornicção e uma garantia da ordem social, subordinando a mulher ao poder masculino. Além de ter a função de servir ao esposo, a mulher tinha como atribuição primordial a procriação, além de lavar os corpos dos recém-nascidos e dos defuntos. A Igreja acreditava que, com a institucionalização do casamento, a sexualidade ficaria sob seu controle e, dessa forma, poderia dirigir a consciência das mulheres.

Ligado a esses e outros assuntos correlatos, merece destaque o manual prático de administração escrito pelo bispo Burchard de Worms, por volta de 1007 a 1012, intitulado *Decretum [Doutrina]*, o qual engloba decisões tomadas ao longo da história dos concílios e também as prescrições contidas, indicando a punição para cada falta cometida. Esses manuais auxiliavam os chefes da Igreja da época a julgar e punir as infrações cometidas. Especificamente o *Decretum* torna-se uma ferramenta indispensável para a purificação dos pecadores. Nessa época, os chefes da Igreja deviam auxiliar os pecadores a purgar-se de seus pecados, dessa forma, os últimos eram submetidos à tortura a fim de confessar suas faltas.

Nesse manual, Burchard realiza uma grande derrogação misógina, ressaltando os inúmeros malefícios causados pelas mulheres, enfatizando que elas são tagarelas, negligentes e sempre culpadas. Elas inquietam os homens, por serem portadoras da morte. O homem, sendo o chefe da família, deveria observar e reprimir o que as mulheres de sua casa fazem de errado e de porrete na mão devem calar-lhes a boca, sejam suas filhas, irmãs ou criadas da casa (DUBY, 2001).

Muitos outros escritos misóginos estão presentes na produção fraseológica da Baixa Idade Média entre os séculos XII e XV. A maioria desses manuscritos são provenientes do mundo germânico, principalmente na obra *Lateinische Sprichwörter und Sinnprüche des Mittelalters* (Provérbios e máximas latinas da Idade Média) de Jakob Werner. Conforme Bragança Júnior (2012), as expressões fraseológicas são transmitidas por um legado cultural de conselhos de vida baseados na experiência e sabedoria das pessoas mais velhas. No contexto medieval, essas frases, como os provérbios latinos, eram vistas como um discurso baseado na sabedoria, o qual poderia ser alcançado até mesmo por verdades humanas e bíblicas.

Outrossim, a figura feminina simbolizando o mal, representada por Eva, a pecadora, aparecia com grande frequência nos provérbios medievais. De acordo com Bragança Júnior (2012), as ocorrências relacionadas à figura feminina por manuscritos são várias. Uma delas está presente no manuscrito B (p.134): *Urtica fetidum tergebat femina culum/ Dicens hec verba: "puto, quod demon sit in herba"* (A mulher esfregava o fétido cu com a urtiga/ Dizendo estas palavras: "Imagino que o demônio esteja nesta planta"). Tem-se, nessa frase, a associação da mulher com o demônio – se ela passasse o ânus na urtiga, transformava-se em bruxa. Aproximando-se, dessa forma, de Eva, e afastando-se da redentora Virgem Maria.

Corroborando o pensamento antimatrimonialista de Juvenal, na *Sátira VI*, alguns provérbios, também presentes no manuscrito B (Bragança Júnior, 2012, p. 151): *Qui capit uxorem, litem capit arque dolorem* (Quem toma uma esposa, recebe discussão e dor); *Uxor, equus, vestis si prestita sint inhonestis, / Numquam redduntur sine dampno, cum repetuntur* (Uma esposa, um cavalo e uma roupa se são presenteados aos desonestos, / Quando são novamente pedidos, nunca são restituídos). Sendo assim, esses provérbios asseveram o alto teor negativo do matrimônio, pois a mulher será sempre uma fonte de problemas, conforme certifica o apóstolo Paulo, em diversas de suas epístolas. De acordo com essas premissas misóginas, o ideal seria que o homem não se casasse, e, se assim o fizesse, que a mulher se mantivesse em silêncio e subordinada ao seu marido.

Em toda a Idade Média, circula o pensamento misóginico medieval. No decorrer do século XII, intensifica-se a ideia de que a mulher seria um ser fraco e perverso, razão pela qual deveria ser dominada e submetida a um homem, ao qual ela deveria servir.

A moral, o costume, autorizavam retirar a menina, a partir dos doze anos, do universo fechado, reservado na casa às mulheres, onde ela havia sido criada desde seu nascimento, para conduzi-la com grande pompa a um leito, para coloca-la nos braços de um velhote que ela jamais vira ou então de um adolescente pouco mais velho do que ela" (DUBY, 2001, p. 35).

Assim sendo, o marido passaria a ser o proprietário do corpo da mulher e estaria autorizado a servir-se dele, a explorá-lo e a fazê-lo dar fruto. Porém, conforme explica Duby (2001), ele não poderia excitar a esposa, e esta deveria ter uma obediência passiva. Nessa união, seria proibido a ambos sentir ardor e desejo, porque o casamento era visto como algo sério, que exigia austeridade e sem espaço para a paixão.

Outrossim, a representação da mulher no pensamento e na literatura da Idade Média é constituída por uma forte disposição androcêntrica que se caracteriza por difamar e apresentar uma visão misógina da realidade feminina. Imbuído dos pensamentos dessa época, Gil Vicente não ficou imune a esses pensamentos e deixou transparecer em suas obras traços misóginos, principalmente nas figuras das alcoviteiras, que eram mediadoras amorosas.

A misoginia vicentina pode ser considerada uma misoginia branda, que coloca a mulher como inferior ao homem. Gil Vicente apropriou-se de alguns dos elementos misóginos de pensadores antigos e medievais para construir suas alcoviteiras, as quais são delineadas como faladeiras e com grande poder de persuasão; desvirtuadas, pois são solteiras e não têm uma figura masculina que as oriente; ludibriadoras, visto que elas extorquem os bens materiais de seus clientes em troca de amores que não se concretizam; e bruxas, que se utilizam de suas magias para atingir seus objetivos.

O próximo capítulo realiza um levantamento sobre a vida, a carreira e as obras de Gil Vicente, enfatizando o mundo às avessas do período em que vivia, que ele deixa transparecer em seus autos. Seguidamente são traçadas as configurações misóginas da alcoviteira na literatura, desde o mundo antigo até o período medieval, ressaltando as alcoviteiras do teatro vicentino.

2 CONFIGURAÇÕES MISÓGINAS DA ALCOVITEIRA

A despeito do orgulho profissional que expressam e da defesa da publica utilitas do ofício de intermediadora, algumas das alcoviteiras de Gil Vicente são, como a Celestina de Rojas, também identificadas, julgadas e punidas.

(Márcio Muniz).

As obras vicentinas são fruto de um período de muitas mudanças sociais, como: a crise do mundo feudal, os descobrimentos marítimos, as grandes navegações que descortinaram um mundo novo para os portugueses e a ampliação do comércio interno e externo.

Nesse cenário, Gil Vicente se desponta integrado em sua época, encarnando em si suas ideias e crenças, as quais deixa transparecer em suas obras, imbuídas de sua peculiar individualidade, autonomia e inovação. Bernardes explicita que “o entendimento da dramaturgia vicentina não pode fazer-se à margem das coordenadas políticas e mentais que balizam o primeiro terço do Quinhentismo português” (BERNARDES, 2003, p. 37).

Os autos vicentinos são textos e não fatos, são arte e não historiografia. Suas obras podem ser ecos da realidade, mas não uma reprodução dela. Porém, também não se pode esquecer, que, por Gil Vicente ser poeta e dramaturgo áulico, beneficiário direto da rainha D. Leonor, ele aparece intrinsecamente ligado aos desígnios do poder, ou seja, com certa função cívica. Mas, como assevera Bernardes acerca da obra vicentina, “ela está globalmente assinalada pela associação entre o cívico e o estético, num quadro difícil de compreender no nosso tempo, que é, como se sabe, marcado pela autonomia de cada uma dessas vertentes” (BERNARDES, 2003, p. 52).

Em seus autos, Gil Vicente privilegiou os tipos e não os indivíduos propriamente ditos. Há poucos indivíduos nas obras vicentinas. Os tipos representam a organização social da época, com seus vícios, virtudes, dramas, sonhos, e são caracterizados pela ocupação que exercem na sociedade, sendo raramente identificados pelo nome. Dentre esses tipos, o dramaturgo português também evidencia figuras femininas, retratando mulheres de todas as classes.

Na sociedade portuguesa quinhentista, a mulher não dispunha de regalias ou mesmo direitos básicos, ficando circunscrita ao ambiente doméstico. A sua vida social era bastante precária, já que frequentava praticamente somente a Igreja. Isso ocorria porque, nessa época, a ideia da inferioridade natural feminina soava muito forte, como se percebe nos diversos textos, já comentados no capítulo anterior, os quais constituíram muito dos valores e costumes medievais. Por toda a Idade Média, os discursos misóginos foram repetidos pelas autoridades religiosas com grande insistência, como a mulher vista como faladeira, perigosa agente do demônio, ser de muitas luxúrias e tentações, figura ambígua e símbolo da perdição humana, dentre outros *topoi*.

Nas obras vicentinas, as mulheres adquirem papel de relevância, numa época em que elas não eram priorizadas. Um dos tipos sociais mais bem representados por Gil Vicente é a alcoviteira, que, na Idade Média, correspondia às intermediadoras amorosas.

O vocábulo “alcoviteira” deriva da palavra “alcova”, que quer dizer aposento, recâmara, quarto de dormir. Ela é proveniente do árabe al-qúbba (CUNHA, 1982). *Alcoveta* é um substantivo feminino originário da Espanha e significa mulher ou homem que serve de intermediário em relações amorosas/ *alcoueta* XIII, *-couueto* XII, *-couueta* XIII / Do árabe *al-qauuêd*/ *alcovitar* / XVI, *-couvetar* XV, *-couuitar* XVI/ *alcovitaria*/ *-couuetarya* XIII/ *alcoviteira* XVI (CUNHA, 1982).

Bluteau (1712, p. 227) assim define: “Alcovitar- Ser terceiro, para cõcertar ilícitos ajuntamentos; Alcoviteira- Molher, que entrega molheres, & da cafa de alcouce. Lena, Fem. Martial; O officio & ocupação de Alcoviteiro”. Sendo assim, o termo “alcoviteira” está relacionado ao ofício de intermediadora amorosa, *lena*, que também é um substantivo feminino, que provém do latim *lena – ae* ‘alcoviteira, sedutora’, de *lenāre* ‘alcovitar’ (BLUTEAU, 1712).

Acerca do conceito desse termo, no século I a.C., Ovídio já apresentava a figura da Lena, na sua elegia I, 8 (2001), como uma velha que aconselhava as moças para que arrumassem amantes ricos, além de auxiliar os jovens cortesãos a conquistar as suas amadas. Para isso, elas recebiam bens materiais, como moedas ou garrafas de vinho, já que, geralmente, as *lenae* são retratadas como pessoas embriagadas. Ovídio nomeia sua alcoviteira com o nome de *Dipsas*, que também é o nome de uma serpente cuja picada provocava insaciável sede em suas vítimas. Sendo assim, já na elegia I, a mulher está associada à figura da serpente que seduziu Eva, que possui uma natureza ruim e que está preocupada somente com si própria.

Geralmente, as alcoviteiras são representadas como personagens desprovidas de censo moral e que usam de todos os subterfúgios para realizar seus objetivos: convencer a mulher desejada a ceder aos amores do homem que lhe cobiça. Elas possuem como função satisfazer as paixões dos homens que solicitam seus serviços ou também conseguir namorados bem-sucedidos para as mulheres que os desejam.

Gil Vicente retrata essas mulheres com características segundo o padrão estabelecido pela misoginia medieval. Geralmente elas são faladeiras, enfatizando a concepção de que as mulheres falam mais do que os homens. Essa noção da mulher vista como tagarela é, de acordo com Bloch (1995), uma das principais matérias-primas do preconceito antifeminista e também um aspecto persistente no Ocidente. Uma das alcoviteiras que retrata bem essa visão é personagem da *Comédia de Rubena* (1521), a Beata, que destoa da mulher obediente e sensata que é Cismena, modelo dos atributos que uma mulher deve possuir.

As alcoviteiras vicentinas são bastante astuciosas, ludibriadoras, gananciosas, enganadoras. A alcoviteira Branca Gil, do auto *Velho da Horta* (1512), utiliza diversas

artimanhas a fim de enganar o Viúvo apaixonado pela Moça, o qual é envolto numa rede de intrigas, até lhe ser extorquido o último centavo.

As alcoviteiras Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno* (1517), e Genebra Pereira, do *Auto das Fadas* (1527?), reforçam a ideia da associação da mulher à magia e à bruxaria, concepção que dominou a Idade Média. A primeira, ao adentrar na barca do Diabo, carrega consigo vários apetrechos que confirmam a sua profissão, como: himens postigos, peças de encantar os homens e inúmeros artigos de feitiçaria. Já Genebra Pereira, apresentando-se à corte, se queixa ao rei o medo de ser presa por causa do seu ofício e enumera razões pelas quais os seus feitiços são necessários a fim de resolver os problemas amorosos. Em seguida, ela realiza diversos encantamentos diante de todos, no intuito de demonstrar seu grande poder.

Mediante ao tratado do *Malleus Maleficarum*, escrito por volta de 1484, é possível perceber como estavam enraizadas por toda a Europa, inclusive em Portugal, as práticas, as crenças mágicas e os hábitos satânicos. Conforme esse tratado, as mulheres são as que mais praticavam bruxarias, pois elas possuíam veneno pior do que as serpentes e sua lascívia as levava a cometer todos os pecados. Além disso, eram mais propensas a receber a influência do espírito do mal e possuir língua traiçoeira, contando tudo o que aprendem para realizar as artes do mal.

Na época de Gil Vicente, iniciou-se uma perseguição às pessoas que praticavam magias e bruxarias, ou então exerciam alguma prática contrária à fé católica e, nesse contexto, as mulheres foram as principais vítimas, porque a sua imagem foi associada ao que é fraco e carnal, o que deu início à “demonização da mulher”, a qual é, por natureza, de acordo com o manual *Malleus Maleficarum*, mais propensa a ser utilizada pelo demônio na efetivação de seus planos malignos.

Conforme Le Goff (2005), a partir do século XII, “apoiando-se no renascimento do direito romano, a razão de Estado lançou a caça às feiticeiras” (LE GOFF, 2005, p. 320). Nessa época, as perseguições às bruxas, a maioria mulheres, aumentaram vertiginosamente, pois, de acordo com o Manual do *Malleus*, o sexo feminino era mais suscetível ao pecado e ao pacto com o Demônio, que era algo que mais atormentava os homens do medievo na época.

Sendo assim, as bruxas eram punidas de diversas maneiras, para que fossem exemplos às outras e não voltassem a pecar. Essas práticas pagãs influenciaram, de certa maneira, as peças de Gil Vicente, que retrataram, por meio das alcoviteiras, alguns modelos de bruxas e feiticeiras, as quais representavam o inquietante e o desconhecido.

Apesar de nem todas alcoviteiras vicentinas terminarem punidas, a referência aos açoites e castigos por elas vividos corroboram a ideia de que as punições eram uma espécie de

expição de seus pecados. Algumas delas são castigadas, como: Brísida Vaz, que foi condenada a adentrar à Barca do Diabo; e Branca Gil, que é açoitada. Apesar de Ana Dias não ser penalizada, ela também não consegue justiça para a violação de sua filha por Pêro Amaro. A Beata da *Comédia de Rubena* também não é castigada, porém não consegue atingir o seu objetivo, que é ludibriar e convencer Cismena a ceder às tentações carnavais. Genebra Pereira é a única que parece ter atingido seu objetivo.

Em seus autos, Gil Vicente dá voz às mulheres, sendo um dos primeiros autores da Idade Média a lhes dar voz e representatividade. Ele privilegia diversas personagens do sexo feminino, quando elas ainda não eram mencionadas. Porém, apesar dessa aquiescência com o sexo feminino, as personagens alcoviteiras vicentinas deixam rastros da mulher vista como faladeira, ludibriadora, gananciosa, feiticeira e astuciosa, reforçando, de maneira cômica, o pensamento da época, da mulher vista como pecadora, descendente de Eva.

2.1 Gil Vicente, o mundo às avessas e as pacíficas concordâncias

Os dados sobre a biografia de Gil Vicente são incertos e imprecisos. Imagina-se que ele tenha nascido no período de 1460 a 1470. Queirós Veloso (1930) fixou a data do nascimento de Gil Vicente em 1465, após realizar uma média aritmética de duas datas propostas anteriormente: a de Brito Rebelo, que propôs a data de 1470; e a de Anselmo Braamcamp Freire, que recomendou a data de 1460.²⁴

²⁴ São inúmeras as incertezas em torno da biografia de Gil Vicente. O local do seu nascimento também é confuso. As hipóteses são que ele tenha nascido em Guimarães, Barcelos ou Lisboa. Não há informações acerca da infância e juventude desse dramaturgo. Acredita-se que ele tenha casado pela primeira vez com Branca Bezerra, no período de 1484 a 1486, com a qual teve dois filhos: Gaspar Vicente, que nasceu por volta de 1488; e Belchior Vicente, que nasceu por volta de 1504. Um registro de um epitáfio atribuído ao autor, “AQVI JAI A MVI PRVDENTE SENHORA BRANCA BEZERRA MÔLHER DE GIL VICENTE FEITA TERRA” (REBELO, 1912, p.128), leva a supor que sua esposa faleceu por volta de 1514. Em 1517, Gil Vicente casou-se com Melícia Rodrigues, com a qual teve três filhos: Paula Vicente, Luís Vicente e Valéria Borges (FREIRE, 1944). Outra questão que gera bastante incerteza é a identificação do dramaturgo, a qual é associada a um ourives e Mestre da Balança, de mesmo nome, que ficou bastante conhecido por ter confeccionado a custódia do mosteiro de Belém, que é um objeto de cunho religioso e que foi encomendado pela rainha D. Leonor, em 1509. Braamcamp Freire é um dos investigadores que acreditam nessa teoria. Em sua obra *Gil Vicente Trovador e Mestre da Balança*, Freire cita que o General Brito Rebelo encontrou nos livros da chancelaria de D. Manuel uma carta com data de 4 de fevereiro de 1513, registrada no Livro 42º, na qual demonstrava a nomeação de Gil Vicente para mestre interino da Balança da Casa da Moeda de Lisboa, e junto desse documento havia o seguinte sumário: GIL VICENTE TROVADOR MESTRE DA BALANÇA (FREIRE, 1944, p. 19). O documento a que esse estudioso se refere data do século XVI.

Há, entretanto, controvérsias de outros pesquisadores que não acreditam nessa teoria, como Saraiva (1970), que considera esse documento de extrema relevância para a pesquisa acerca de Gil Vicente, porém levanta algumas questões que impossibilitam que os dois Gil Vicente sejam o mesmo. Uma delas é que o nome Gil era bastante comum na época, e São Vicente era o patrono de Lisboa. Sendo assim, esse nome era comum e corriqueiro na época, e, dessa forma, o dramaturgo e o ourives podiam ser pessoas diferentes. Outro fato é que este último era extremamente rico e poderoso, e o Gil Vicente poeta vivia às custas de favores reais oriundos de seu ofício literário.

Esse dramaturgo português nasceu no reinado de D. Afonso V, o qual foi marcado por uma política que beneficiava os interesses da nobreza portuguesa. Quando D. João II assumiu o trono, ele mudou as diretrizes políticas que prevaleciam até então, reprimindo o poder da alta nobreza, centralizando-o em si mesmo. Esse rei fazia questão de dirigir pessoalmente as navegações ultramarinas, pois os descobrimentos eram prioridade no seu reinado. Ele conseguiu garantir o direito exclusivo dos portugueses navegarem pelo mar oriental e, dessa maneira, pôde enviar uma expedição à Índia.

D. João II faleceu e não deixou nenhum herdeiro legítimo, por isso a Coroa foi repassada para seu primo e cunhado, D. Manuel, que assumiu a coroa, sete anos antes da primeira representação do teatro vicentino. Esse rei deu continuidade ao projeto das viagens ultramarinas, iniciado por D. João II. Em 1521, o filho de D. Manuel, D. João III, assumiu a corte, numa época gloriosa da expansão portuguesa no mundo, mas também com sintomas de decadência (MEDINA, 2002).

Sendo assim, Gil Vicente surgiu no cenário português em um dos momentos mais importantes da história portuguesa, em que a Dinastia de Avis, que corresponde ao fim do reinado de D. João II (1481-1495) e início do reinado de D. Manuel I (1495-1521), já estava totalmente consolidada e o monarca já se comportava diante da nobreza como rei absoluto. Além disso, é uma época exitosa das grandes navegações e dos empreendimentos na África e Ásia, que proporcionaram a Portugal uma imensa riqueza e um maior poder (MIGLIACCI, 1994).

Outro ponto convergente entre os estudiosos é que o dramaturgo gozou de grande prestígio nas cortes de D. João II, D. Manuel e D. João III. Essa importância pode estar relacionada à proteção de D. Leonor, a Rainha Velha, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel. Ela se encantou com o dramaturgo quando ele representou sua primeira peça *Auto da Visitação*

Além disso, o trabalho artesanal, como o de aurífice, requereria bastante dedicação, o que não deixaria tempo para se dedicar à grande cultura literária revelada nos autos vicentinos.

Laurence Keates (1988) concorda com o argumento de Braamcamp Freire (1944) e também defende a ideia de que Gil Vicente poeta e Gil Vicente ourives tenham sido uma única pessoa. Da mesma forma, Paul Teyssier (1982) corrobora desse pensamento, de que a tese defendida por Freire (1944) parece a mais provável. Entretanto, ele não considera que o debate esteja finalizado, o qual está aberto a novas pesquisas.

Outra indefinição que surgiu por meio de um escrito em um nobiliário, com cópia datada de 1576, fl. 67, no qual está grafado “mestre que foy de reytorica del rey dom Manoel”, é se Gil Vicente tenha sido Mestre da Retórica de D. Manuel. (FREIRE, 1919). Freire, como vários outros estudiosos, questiona essa hipótese, pois acredita ser inviável que D. Manuel tivesse um professor da sua idade, ou até mesmo mais jovem. Teófilo Braga (1898) acredita nessa possibilidade, afirmando que o dramaturgo poderia ter passado “a mocidade recebendo a cultura do Trivium – Gramática, Lógica e Retórica – nas Escolas da Collegiada da Oliveira” (BRAGA, 1898, p.41). Entretanto, não há uma prova documental que certifique tal fato.

ou *Monólogo do Vaqueiro*, em 1502, devido ao nascimento de D. João III. Em seguida, ela solicitou que ele repetisse a representação na época do Natal. Entretanto, o dramaturgo escreveu um novo auto, o qual estava relacionado ao nascimento do Redentor. A partir daí, Gil Vicente escreveu vários autos para D. Leonor. Os dois compartilhavam dos mesmos interesses, gostos e crenças religiosas.

Maleval (2014) enfatiza que D. Leonor possuía um ideal franciscano, o qual foi herdado por outros membros do passado da Família Real Portuguesa, como da Rainha Santa Isabel (c. 1269-1336), esposa de D. Dinis, a qual rezava pela cartilha de São Francisco de Assis, influência herdada por Gil Vicente. Pode-se perceber esse ideal franciscano quando ele critica a degradação e a indisciplina do clero da época. Conforme Saraiva (2000, p. 110):

A evidente inspiração franciscana que transparece na poesia religiosa de Gil Vicente. A maneira humana, enternecida com que são tratados os temas bíblicos é muito característica do franciscanismo, fonte de toda uma literatura lírico-dramática em torno da vida de Cristo e da Virgem, sobretudo desta última”.

O pensamento franciscano em Gil Vicente pode igualmente ser percebido no louvor à natureza, na sua vontade de restauração da sociedade em que vivia e na contestação do saber puramente humano. O dramaturgo também criticava os que acreditavam no poder do dinheiro e que pensavam ser capazes de comprar tudo e todos. Ele foi crítico dos que se vendiam a fim de angariar bens materiais a qualquer custo. Da mesma forma, São Francisco considerava que todo dinheiro acumulado era princípio de cobiça e por isso devia ser combatido, a fim de se alcançar compreensão espiritual.

Para Maleval (2014), Gil Vicente teve acesso e provavelmente leu alguns textos de São Francisco, pois, em suas obras, ele demonstra ter conhecimento das Regras dos Frades Menores, pois, do contrário, ele não teria autoridade para apostolar e censurar os clérigos no sermão pregado em Abrantes.

Quanto à formação intelectual de Gil Vicente, deduz-se pelo que está em suas obras, visto que não há documento que explique a que tipo de educação ele teve acesso. De acordo com Bernardes (2008), a cultura de Gil Vicente é bastante vasta, conforme se verifica nos seus autos: conhecedor profundo em questões de teologia, conhecimento em tradição literária de caráter lírico e narrativo, erudição em fundamentos da doutrina política e religiosa, compreensão da cultura popular.

O fato que não se tem dúvida é que “antes de Gil Vicente houve em Portugal elementos que permitiam a criação de teatro, [...] mas tais elementos não tinham se conjugado numa

síntese efetiva” (TEYSSIER, 1982, p. 32). Antes dele, existiam apenas formas rudimentares de teatro. As peças eram geralmente de caráter religioso, com temas das vidas dos santos, cenas de mistérios e milagres, e ainda peças com simbolismo geral, as quais eram apresentadas nos pátios das igrejas.

Posteriormente, surgiram representações populares com intenções satíricas, sermões burlescos, ladainhas e *sotties*, que eram farsas em que as personagens eram tolas ou loucas. O que faltava nessas obras Gil Vicente acrescentou nas suas: a junção de um texto com a representação de atores, para um público específico (TEYSSIER, 1982).

De acordo com alguns estudiosos, como Michaelis de Vasconcellos (1912), a obra vicentina compõe-se de cinquenta peças, das quais três estão desaparecidas, mas sabe-se de suas existências porque foram citadas nos índices proibitivos. São elas: o *Jubileu d'Amores*, o auto da *Aderência do Paço* e a *Vida no Paço*.

Por ordem de D. João III, Gil Vicente iniciou a compilação de suas obras, entretanto, faleceu antes de terminar tal intuito. Os seus filhos, Luís e Paula Vicente, terminaram esse trabalho, em 1562, que resultou na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, porém essa compilação apresenta algumas imprecisões feitas pelos editores e algumas omissões e emendas arbitrárias devido à Inquisição, conforme cita Maleval (1992, p. 172):

Um dos equívocos da *Copilaçam* de 1562 diz respeito à divisão por gêneros da obra vicentina: autos de devoção, farsas, comédias e tragicomédias. Principalmente em relação aos dois últimos termos, oriundos da moda classicizante mal-assimilada, a confusão de Luís Vicente é flagrante, uma vez que denominou ora por um, ora por outras peças de igual teor. Não que o problema de classificação dos títulos vicentinos seja de fácil solução. A heterogeneidade das peças vem desafiando a argúcia dos críticos, que atribuem quase sempre às suas conclusões um caráter aproximado e não definitivo. O próprio Gil Vicente as teria dividido em comédias, moralidades e farsas. Insuficientemente, por sinal, uma vez que muitas são as obras que extrapolam tais limites. (MALEVAL, 1992, p.172).

Sendo assim, percebe-se que ainda não há um consenso entre os estudiosos sobre a classificação das obras vicentinas. Conforme Maleval cita no excerto anterior, o próprio Gil Vicente classificou-as em obras de devoção (moralidades), farsas e comédias, conforme escreveu na carta-prólogo de D. Duardos: “comédias, farças y moralidades que he compuesto”²⁵ (SARAIVA, 1970, p. 89).

²⁵ Para este trabalho, adotar-se-á a classificação do próprio Gil Vicente, embora ela não atenda de forma definitiva as particularidades de sua obra e seja considerada insuficiente, visto que muitas delas extrapolam os limites de tais gêneros. No entanto, ela ainda é uma melhor opção que da *Copilaçam* de 1562. Rebello (1984, p. 29) assevera que as comédias e farsas reúnem os “autos e temas de inspiração seculares”, enquanto as moralidades agrupam os autos religiosos. O presente estudo será direcionado nessa vertente.

Na compilação de 1562, Luís Vicente acrescentou a tragicomédia, ficando as obras divididas em quatro gêneros. Muitos estudiosos acreditam que essa classificação é arbitrária por realizar a união de obras diferentes quanto ao tema e à estrutura e separar aquelas que apresentam semelhanças.

Laurence Keates (1988, p. 95) recomenda a divisão das obras vicentinas em três grupos: as peças religiosas, os divertimentos e as sátiras. Para Massaud Moisés (1974, p.72), as obras do dramaturgo português dividem-se em: tradicional e de atualidade.

Saraiva (1970) cita as dificuldades de realizar uma divisão das obras vicentinas, visto que geralmente os autos alinham-se em diversas estruturas. Esse estudioso propõe uma “classificação histórica, integrando seus autos nos gêneros existentes na sua época e então reconhecidos como tais, ou avaliando a sua diferenciação em relação a esses gêneros” (SARAIVA, 1970, p. 92).

O historiador enfatiza que não é possível realizar uma rígida classificação dos autos vicentinos, visto que são polivalentes e misturam características de diversos gêneros. Ele sugere uma categorização que abrange nove gêneros: o mistério, a moralidade, a fantasia alegórica, a peça de milagres, o teatro romanesco, a farsa, a écloga, o sermão e o monólogo (SARAIVA, 1970).

Conforme Saraiva (1970, p. 37), das obras escritas por Gil Vicente, dezoito foram encomendadas por D. Leonor, sendo peças de temas religiosos, já que ela apreciava muito as obras devotas e tratados alegóricos. Ele também propõe uma classificação análoga dos autos vicentinos e as respectivas cronologias deles, a qual será adotada para este trabalho.²⁶

²⁶ As peças vicentinas, de acordo com a classificação de Saraiva (1970), são:

- 1º) 1502 – *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*;
- 2º) 1504 – *Milagre de São Martinho*;
- 6º) 1506 – Sermão de *Abrantes* ou Sermão *perante a rainha D. Leonor*;
- 7º) 1509 – Farsa da *Índia*;
- 8º) 1510 – Écloga ou Pastoral *Castelhano*;
- 9º) 1510 – Moralidade da *Fé*;
- 10º) 1512 – Farsa do *Velho da Horta*;
- 11º) Cerca de 1513 – Moralidade dos *Quatro Tempos*;
- 12º) 1513 – Moralidade da *Sibila Cassandra*;
- 13º) 1514 – (reapresentada em 1521) – Fantasia alegórica da *Exortação da Guerra*;
- 14º) 1515 – Farsa *Quem tem farelos*;
- 15º) 1515 – (reapresentada em 1534) – *Mistério da Virgem* ou *Auto da Mofina Mendes*;
- 16º) 1517 – Primeira moralidade das *Barcas* ou *Barca do Inferno*;
- 17º) 1518 – *Moralidade da Alma*;
- 18º) 1518 – Segunda Moralidade das *Barcas* ou *Barca do Purgatório*;
- 19º) 1519 – Terceira Moralidade das *Barcas* ou *Barca da Glória*;
- 20º) 1519 ou 1520 – Moralidade de *Deus Padre, justiça e misericórdia*;
- 21º) 1521 – Fantasia alegórica das *Cortes de Júpiter*;
- 22º) 1521 – Comédia de *Rubena*;
- 23º) 1521 – Jogos das *Ciganas*;

Além dos autos, Gil Vicente também escreveu obras menores, conhecidas como obras miúdas, que são: o Salmo de *Miserere*, a carta escrita para o Rei D. João III após o tremor de terra de 26 de janeiro de 1531; os “romances” à morte de D. Manuel e à aclamação de D. João III, em 1521; as trovas e o epitáfio a Afonso Lopes Sampaio, ao Conde do Vimioso, a Felipe Guilhém e a D. João III; e o Prólogo e Parecer Vicentino no Processo de Vasco Abul, do *Cancioneiro Geral* (MALEVAL, 1992).

Esse dramaturgo também era incumbido de organizar as festas de rua e as festividades palacianas, o que fazia com grande maestria. Conforme Freire (1944), na época não houve mais festas religiosas, nascimentos, datas comemorativas, sem a participação de Gil Vicente. Os seus autos eram produzidos a pedido da Corte, e, dessa maneira, tinha alguma dependência do monarca. Acerca desse assunto, Teyssier cita que:

Muitas das peças que escreveu foram encomendadas para celebrar determinados acontecimentos importantes – nascimentos, casamentos, entradas solenes – ou para acompanhar certas festas religiosas. O teatro de Gil Vicente é, por conseguinte, um teatro de corte, subordinado às exigências e ao cerimonial da vida cortesã. (TEYSSIER, 1982, p.11-12).

Dessa forma, suas ideias políticas provavelmente corresponderiam ao ideário do rei regente, seja D. Manuel ou D. João III.

-
- 24º) 1522 – Pranto de *Maria Parda*;
 25º) 1522 – Comédia de *D. Duardos*;
 26º) 1523 – Farsa de *Inês Pereira*;
 27º) 1523 – Écloga ou *Pastoril Português*;
 28º) 1523 – Comédia de *Amadis de Gaula*;
 29º) 1523 – Comédia do *Viúvo*;
 30º) 1524 – Fantasia alegórica da *Frágua de Amor*;
 31º) 1525 – Farsa dos *Físicos*;
 32º) 1525 ou 1526 – Farsa do *Juíz da Beira*;
 33º) 1526 – Fantasia alegórica do *Templo de Apolo*;
 34º) 1526 – Moralidade da *Feira*;
 35º) 1527 – Fantasia alegórica da *Nau de amores*;
 36º) 1527 – Fantasia alegórica sobre a *Divisa da cidade de Coimbra*;
 37º) 1527 – Farsa dos *almocreves*;
 38º) 1527 – Écloga ou *Pastoril da serra da Estrela*;
 39º) 1527 – Mistério *Breve sumário da história de Deus*; seguido pelo *Diálogo sobre a Ressureição de Cristo*;
 40º) Cerca de 1527 – Jogos das *Fadas*;
 41º) 1527 ou 1528 – Farsa da *Festa*;
 42º) 1529 – Fantasia alegórica do Inverno e do Verão;
 43º) 1529 ou 1530 – Farsa do *Clérigo da Beira*;
 44º) 1532 – (reapresentada nos anos seguintes) – Fantasia alegórica da *Lusitânia*;
 45º) 1533 – Farsa da *Romagem de agravados*;
 46º) 1534 – Mistério da *Cananéia*;
 47º) 1536 – Fantasia alegórica da *Floresta de enganos*;
 (SARAIVA, 1970, p. 37).

No Reinado de D. Manuel, as peças vicentinas mostraram uma face mais religiosa, possivelmente por causa do sucesso da sua primeira representação, que foi religiosa, o *Auto da Visitação*, em 1502. Osório (2002, p.30) assevera que “o ato devoto evidencia por si próprio, fortes preocupações doutrinárias e performativas e que ocupa lugar de destaque até o final do reinado manuelino”. Outro motivo desse viés mais devoto das peças vicentinas corresponde ao fato dessa primeira fase estar mais a serviço do ideário régio.

Gil Vicente era divulgador e defensor das ideologias políticas dos monarcas portugueses (Teyssier, 1985; Keats, 1988). Sabe-se que as cortes de D. Manuel e D. João III financiaram, encomendaram e moldaram as obras vicentinas. Ou seja, o teatro vicentino possui uma intrínseca relação com os ideais políticos-ideológicos das cortes da época. Esse dramaturgo foi artista da corte, participou da intimidade dos nobres e produziu seu teatro para o deleite dos cortesãos. Esse estatuto de “artista de corte” não implica uma dependência absoluta no plano doutrinal e estético, conforme explicita Bernardes (2008, p. 25): “a corte constitui um corpo social especialmente heterogêneo e conflitivo; deve-se ter em conta, de igual modo, que embora vinculado ao ponto de vista do Rei, Gil Vicente assume a função de desvelador de realidades escondidas”.

Dentre as quarenta e seis peças de Gil Vicente, apenas nove foram encenadas fora do espaço da corte. De acordo com Muniz (2010, p.78), “Sendo Lisboa a sede do reino, é nos palácios de Alcáçova e da Ribeira que se encena a maioria das peças vicentinas”. Como a corte deslocava-se sempre, por causa da peste, os autos vicentinos também foram representados em Almeirim, Évora e Coimbra. Quando as peças desse dramaturgo português eram apresentadas fora do espaço cortesão, geralmente são exibidas para D. Leonor, irmã de D. Manuel e grande incentivadora do dramaturgo.

Inicialmente, Gil Vicente vivia sob a proteção e dependência da Rainha D. Leonor (viúva de D. João II). Posteriormente, D. Catarina, esposa de D. João III, passa a ter lugar de destaque nas rubricas de abertura dos autos, conforme aponta João Nuno Alçada (1992, p. 9):

Abandonada gradualmente a dependência que o ligava a D. Leonor, Gil Vicente trabalhará seguindo outras directivas de gosto real que até então se iam formando na esteira das riquezas trazidas pelas naus regressadas do Oriente. O domínio que possuía do castelhano havia-lhe permitido [...] o acesso a *topoi* da cultura profana que, frequentemente, se utilizava já nas festas do Renascimento”.

O período da produção literária de Gil Vicente inicia em 1502 e finaliza em 1536, com a peça *Floresta de enganos*, perfazendo o total de trinta e três anos de efetiva produção literária.

No primeiro período, que se relaciona ao reinado de D. Manuel, foram escritas cerca de vinte obras em dezoito anos; no segundo período, do reinado de D. João III, foram elaboradas vinte e nove peças em quinze anos.

Gil Vicente tinha uma visão total da época complexa em que viveu. Em suas obras, ele deixa transparecer ecos da realidade (europeia, e não somente portuguesa) e nunca meras reproduções de uma época, porque a sua obra deve ser sempre aferida no plano da Arte. De acordo com Bernardes (2003, p, 177):

O teatro vicentino entronca numa tradição perfeitamente constituída sob o ponto de vista técnico e morfológico, que se estende sobretudo pelos países meridionais da Europa durante, pelo menos, os séculos XV e XVI. Farsas, moralidades, *sotties*, mistérios, milagres, eram géneros razoavelmente codificados, bem conhecidos do público das cidades italianas ou francesas, por exemplo, com destaque para aquelas em que predominava a organização burguesa e comunal da vida.

Sob o prisma apontado por Bernardes, esvai-se a ideia de que o teatro vicentino tenha a função de retratar uma realidade (o que não é uma função da Arte), que está presa à sociedade quinhentista portuguesa. Gil Vicente era exímio conhecedor da cultura europeia, inclusive do teatro, o qual ele adaptou de acordo com as condicionantes contextuais, com a realidade portuguesa da época e com o seu apurado rigor estético (BERNARDES, 2003).

Esse dramaturgo pode incorporar a realidade quinhentista europeia na tessitura de sua obra, contudo isso se dá por meio de um processo de mediação artística complexo. Bernardes (2003, p. 87) orienta que os autos vicentinos devem ser vistos num conceito contextualizado de identidade artística, “(re)conciliando os informantes histórico com a dimensão estética: no pressuposto de que os dois planos se potenciam mutuamente”.

Em suas peças, Gil Vicente enfoca o ser humano em suas diversas facetas, utilizando a sátira para divertir a plateia e criticar os vícios do seu tempo, a corrupção dos homens e os erros de toda a sociedade da sua época. Ele utiliza o riso como uma forma de castigar a quem desobedeça aos costumes vigentes e denunciar os desvios da Igreja e os desmandos do Estado. Conforme assevera Spina (2006, p. 85):

Gil Vicente ridiculariza a imperícia dos médicos (físicos) – na Farsa dos Físicos; as práticas da feitiçaria – no Auto das Fadas; a bazófia nobiliárquica – na Comédia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra, na Farsa do Escudeiro e na Farsa dos Almocreves; o relaxamento dos costumes clericais – no Clérigo da Beira, no Auto da Barca do Inferno, na Inês Pereira; a simonia – no Auto da Feira e na Barca da Glória; a corrupção no seio da família – no Auto da Índia; a nobreza a viver na sua fatuidade e à custa do trabalho alheio – na Farsa

dos Almocreves; os adeptos da astrologia – na figura de Mercúrio, logo no início do Auto da Feira.

O dramaturgo português criticou as classes sociais, exceto o Poder Régio e a Igreja, que custeavam seu trabalho e também poderiam ter o poder de transformar a sociedade de uma forma mais pacífica. Ele condena o desejo dos homens de ascender socialmente e aumentar de forma considerável os seus rendimentos a qualquer custo, enganando e ludibriando os outros. Critica a grande ambição e opulência dos altos escalões do clero, em oposição à abstinência e vida de humildade que Cristo pregava a seus seguidores. Dessa forma, ele mostra o avesso do mundo e seu lado podre. Para ele, o mundo está perdido e moribundo, pois os homens transgridem os princípios morais.

Por meio dos tipos sociais, Gil Vicente apresenta um mundo desordenado e corrompido pelos homens que se afastaram de Deus, e por isso foi supostamente perdido e que precisava ser reencontrado. Ele tentava mostrar que o mundo estava às avessas, pois uma nova ordem social estava chegando. Para esse dramaturgo, a velha ordem não deve ser alterada, ou seja, o mundo antigo deve prevalecer, em detrimento ao novo mundo que surgia. Bernardes (2003) confirma a plena medievalidade estética de Gil Vicente, com obras profundamente medievais, nas quais estão contidas o lirismo peninsular de Quatrocentos e formas do teatro medieval francês.

Absorvido por essa tradição tardomedieval, em suas obras Gil Vicente enfatiza que o ser humano deveria aceitar resignadamente o lugar na sociedade que lhe foi dado pelo Criador. Teyssier (1982, p. 141), citando o pensamento vicentino, afirma que “cada ser humano deve procurar alcançar a salvação no lugar que Deus lhe destinou e não, em qualquer caso, procurar sair da sua condição”.

Para corroborar esse pensamento de Teyssier, dentre outras personagens, tem-se Inês Pereira, da *Farsa de Inês Pereira* (1523), a qual sonhava em ascender socialmente, realizando um bom casamento. Casou-se, então, com o escudeiro Brás da Mata, que parecia ser um homem muito bem-sucedido, contudo, além de ele ser pobre, tirou-lhe toda a liberdade.

Por essas e outras personagens, verifica-se que Gil Vicente visava restabelecer o rigor da disciplina, por meio da persuasão, para que homens e mulheres agissem de forma diferente e retornassem ao espírito das formas estabelecidas e que todos aceitassem o seu lugar na sociedade, a fim de que o mundo transcorresse sem problemas. Esse mundo desordenado (que estava inserido em um período histórico determinado) precisa de pacíficas concordâncias, que

é o equilíbrio e a harmonia. Elas se darão mediante o restabelecimento da ordem; da aplicação do conservantismo de medidas velhas e da antiga moral.

Teyssier (1982) cita que, para que se deem as pacíficas concordâncias, Gil Vicente, em seus autos, prega a ordem e a harmonia: do mundo, da Fé, da História, do universo material e do universo inteligível. Para ele, a harmonia assegurada pelo monarca e pela Igreja (instituição), é frequentemente quebrada, pois o que reina no mundo novo é a desordem, evidente em sua época, com os descobrimentos que se alastravam pelo mundo, as guerras que assolavam a Europa e a crise enfrentada pela Igreja (clero).

Conforme Teyssier, a Idade Média institucionalizou, em toda a Europa, protestos que exprimiam a “negação da autoridade, a recusa das disciplinas e das regras” (TEYSSIER, 1982, p. 158). É como se Gil Vicente comparasse o mundo “a um doente na agonia, o pregador desvenda as fraquezas e os vícios” (TEYSSIER, 1982, p. 161). Para o dramaturgo, era importante perpetuar o conservantismo das medidas velhas, da Velha Ordem, ou seja, a continuidade da nobreza. A Nova Ordem, que eram os rebentos sociais da burguesia, não tinha tradição. E na sociedade vivida por Gil Vicente isso gerava inúmeros embates.

Sendo assim, em seus autos, o dramaturgo português representa esse mundo às avessas, o qual pode ser restituído pelas pacíficas concordâncias. As personagens utilizadas pelo dramaturgo, para mostrar esse desarranjo do mundo, são as alcoviteiras, as quais, na maioria dos casos, são punidas, pois estão desestabilizando a ordem estabelecida e não possuem *virtus*, qualidade necessária a todas as mulheres.

Conforme Graciano (1879), a palavra “homem” (*vir*) provinha da força da mente (*virtus animi*) e “mulher” (*mulier*) provinha da moleza da mente (*mollities mentis*). Sendo assim, o homem estaria associado à coragem; e a mulher, à fraqueza (FONSECA, 2020). Para que a mulher pudesse se tornar virtuosa como o homem, seria preciso que ela se equiparasse a ele, adquirindo a *virtus* (coragem).

A alcoviteira vicentina enfatiza essa falta de *virtus* da mulher e esse desconcerto vivido pela sociedade. De acordo com Santo Ambrósio (1961), a falta desse atributo nas mulheres ocorre pela imbecilidade do corpo, pela tendência ao desejo sexual. Essa característica é percebida em algumas alcoviteiras vicentinas, visto que elas sucumbem ao apelo sexual e tentam convencer outras pessoas que façam o mesmo.

Dentre outras peças, pode-se citar Lianor Vaz, da Farsa de *Inês Pereira* (1953e), a qual chega esbaforida na casa de Inês, alegando que fora atacada por um clérigo, porém ela demonstra intenção maliciosa ao falar sobre a masculinidade do religioso, dando a entender que manteve relações sexuais com ele. Ademais, ela encontra-se na casa de Inês para persuadi-la a

se casar com Pero Marques, um rústico camponês. Essa última característica é comum a todas as alcoviteiras vicentinas.

Sendo assim, essa personagem e as demais representam a falta de *virtus* concebida por Santo Ambrósio e outros patristas. De acordo com suas ideias, elas refletem a mulher fraca, sem *virtus*, com tendências a impulsos sexuais intensos, as quais necessitam de companhia e orientação masculina.

Além do atributo citado anteriormente, da alcoviteira vicentina representada como alguém que persuade a figura feminina para atender aos desejos do sexo masculino, o *Auto das Fadas* também retrata esse mundo desordenado visto por Gil Vicente. Branca Gil (feiticeira e alcoviteira) adentra a corte narrando o seu ofício, defendendo a importância dele e enumerando os nomes de algumas pessoas ilustres que procuram por seus serviços.

Num mundo ordenado, uma alcoviteira seria recebida pelo rei para queixar-se do seu receio de ser presa por causa dos seus serviços, os quais eram totalmente ilícitos? Essa personagem está desarranjando a ordem estabelecida, e é preciso que se deem as pacíficas concordâncias, o que é feito pelo dramaturgo, por meio do cômico e da harmonização: as peripécias e a fala picardia do Diabo. Apesar de a segunda e a última parte do *Auto* serem um jogo lúdico²⁷ de enigmas, nas quais as sortes são distribuídas pelas fadas para o rei e sua família, a fim de estabelecer comparações entre animais e cortesãos, verifica-se a transformação do mundo: das avessas às pacíficas concordâncias.

Em suas obras, o teatrólogo português dá um destaque especial às mulheres, entretanto, de maneira sutil, realiza uma generalização negativa delas. Gil Vicente é um homem que está à frente de seu tempo, no entanto, ainda está imbuído com as ideias do período medieval, principalmente pensamentos misóginos que prevaleciam até então.

Mesmo tendo um olhar para além de sua época e oferecer papel de relevância às mulheres, em algumas de suas personagens ele reafirma a condição da mulher portuguesa na Idade Média, que era de total subordinação masculina, amparada pelas supostas deficiências da natureza feminina, como a fragilidade do corpo e a incapacidade da mente, além da visão cristã que aponta a mulher como causadora da queda do homem.

²⁷ Huizinga assume que o jogo é um meio onde a experiência vivida é organizada como uma situação estruturada. As teorias centradas na função descrevem o brincar como uma ferramenta para a satisfação de uma necessidade biológica ou social. Essa necessidade é *extrínseca* aos objetivos e regras explícitos do jogo. Ele argumenta notoriamente que brincar não é essencialmente uma atividade séria (RODRIGUES, 2006).

2.2 Alcoviteira no mundo antigo

Ao criar seus tipos sociais, Gil Vicente retratou uma das figuras sociais mais instigantes: a alcoviteira. Essa figura é bastante antiga na literatura. Observa-se a figura de uma alcoviteira nos escritos plautinos, que compreendem o período de 205 a.C e 184 a.C.

Titus Maccius Plautus foi um dramaturgo romano que nasceu por volta de 254 a.C, em Sarsina, região central da Úmbria, e foi considerado o maior comediógrafo da Roma antiga. Estima-se que tenha escrito 130 peças, das quais apenas vinte e uma são conhecidas. Ele é tributário das tradições da comédia grega e também das farsas e entretenimento. Suas comédias estão entre as obras mais antigas em latim preservadas integralmente até os dias de hoje. Em suas peças, Plauto utiliza de métrica elaborada e linguagem coloquial, reproduzindo a vida dos romanos da época. Os enredos farsescos apresentam grande originalidade, baseando-se, na maioria das vezes, em casos de amor.

A figura da alcoviteira está presente em algumas peças plautinas, como: *Selenium de Cristellaria* (199 a. C.); *Erotium, de Menaechmi* (195 a. C.); *Phronesium, de Truculentus* (189 a.C.); e as irmãs Bacchis, *de Bacchides* (189 a.C.). A principal representante é Cleéreta de *Asinaria* (194 a.C.). Nessa peça, o prólogo já anuncia a presença dessa profissional do amor: “A cena representa as casas do velho Deméneto e da alcoviteira Cleéreta” (PLAUTO, 2003, p.35).

A ação ocorre em Atenas e se inicia apresentando as casas do Velho Deméneto e da alcoviteira Cleéreta, a qual faz sua filha, Filênio, trabalhar como profissional do amor. Filênio e Argiripo, filho de Deméneto, são apaixonados. Porém, Cleéreta não aceita o amor dos dois, visto que ele não pode oferecer grandes presentes à amada. Para essa alcoviteira, para gozar dos favores da filha é necessário muito dinheiro.

O pai de Argiripo sabe do amor proibido do filho e decide ajudá-lo a conseguir a quantia de vinte minas, exigida pela alcoviteira. Porém, o velho também não dispõe de recursos financeiros e decide roubar a quantia de sua mulher, que é rica. Entretanto há outro grande apaixonado por Filênio, Diábolo, o qual também tenta conseguir o dinheiro, visto que a alcoviteira deixou claro que quem conseguir a quantia primeiro teria o consentimento de usufruir da filha durante o período de um ano.

Deméneto, com a ajuda de seu criado Líbano, consegue o numerário exigido pela alcoviteira, roubando a esposa. Porém, muito esperto, ele exige do filho que, em troca do dinheiro, ele passaria a primeira noite com Filênio. A esposa de Deméneto fica sabendo por meio de Diábolo o que está ocorrendo na casa da alcoviteira e ela adentra a casa e arranca o marido daquele lugar. A peça é finalizada com um monólogo do escravo de Diábolo, referindo-

se a seu dono: “E depois, amanhã, trago-o aqui à casa da alcoviteira para que ele lhe dê vinte minas e, desse modo, possa obter uma parte dos favores da rapariga que ele ama” (PLAUTO, 2003, p. 107).

A alcoviteira Cleéreta é retratada como cínica, esperta, insaciável: “sabida na sua profissão” (PLAUTO, 2003, p. 186). Ela afirma que seu ofício é digno e desempenha sua função como qualquer outra colega de profissão. No Ato I, cena III, há um diálogo entre a alcoviteira e um dos apaixonados por sua filha, Diábolos. Em uma das falas, ele diz: “Estás a portar-te mal comigo” (PLAUTO, 2003, p. 45), ao que Cleéreta responde: “Por que me acusas, se eu estou a fazer o meu trabalho? Não há nenhuma escultura, pintura ou poesia onde uma alcoviteira, que quer obter algum proveito, trate bem algum amante” (PLAUTO, 2003, p.45-46). Ela defende o seu ofício, enfatizando que se age dessa forma insaciável, é porque essa é uma das atribuições das alcoviteiras: “é normal que qualquer pessoa seja sabida na sua profissão” (PLAUTO, 2003, p.46).

O Ato III, Cena I, demonstra a enorme ganância de Cleéreta. Filênio conta para a mãe que está apaixonada por Argiripo, mas a mãe enfatiza que se ele não pagar pelos amores da filha, ela não autorizará os encontros amorosos: “Eu não te proíbo de amares os que te pagam para serem amados” (PLAUTO, 2003, p.75).

No Ato I, Cena III, Cleéreta declara a um dos apaixonados da filha:

Para a alcoviteira, o amante é como um peixe: não vale nada se não for fresco. O fresco tem molho, tem um sabor agradável; podes prepara-lo como quiseres, cozido ou assado; podes virá-lo como te apetecer. [...] Tu não sabes? Esta nossa profissão é semelhante à do passarinho. O passarinho depois de ter preparado o terreno, espalha o alimento. Os pássaros habitua-se: é necessário fazer alguma despesa para obter lucro. Eles vêm comer muitas vezes, mas se forem apanhados alguma vez, pagam a despesa do passarinho (PLAUTO, 2003, p. 46-48).

Nota-se uma grande segurança e tranquilidade nas atitudes de Cleéreta, cujo objetivo é estar sempre à “caça de uma presa” e depará-la, utilizando-se dos atributos físicos da filha. Para isso, ela se utiliza de uma linguagem doce e sedutora, fazendo promessas e definindo o que deseja em troca. Apesar de, aparentemente, essa profissional exercer a profissão de alcoviteira somente com a filha, ela possui características comuns às alcoviteiras, que se firmarão posteriormente.

Em sua *Ars Amatoria* (A arte de Amar), Ovídio criou o mais antigo modelo dessa personagem-tipo, por meio da empregada de uma jovem, que poderia facilitar que pretendentes da moça chegassem até ela de uma maneira mais fácil. *A arte de amar* divide-se em três livros.

No primeiro, ele descreve como um homem deve proceder para conquistar sua amada. Durante os seus ensinamentos, ele enfatiza que o homem deve conquistar a atenção da serva de sua amada:

Você me pergunta se é conveniente também seduzir a criada. É uma prática bem audaciosa. Esta, por ter-lhe feito favores, é mais zelosa, aquela é menos ativa. [...] Se no entanto a Criada, quando der ou receber um bilhete, lhe agradar com sua beleza mais do que com seu zelo, empenhe-se primeiro em possuir a patroa, pois a criada vem depois, mas não é por ela que você deve começar seu tributo a Vênus. [...] Nada de delatores, já que a criada está pela metade no crime (OVÍDIO, 2001, [s.l d. C.], p. 22-23).

Por esse excerto, verifica-se que Ovídio induz o homem a conquistar também a serva da criada, visto que ela será o elo de ligação entre os possíveis amantes.

Verifica-se ainda na poesia clássica romana, ao lado de Ovídio, outro poeta que também delineou a figura da alcoviteira, que é Sextus Aulus Propertius, conhecido apenas como Propércio. Ele foi um poeta elegíaco romano, ao que tudo indica, nascido em Assis, Úmbria, na Itália, no século I a.C. (entre 49 e 47 – 16 ou 15 a. C.). Esse poeta foi representante da antiga escola de Calímaco e o mais destacado da poesia elegíaca latina. Os quatro livros de elegias que formam toda a obra de Propércio ocupam uma posição de relevo no conjunto da poesia clássica romana.

Propércio compôs quatro livros em dísticos elegíacos. A quase totalidade dos poemas é dedicada à Cíntia, e o poeta recorre à Vênus para que seja intercessora nesse amor:

Mas vós, que o poder tendes de eclipsar a Lua
e a arte de imolar em piras mágicas,
vamos, mudai o coração de minha dona
e tornai-a mais pálida que eu!
Então creerei que vós sabeis reger os astros
e as sombras com encantos Citineus. (Propércio, 1.1- Versos 15 a 23, p. 1460).

Dessa maneira, verifica-se que a divindade Vênus é quem patrocina e intercede pelo amor dos amantes. O poeta ainda enfatiza que a deusa sempre lhe atende quando ele necessita:

E vós ficai, a quem o Deus é mais atento,
e sempre partilhai Amor seguro.
A mim a nossa Vênus traz noites amargas,
e nunca me abandona um vão Amor. (1.1 Versos 30 a 33, p. 1472).

Vênus sempre socorre o poeta quando este necessita, intercedendo nos casos amorosos, principalmente os impossíveis, e propiciando para que ele consiga atingir seus objetivos. Apesar

de ser uma deusa, a quem o personagem recorre em casos de necessidade, nessa divindade já se verificam traços de intermediadoras amorosas.

Outrossim, verifica-se o quão antigo é, na literatura, a presença desse singular tipo humano, que tem a função de interceder por casos amorosos, mesmo que seja na figura de uma Deusa, como no caso das Elegias de Propércio.²⁸

Essas obras da literatura antiga delineiam a figura dessas intercessoras amorosas e as atribuições de seu ofício. Essas personagens dão origem ao tipo social da alcoviteira, a qual será retomada na Idade Média por Juan Ruiz, no século XIV, com a obra *El libro del buen amor*, e, no final do século XV, por Fernando Rojas, que cria a personagem Celestina, na obra *Comedia de Calisto e Melibeia* (1499), posteriormente denominada simplesmente de *La Celestina*, tida como o modelo da alcoviteira, com as linhas básicas de sua configuração ampliadas e também com maior profundidade psicológica.

2.3 Alcoviteira no período medieval

A construção de estereótipos iniciada no mundo antigo, a partir da apropriação de elementos do discurso aristotélico, dentre outros, foi fundamentada no período medieval. Os discursos religiosos construídos anteriormente, acerca da inferioridade do sexo feminino, foram amplamente difundidos na época do medievo.

No período do final do século XII a meados do século XIV, principalmente nos reinos de Portugal e Castela, desenvolveu-se um rico movimento trovadoresco, conhecido como trovadorismo galego-português. Os homens que produziam as cantigas eram denominados de trovador, jogral ou *segrel*²⁹. Havia as cantigas líricas (cantigas de amigo e de amor) e as satíricas (cantigas de escárnio e maldizer).

²⁸ Novaes (1963) cita também *Pamphillus*, que é uma obra erótica de autor desconhecido, que surgiu provavelmente no século XII, na qual Vênus é uma das personagens a quem Pamphillus recorre quando está apaixonado.

²⁹ **Jogral** era um cantor de origem popular que interpretava cantigas de outrem e raramente compunha as suas próprias. Esse indivíduo ganhava a vida cantando e recitando poesias, acompanhando o trovador pelas cortes, porém não tinha cavalo próprio. Poder-se-ia até imaginar que um papel fundamental era desempenhado pelos jograis, já que estes eram como que os atuais artistas ambulantes, que animavam festas, romarias, feiras, torneios, valendo-se, para isso, das melodias e canções. Eles levavam de cidade em cidade, de castelo em castelo, essa nova forma de arte, que fez do amor e da saudade a fonte de uma expressão poética que adquiriu diferentes formas ao longo do tempo.

Segrel: é uma classe intermediária entre o trovador e o jogral. Esse termo refere-se a um trovador profissional, cavaleiro que ia de corte em corte divulgando suas cantigas, disseminando sua arte e literatura, em troca de dinheiro. Geralmente era um escudeiro ou um nobre da mais baixa escala, que tinha por profissão a poesia, o qual também poderia compor canções, assim como o trovador (RECANTO DAS LETRAS, 2013).

Trovador: Conforme a história transcorrida na Idade Média, trovador é aquele que escreve e canta as cantigas, acompanhado sempre de lira ou harpa. As composições que executava para o seletivo público da corte tinham letra

D. Afonso X, rei de Leão e Castela, é retratado pelos historiadores como um grande incentivador da cultura na Península Ibérica e até mesmo um exímio trovador, do século XIII. As Cantigas de Santa Maria (1252-1284) são suas obras poéticas mais conhecidas, as quais enfatizam o modelo moralizante que a Virgem Maria representa, para que todas as mulheres possam segui-lo e também narram as intervenções dela em relação aos atos pecaminosos dos homens.

Em muitas de suas canções, Afonso X satiriza as mulheres, enfatizando suas peculiaridades atinentes ao que era considerado feio, como a velhice e o sobrepeso, ou ao que era tido como imoral, a exemplo da lascívia e do desasseio, numa censura às imagens ou condutas femininas desprezíveis (TAVARES, 2017). Suas sátiras ressaltam os defeitos femininos, como os aspectos físicos e morais, traçando um perfil feminino embasado no escárnio e maldizer, apresentando-o como desprezíveis e risíveis, enfatizando a misoginia da época. As cantigas afonsinas foram escritas na época do apogeu dos escritos misóginos, por essa razão estariam imersas em princípios que cerceavam o gênero feminino com inúmeras determinações estéticas e comportamentais.

O tipo de intermediária amorosa que também aparece nas Cantigas de Santa Maria de Alfonso X. Francisco Sanchez-Castaner (1943) diz que essas mulheres foram chamadas de “mandadeiras”, que têm como função convencer as jovens a ceder aos encantos dos cavalheiros. Na Cantiga LXIV, “Como a moller que o marido leixara em Comenda a Santa Maria, non podo a çapata que lle dera seu entendedor meter no pee nen descalça-la”:

‘Aquesto de grado farei,
e que a ajades quant’eu poder punnarei;
mas de vos[s]as dōas me dad’, e eu llas darei,
e quiçay per esto a poderei enganar.

[...]

Mais aquella vella, com’ era moller mui vil
e d’alcayotaria sabedor e sutil.
Por que a dona a[s] çapata filasse[s], mil
razões lle disse, troes que llas fez filar.

Mais a mesquinna que cuidava que era ben,
fillou logo as çapatas, e fez y mal sem;
(AFONSO X, O Sábio, 1959-1972, p. 183-184).

e música de autoria própria. Eles possuíam um estudo aprofundado das regras da Retórica, da Poética e da Música. Suas mensagens geralmente eram de cunho político e social (MOISÉS et al., 1978; SPINA et al., 1996; RECANTO DAS LETRAS et al., 2013; TUFANO, 1990).

Uma mulher que, supostamente, servia mesas, era muito vil, sem moral e sabedora de alcovitaria, tenta convencer a esposa de um homem que se ausentou, provavelmente a serviço do rei, e deixou a mulher sob os cuidados de Santa Maria, a aceitar os sapatos de um apaixonado, a fim de levá-la ao pecado. Porém, o amante não consegue calçar nem “descalçar-lhe” os sapatos, ou seja, não consegue atingir seu objetivo, que é ter uma relação carnal com a mulher apresentada pela serviçal. Dessa forma, a alcoviteira também não conseguiu atingir o seu intuito, que seria conquistar a mulher para o provável amante, possivelmente em troca de bens materiais.

Outro poeta medieval a criticar o sexo feminino é Pero da Ponte. Em uma de suas cantigas, ele trata de uma mulher chamada Maria Dominga, que orienta a filha sobre o que deve ser feito para que ela seja próspera. Ao invés de lhe ensinar os serviços domésticos, como era feito na época, ela lhe ensina a fornicar, de modo que ganhe recursos materiais, para lhe garantir riquezas:

Quem a sa filha quiser dar
mester, com que sábia guarir,
que a saberá bem mostrar;
e direi-vos que lhi fará:
ante d'um mês lhe'amostrará
como sábia mui bem ambrar.

Ca me lhi vej'eu ensinar
ua as filha e nodrir;
e quem sas manhas bem cousir
aquesto pode bem jurar:
que des Paris atêãs acá
molher de seus dias nom há
que tam bem s'acorde d'ambrar.

E quem d'aver houver
sabor nom ponha sa filha tecer,
nem a cordas nem a coser,
mentr'esta mestra aqui for,
que lhi mostrará tal mester,
por que seja rica molher,
ergo se lhi minguar lavor.

E será em mais sabedor,
por estas artes aprender;
demais, quanto quiser saber
sabê-lo pode mui melhor;
e pois tod'esto bem souber,
guarrá assi como poder;
de mais, guarrá per seu lavor.
(LOPES, 2002, p. 384).

Nessa cantiga, Pero da Ponte satiriza uma mulher que, ao invés de ensinar à filha a ser uma boa dona de casa (ofício que a mulher dessa época deveria saber), a educa para as artes do aliciamento e da fornicção, as quais, de acordo com a mãe, serão mais rentáveis, além de ser um trabalho que nunca há de faltar: “ergo se lhi minguar lavor” (LOPES, 2022, p. 384). A mãe enfatiza que a filha logo aprenderá as artimanhas da sedução, quando diz que em menos de um mês ela já saberá bambolear-se (no sentido de fornicar), pois a juventude que ela tem é a época propícia para isso. Esse ofício fará a filha rica, ao contrário de “tecer e coser”, que não dão prosperidade a ninguém. Nesse caso específico, a alcoviteira é a própria mãe, que também almeja angariar bens materiais, por meio da venda do corpo da filha: “Ca me lhi vej’eu ensinar/ua as filha e nodrir” (LOPES, 2022, p. 384).

Bettella (2005) explica que, na literatura do medievo e da Renascença, a temática acerca da mulher que se vende em troca de bens materiais cresceu bastante. Essas profissionais exerciam ofícios, como prostitutas e também como alcoviteiras. Na época medieval, como ocorre também nos dias atuais, essas mulheres viviam à margem da sociedade, pois eram vistas como pessoas transgressoras e que não respeitavam os requisitos de castidade impostos pelo patriarcado.³⁰

Outra obra que enfatiza a figura da alcoviteira é: *El libro del buen amor* de Juan Ruiz (1939), que surge na primeira metade do século XIV. Nesse livro, o autor refere *A Arte de Amar* de Ovídio e também a comédia *Pamphilus*, do século XII.

Inicialmente, Dom Amor aconselha o protagonista, o monge Arcipreste de Hita, a escolher uma mulher ideal para ele e também a procurar uma mensageira que o ajude na conquista, a fim de evitar novos fracassos, como o que ocorreu com a padeira Cruz. O protagonista consegue arrumar essa mensageira, a velha Trotaconventos, uma figura muito vivaz e que tem o domínio das artes que induzem o amor louco. Ele pede à mensageira que interceda para que ele obtenha o amor de uma viúva, Doña Endrina.

³⁰ As fraseologias latinas (séculos XII a XV) também representam bem a misoginia na sociedade medieval. A palavra *Femina*, que está presente em diversos manuscritos, inclusive nos manuscritos Ba (BRAGANÇA JÚNIOR, 2012, p.134): *Laudat quisque suum: sic laudat femina culum* (Cada um louva o que é seu: assim, a mulher louva seu cu). Esse escrito faz uma alusão à forma como a mulher age para angariar recursos materiais, ou seja, a venda de seu próprio corpo. Outro provérbio presente no manuscrito B (BRAGANÇA JÚNIOR, 2012, p.141), que cita a comercialização do corpo da mulher é: *De meretrice puta, quod sit sua filia puta: / Nam sequitur leviter filia matris iter, i.e.* (Da meretriz vem a puta, já que a filha daquela é puta: / Com efeito, a filha segue sem dificuldades o caminho da mãe). Esse provérbio também reforça que a filha segue o caminho da mãe, isto é, ela é induzida pela própria genitora, que funciona como uma espécie de alcoviteira, a dar prosseguimento ao seu ofício, para que tenha uma vida mais vantajosa em bens materiais.

A Velha Trotaconventos vai vender suas mercadorias na rua em que mora Doña Endrina, que a ouve e a chama. Inteligentemente, a Velha desperta a curiosidade da jovem, convencendo-a de que é ainda muito jovem para ficar tanto tempo em casa trancada e dizendo das qualidades do seu mensageiro. A Velha aumenta o medo da jovem viúva, enfatizando que ela precisa de um protetor, e seu pretendente entende muito de questões jurídicas. Doña Endrina hesita, já que estava viúva há menos de um ano, o que a faria perder a honra e a herança do falecido marido, caso se casasse de novo.

A Velha Trotaconventos consegue levar Doña Endrina até sua casa onde está o Arcipreste. Lá ela diz que vai atender um vizinho e deixa os dois sozinhos. A jovem fica desesperada e ele propõe logo o casamento e tudo se ameniza. Graças à velha Trotaconventos, Arcipreste de Hita obtém o que desejava, o amor de Doña Endrina.

Essa alcoviteira de Juan Ruiz vendia joias e, dessa maneira, adentrava às casas das famílias e participava das conversas íntimas nessas visitas, conhecendo as carências, os anseios e as demandas das jovens. Essa personagem já apresenta as características que irão definir a alcoviteira, mediadora do amor em troca de benefícios. Ela já possui todo um arcabouço psicológico de uma alcoviteira, como: persuasiva, ludibriadora, arteira, para convencer sua vítima com argumentos convincentes. Entretanto, no final do século XV, surge a alcoviteira Celestina, a qual deu mais desenvoltura a esse tipo social.

La Celestina (1499) foi escrita no final do século XV, época de grandes transformações filosóficas, éticas e estéticas. A *alcahueta* Celestina torna-se sinônimo de mediadora amorosa, de cafetina, de feiticeira, de bruxa velha e de tudo que se relaciona ao submundo.

Em 1492, ocorre a expulsão dos judeus da Espanha, o que era já um grande interesse da Coroa Espanhola e também fruto do sentimento antissemita da sociedade da época. Fernando Rojas, escritor dessa obra, era um judeu converso e o conhecimento dessa expulsão pode levar a entender a obra *La Celestina*.

Fernando Rojas nasceu em Puebla de Montalbán, em Toledo, e obteve o grau de bacharel na Universidade de Salamanca. Ele sofreu com o Tribunal da Inquisição, vendo sua família ser punida. Diante disso, pode-se perceber um certo rigor irônico em sua obra, um teor pessimista que ele imprime às relações humanas e também uma crítica social e censura à hipocrisia.

No final do século XV, já surgiam os ares humanistas, o que provocou grande mudança na mentalidade da época. Rojas recriou a literatura cortesã, dotando-a de forte sentido de realidade e de fina sensibilidade. *La Celestina* demonstra uma grande visão satírica da realidade da época, de forma a fazer desmoralizar a tradição cultural de uma época passada. Esse autor dá

destaque às personagens femininas, como a jovem Melibea e principalmente a alcoviteira Celestina, a qual adquire grande importância no enredo, o que causou a mudança no nome da obra, que passa de *La Tragicomédia de Calisto y Melibea* para *La Celestina*.

Essa tragicomédia narra a história de Calisto, um jovem de nobre linhagem que se apaixonou por Melibea, uma jovem também rica e herdeira de grande fortuna. Ela, porém, sendo uma moça bastante recatada, rejeitou o amor do jovem. Calisto não aceitou a rejeição e persistiu na conquista de Melibea. Num dia, ao contar a seu criado Semprônio o motivo da sua tristeza, este lhe informa que tem a solução para seu caso, pois conhece uma velha alcoviteira bastante experiente nesses assuntos de mediar relações amorosas, mesmo que sejam ilícitas. Apesar dos conselhos de seu outro criado, Pármeno, para não aceitar o trabalho da mulher, Calisto, como estava muito apaixonado, aceita que Semprônio a procure.

A alcoviteira Celestina tem duas protegidas que também a auxiliam: Elícia, que é amante de Semprônio; e Areúsa, que conquistará Pármeno, o qual também acabará cedendo ao auxílio de Celestina para a concretização da paixão do seu patrão. Em troca do trabalho da alcoviteira, Calisto lhe dá dinheiro, uma correntinha de ouro e também lhe promete inúmeros benefícios, caso ela consiga convencer a jovem Melibea a ceder a seus encantos.

A velha procura a jovem e tece uma trama, de maneira a deixar Melibea encantada por Calisto. Ao saberem que Celestina conseguiu marcar o tão sonhado encontro entre os jovens, Pármeno e Semprônio vão atrás dela, para se apropriarem de uma parte do pagamento que Calisto lhe deu. Entretanto, a alcoviteira se nega a dividir o que recebeu e, por isso, eles a matam e a guarda do governador os prende. Ambos são degolados na praça como bandidos públicos.

Calisto vai ao encontro com Melibea e, após uma noite de amor, quando ele está indo embora, ao sair da alcova, cai da escada e morre. Melibea, ao ver o que acontecera com o amante, fica desesperada por não o ter mais em sua companhia. Então, ela conta ao pai o que aconteceu e se atira do alto da torre.

Ao comparar Celestina com as alcoviteiras que lhe antecederam, suas antecedentes literárias, ela resume em si muitas das características das alcoviteiras precedentes, porém é mais completa e original, possuindo inúmeros outros atributos, como um profundo entendimento da alma humana.

Celestina conhece profundamente o coração humano e tem estratégias para resolver todos os problemas amorosos. Novaes (1963) reflete sobre como poderia ter surgido esse tipo social na literatura:

É evidente que tempos terá havido em que a função da "mediadora" deveria ser perfeitamente inútil, pois as relações homem-mulher deveriam processar-se livre e naturalmente como o crescimento das plantas ou o correr dos rios. No momento, porém, em que nos agrupamentos humanos o instinto sexual (por quaisquer razões que fossem!) passou a ser olhado como pecado ou como transgressão e precisou ser refreado, codificado por leis orais ou escritas, então, a atuação de um agente intermediário deve ter-se imposto como uma necessidade (NOVAES, 1963, p. 86).

A partir da organização do homem em tribos sociais, o sexo passou a ser concebido como pecado, o que possibilitou um eterno conflito interior, entre o dever e o prazer, entre a alma e o corpo. Esse fato gerou uma dificuldade no livre contato entre homens e mulheres, o que proporcionou o surgimento de mediadoras amorosas.

Na Idade Média, como as mulheres viviam enclausuradas, havia uma dificuldade de contato com os homens. Provavelmente por isso surgiu essa criatura, uma intercessora dos desejos amorosos. Procuradas e amadas por uns e odiadas e importunadas por outros. Desde então, a figura da alcoviteira persiste como tipo social, uma mediadora das relações amorosas, a qual satisfaz os caprichos e paixões amorosas dos homens e também consegue namorados para as mulheres que assim anseiam. O interessante é que a alcoviteira nunca se desloca à procura dos seus clientes. Geralmente são eles que se dirigem a elas, conforme a própria Celestina confirma na sua fala a Semprônio:

Quem eu sou, Semprônio? Uma velha, como Deus me fez. Não pior que todas. Vivo de meu ofício como cada qual do seu, muito limpamente. Quem não me quer não procuro. No entanto há muita gente que me procura em minha casa. Se vivo bem ou mal, Deus é testemunha de meu coração (ROJAS, 1988, p. 107).

Celestina é uma mulher madura, experiente, com muita sabedoria prática, entendedora das paixões humanas e de como elas influenciam a vida das pessoas. Com essa personagem, os traços equivalentes a todas as alcoviteiras são definidos. Ela é uma pessoa de grande sagacidade, e que sempre está em busca dos seus objetivos: angariar bens materiais em troca da aquiescência da mulher amada, a fim de agradar o homem que lhe cobiça. Ela sempre age placidamente, mas com uma convicção e força que ninguém pode deter. Claramente Celestina fala de sua "profissão" a Semprônio:

Poucas virgens, graças a Deus, tens tu visto nesta cidade abrir loja de negócios, que eu não tenha sido corretora de seu primeiro bordado. Ao nascer a menina eu a faço inscrever em meu registro, para que saiba quantas vezes me saíram da rede. Que pensavas, Semprônio? Eu havia de me manter de vento? Conheces outro estabelecimento a mais deste negócio? De que vou tirar comida e bebida? De que visto e calço? E não é que sou muito conhecida?

Quem não souber meu nome e minha casa, podes ter por estrangeiro (ROJAS, 1988, p. 33).

Geralmente, as alcoviteiras praticavam outros ofícios, a fim de adentrarem nas casas das famílias e terem acesso à intimidade delas. Na obra *La Celestina*, Pármemo informa que a velha praticava seis ofícios: “bordadeira, perfumista, mestra em confeccionar adornos e virgindades, alcoviteira e um pouquinho de feiticeira” (ROJAS, 1988, p.17). Lucrécia, a criada de Melibea, também discorre sobre os ofícios de Celestina: vender moças aos abades e descasar mil casados.

Sendo assim, a alcoviteira Celestina possui como motivação a ganância, e, por isso, age sempre em busca de bens materiais. Ela utiliza grande número de técnicas persuasivas, com grande tranquilidade, passando segurança e confiança para seus clientes. Além disso, é ardilosa persuasiva. Por sua condição de mulher, velha e bruxa, é um tipo social às margens da sociedade da época Quinhentista.

Percebe-se a ligação de Celestina com a bruxaria nas falas de alguns personagens, como: Semprônio, Pármemo e Lucrécia. No decorrer do texto, também são descritos os objetos utilizados por ela, que conjugam com objetos de feitiçaria, como “boião de óleo de serpente”, “sangue de morcego”, “asa de dragão”, “unhas de dragão”, “água de Maio”, “unguentos”, “pele do gato negro”, “olhos da loba”, “sangue de bode”, “fios de barba” (ROJAS, 1988, p. 36).

Quando Pármemo faz uma longa descrição de Celestina, menciona inúmeros elementos e artigos utilizados pela alcoviteira, os quais também estão relacionados aos ofícios de feitiçaria e coincidem com os elementos descritos nos processos inquisitoriais e nos tratados mágicos da época.

Geralmente, a feiticeira pede a seus clientes roupas pessoais ou objetos que tenham estado em contato físico com eles, para realizar a magia contagiosa. Esse feitiço transmite as propriedades do dono a outra pessoa. Por isso, Celestina pede à Melibea o seu cordão e, por meio dele, realiza esse tipo de feitiçaria.

Outro fato que também caracteriza o bruxedo de Celestina é seu grande conhecimento em relação às ervas, as quais ela tem em grande quantidade no seu laboratório. Ela também conhece a magia divinatória, o que se percebe na sua menção aos “feijões mouriscos”, sugerindo, provavelmente, que ela sabia jogar os feijões e fazer previsões com eles.

No diálogo de Celestina com Pármemo, este a acusa de feitiçaria, e Celestina cita a mãe dele, que também era conhecedora das artes mágicas e lhe ensinou tudo o que ela sabia. Ela também enfatiza a Pármemo a questão da punição que ocorria com as alcoviteiras na época,

quando ela relata o quanto sua mãe, Claudina, que era sua amiga, foi perseguida e prisioneira por várias vezes pela Inquisição, visto que eles a encontraram à noite com algumas velas, tirando a sujeira de uma encruzilhada.

Também se percebe que o ofício de feiticeira é uma tradição que é passada de mãe para filha. Na obra analisada, compreende-se que Elícia já está aprendendo os ofícios de Celestina, quando a feiticeira lhe diz: “algumas barbas que você cortou”, ou ainda “o cabelo de gato preto onde eu ordenei que você colocasse”. No decorrer da trama, percebe-se que quase todas as personagens morrem. A morte em massa seria uma espécie de condenação e punição por causa das magias da alcoviteira.

Celestina também possui um relacionamento com o diabo, verificado na passagem em que ela o invoca a fim de auxiliá-la no caso amoroso de Calisto e Melibea. A feiticeira demonstra grande intimidade com o diabo, quando diz “tua mais conhecida cliente” (ROJAS, 1988, p. 37). Ela o invoca por diversas vezes, com repetições, construções paralelas, vocativos, exatamente como eram feitas as invocações pelas bruxas da época. Inicialmente, ela o chama de Plutão, mas, durante o discurso, ela o evoca como “capitão soberbo dos anjos condenados” e “governador e atormentador das almas pecadoras”. Durante esse conjuro, a alcoviteira utiliza ingredientes típicos de feitiçaria, como óleo de víbora e sangue de bode.

Percebe-se também a ligação de Celestina com o diabo no diálogo que ela mantém com Pármeno, no qual ela informa que transforma mosteiros em bordéis, geralmente nos dias mais sagrados pela Igreja Católica, como Natal e Páscoa. De acordo com o *Malleus Maleficarum*, o Diabo prefere realizar suas blasfêmias nos dias mais religiosos porque o sacrilégio seria maior. As suas atividades também frequentemente eram realizadas à meia-noite, o horário em que as bruxas se encontravam com Satanás, de acordo com os documentos da época.

Sendo assim, por meio da personagem Celestina, firmaram-se os contornos da personalidade da alcoviteira: uma mulher madura, astuta, entendedora da sabedoria prática, conhecedora das paixões humanas, a qual utiliza desses atributos para intermediar relações amorosas, geralmente ilícitas.

É por meio desse arcabouço psicológico que o dramaturgo Gil Vicente utilizará esse tipo social, a fim de construir e apresentar as suas mediadoras amorosas. Celestina não é uma invenção nova, ela é uma síntese bem-feita, um modelo, que foi se moldando no decorrer do tempo.

Conforme Novaes (1963), esse tipo singular teve início com Ovídio, em sua *Ars Amatória*, que orienta a se ter o cuidado de pedir intermédio para a criada da jovem a ser

conquistada; a obra anônima *Pamphillus*, na qual o protagonista recorre a Vênus quando se apaixonava; o *Libro del buen amor*, de Juan Ruiz, que apresenta a Velha Trotaconventos, a qual já possui várias das características que definirão posteriormente a figura da alcoviteira; e Celestina, que veio dar mais desenvoltura ao tipo. A última é quem definirá as linhas básicas da personalidade e da atuação da alcoviteira dentro da literatura e em quem Gil Vicente se amparará a fim de construir as suas alcoviteiras.

Os elementos que criam esse padrão do chamado tipo “celestinesco” são: sua capacidade para o engano, grande poder de sedução e persuasão, sua tagarelice e loquacidade, extrema sagacidade, ganância por dinheiro, mentiras para ganhar a confiança de seus clientes, manipulação e dominação da situação e uso de feitiçaria.

Essas características corroboram a tradição misógina desde o mundo antigo. Dentre os vários discursos misóginos, percebe-se o de Santo Isidoro de Sevilha, que enfatiza que a mulher tem grande poder de sedução; o de São Tomás de Aquino, que coloca a mulher como persuasiva e sedutora, a fim de conseguir seus objetivos; os de Tertuliano e São Jerônimo, que concebem o sexo feminino como nefasto, vaidoso e voltado à luxúria, necessitando de um direcionamento doutrinário masculino; o de São João Crisóstomo, que concebe a mulher como extremamente faladeira; o manual do *Malleus Maleficarum*, que relaciona a mulher como mais propensa à feitiçaria; Santo Agostinho, que enfatiza que a mulher tem uma fraqueza natural para a sedução. Outrossim, as características da alcoviteira estão carregadas de misoginia, herdadas da tradição do mundo antigo e consolidadas no período medieval.

2.4 A alcoviteira no teatro de Gil Vicente

Uma das características das obras vicentinas foi satirizar, criticar e ironizar os tipos sociais da época. Conforme Bernardes enfatiza, é importante entender que, em Gil Vicente:

a componente satírica reveste-se de aspetos que ajudam a individualizar a obra vicentina: articula-se com outras componentes estéticas igualmente importantes remete para modelos histórico-culturais bem identificados e exprime um compromisso de caráter doutrinal e cívico (BERNARDES, 2020, p. 297).

Os principais focos de sátira no teatro de Gil Vicente estão relacionados com a subversão dos valores, a ambição material, com as más práticas da justiça, enfim, todos os comportamentos tidos por artificiais (BERNARDES, 2020). Sendo assim, sua sátira não é uma crítica vazia, sem um objetivo contundente. Trata-se de uma sátira instrumental, a serviço de uma causa. Ele identifica os desarranjos da sociedade que podem ser corrigidos e indica os

caminhos que se podem seguir para alcançar essa correção. Bernardes (2020, p. 296) ressalta que “embora a orientação das suas críticas nunca tenha deixado de servir o interesse do rei, é manifesto que esse interesse foi sempre tomado numa perspectiva institucional e não pessoal”.

Em suas obras, esse dramaturgo representa o vício e a transgressão, os quais são ironizados por figuras cujo discurso não poderá ser tomado por legítimo, como o parvo, o louco, o diabo, a alcoviteira e tantos outros. Ele condena uma sociedade corrupta e pervertida, no intuito de tentar uma reforma moral e espiritual. Por meio dos tipos sociais³¹, Gil Vicente apresenta um mundo desordenado e corrompido pelos homens que se afastaram de Deus. Ele deixa rastros de um mundo que foi supostamente perdido e que poderia ser reencontrado.

Um tipo social enfatizado por Gil Vicente é a beata ou alcoviteira, sempre muito tagarela e diretamente influente na trajetória de outra personagem da obra. Essas personagens são delineadas com a mesma estrutura psicológica e a mesma tranquilidade moral demonstradas pela velha Trotaconventos e por Celestina. Embora Gil Vicente apresente mulheres diferentes, elas possuem elementos comuns que as distinguem como pertencentes a uma mesma espécie social (NOVAES, 1963).

Geralmente, a alcoviteira vicentina também é ludibriadora, fofoqueira, mentirosa, casamenteira, ambiciosa e influente. Ela não procura seus clientes, mas são eles que solicitam seus serviços. Ela é astuta, persuasiva e intermedia relações amorosas com bastante propriedade e consciência de sua função.

Em suas obras, Gil Vicente introduziu a personagem da alcoviteira e lhe deu um lugar especial em suas peças. Algumas das personagens portam somente nuances e semelhanças com alcoviteiras; enquanto outras possuem os contornos de suas personalidades bem firmados, conforme ocorre com Celestina.

Em 1509, é representada a peça *Auto da Índia*, que tem como uma das personagens a Moça, que, após a partida do patrão, presencia as dissimulações, as falsidades, os jogos e o adultério de sua patroa. Mesmo sendo uma serviçal, a Moça dá sua opinião e é conivente com as ações de sua patroa, sempre buscando tirar proveito da situação. É ela quem tece a ambivalência de rua/casa, pois é sempre ela quem sai de casa para realizar algo. Palla (2014, p.

³¹ Conforme Bernardes (2020), as personagens de Gil Vicente não se sobressaem como indivíduos. São, sobretudo, tipos que bem representam a organização social da época, com suas aspirações, vícios e dramas. Esses tipos utilizados por Gil Vicente raramente aparecem identificados pelo nome: quase sempre são designados pela ocupação exercida (sapateiro, onzeneiro, ama, clérigo, frade, bispo, alcoviteira e outros).

333) diz que é a Moça quem “bipolariza a farsa entre a desonestidade e a infidelidade da ama e dos seus amantes”. É por meio dessa personagem também que se tem a noção de tempo da peça. Essa personagem não pode ser considerada uma alcoviteira propriamente dita, porém suas nuances são delineadas com algumas características desse tipo social.

A Moça do *Auto da Índia* (1509) demonstra ser uma serva fiel, que acoberta as ações da patroa, porém sempre preocupada em conseguir alguma vantagem com isso. Logo no início do Auto, a Ama está preocupada em saber por que o marido não partira na armada e anseia ardentemente ficar livre dele, a fim de aproveitar sua liberdade. Nesse momento, a serviçal logo se oferece para ir saber o que realmente aconteceu:

MOÇA:
Eu irei saber s'ê assim.
AMA:
Hajas a minha benção. (VICENTE, 1953, vol. V, p.93)

Quando a serva chega com a notícia de que o marido da ama já havia viajado, ela já vai logo pedindo:

MOÇA:
Dai-me alvíssaras, Senhora,
Já vai lá de foz em fora.
AMA:
Dou-te uma touca de seda.
MOÇA:
Ou quando ele vier, dai-me do que vos trouxer (VICENTE, 1953, vol. V, p. 92).

A criada realizou o seu trabalho, que é servir a patroa, porém, como estava fazendo algo oculto ao marido desta, ela se sentiu no direito de ter uma recompensa. Dessa forma, ela adentra a casa pedindo logo uma recompensa por ter trazido uma boa notícia. A Ama prontamente aceita e lhe oferece uma “touca de seda”, ao que a serva logo lança a ideia de ganhar algo melhor, quando o marido retornasse da viagem, visto que se supunha que os homens voltassem ricos das expansões ultramarinas.

Sendo assim, percebe-se que a moça é gananciosa como as alcoviteiras que se utilizam de seus trabalhos de mediação amorosa, a fim de conseguir inúmeras vantagens. Outro ponto em comum com esse tipo social é a falta de princípios, conforme explicita Coelho (2016, p. 85), quando assevera que a ausência de censura moral nas ações das alcoviteiras decorre exatamente da “crença na legitimidade dos fins a que se devota[m] em seu ofício”. Sendo assim, percebe-se que a Moça do *Auto da Índia* não possui escrúpulos, pois acoberta a sua Ama nos seus atos ilícitos, sempre à espera de algo em troca.

Apesar de essa personagem possuir algumas características de alcovitaria, ela não é exatamente uma, visto que o seu ofício não é alcovitar, mas sim se aproveitar das relações amorosas ilegítimas de sua patroa, para tirar proveitos materiais.

Outras personagens vicentinas não são alcoviteiras propriamente ditas, mas se assemelham a elas com algumas características, dentre elas a associação de suas ações às práticas de feitiçaria, as quais geralmente são exercidas por esse tipo social. Entretanto seus encantos não são utilizados para realizar mediações amorosas, por isso não são verdadeiras alcoviteiras.

Como exemplo, tem-se a personagem Brásia Dias, da peça *Auto dos Físicos*, a qual foi representada por volta de 1525; e também Cezília da Beira, personagem do auto *Clérigo da Beira*, representado por volta de 1529/1530. A primeira demonstra ser uma enfermeira às avessas, que convence o clérigo João Calado ao desânimo e à prostração, por meio de sua arte culinária, lhe dando comida gorda e vinhos tintos, na época da quaresma. Isso faz com que João adoça cada vez mais e passe pelos quatro humores.

De acordo com Palla (2014, p. 64), “Brás em francês é Blaise, o santo associado ao Carnaval, ao ar e ao sopro, um patrão dos demônios”. Dessa maneira, Brásia pode ser considerada uma enfermeira vinda do inferno e, por isso, era considerada uma bruxa. Ela oferece, segundo os livros de plantas e os tratados de melancolia da época (PLATERIUS; BRIGHT; BURTON, 1586), alimentos propícios a uma melancolia em desenvolvimento:

bosta de porco velho, / e com unto de coelho/ [...] comei caramujos quentes, / [...] e mexilhões vos cozerão,/ [...] apisto de pé de boi, / [...] e um pouco de manjar branco/ de posperna de veado, / e pescoço de bode assado/ [...] pastel de lebre/ [...] Tem ali quatro coelhos, / dous caçapos e dous velhos; / e um chouriço; pera beber / muito bôs vinhos vermelhos./ [...] Um focinho de cação/ lhe tenho ali bem valente, / Ontem lhe tinha guisadas/ umas trincheiras de vaca, que esforçam a pessoa fraca,/ e duas morcelas assadas (VICENTE, 1955, p. 105-106-109-113-116-122).

Não bastasse isso, ela também orienta ao Clérigo que se alimente de entranhas, excrementos, miúdos de animais. Os quatro médicos/físicos que cuidam dele indicam alimentos e bebidas totalmente diferentes do que Brásia oferece ao enfermo, a qual almejava somente ao agravamento de saúde do moribundo.

A segunda feiticeira citada é Cezília da Beira, personagem do auto *Clérigo da Beira*, a qual tem grandes poderes, realiza adivinhações e consegue encontrar objetos perdidos, além de dominar alguns conhecimentos de astrologia. Numa das cenas, ela encarna o espírito de Pedreanes (um espírito de um morto denominado Pedro João, o qual é associado ao demônio),

e, por meio dele, revela onde estão os alimentos roubados de Gonçalo, que é filho de um lavrador, que consegue recuperar os bens furtados, pois o espírito de Pedreanes consegue identificar os ladrões que o roubaram.

Outras duas personagens com nuances de alcoviteira são Branca do Rego e Marta do Prado, personagens do auto *Romagem dos Agravados*, representado em 1533. Branca do Rego é peixeira, regateira e alcoviteira e está junto com sua amiga Marta do Prado. Ambas se interessam pelos encontros e desencontros amorosos, e, provavelmente por ganância, tentaram casar a sobrinha com um nobre, porém, após o casamento, descobriram que ele não tinha dinheiro e era um inútil. Além dessas personagens que possuem algumas características das alcoviteiras, o dramaturgo também concebeu “verdadeiras” alcoviteiras, mediadoras amorosas que, embora sejam mulheres diferentes, apresentam a mesma estrutura interna e tranquilidade moral.

Conforme Braamcamp Freire (1944), a primeira alcoviteira vicentina foi Genebra Pereira, da peça *Auto das Fadas*, a qual foi representada em 1511, em Lisboa, no Paço, em presença de: D. Manuel, rainha D. Maria, príncipe D. João, infantas D. Isabel e D. Beatriz, além de alguns cortesãos. Contudo, Saraiva (1970) alega que a referida peça fora representada por volta de 1527.

Essa alcoviteira vicentina se apresenta diante da corte explicando ao rei qual é a sua profissão e justificando sua importância, primordial para resolver os casos amorosos. Receando ser presa por causa do seu ofício, decide provar as razões pelas quais os seus serviços e feitiços seriam necessários. Para demonstrar seu poder, ela executa alguns feitiços e invoca o Diabo, o qual aparece falando um francês da Picardia ininteligível. Ela pede a ele que lhe traga três fadas marinhas, mas ele acaba fazendo aparecer dois frades. Posteriormente, aparecem as três fadas que ela havia solicitado, as quais leem a sorte dos reis, príncipes e infantes.

A segunda alcoviteira concebida por Gil Vicente é Branca Gil, na farsa *O Velho da Horta*, a qual foi representada ao rei D. Manuel, em 1512. Logo no início, na apresentação da farsa realizada pelo dramaturgo, ele deixa clara a função de Branca Gil: “que per via de uma alcoviteira gastou toda a sua fazenda. A alcoviteira foi açoutada” (VICENTE, 1953, p.141).

O tema dessa peça é o amor de um velho por uma jovem, que é um *topos* da época, seja uma velha que ama um jovem, ou o contrário. A Moça vai até a horta em busca do hortelão a fim de comprar “cheiros pera a panela” (VICENTE, 1953, p.143). Ao invés do hortelão, ela encontra o Velho, que logo se apaixona por sua formosura e beleza. Ele então tece a ela grandes elogios, e a Moça começa a lhe desvalorizar e a lhe responder secamente. Logo a Moça lhe lembra da passagem do tempo e diz: “o tempo vos tirou a posse” (VICENTE, 1953, p.143). Ou

seja, ele já está Velho e ela jovem e formosa. Apesar das falas do Velho serem malvistas à jovem, ela joga com a situação e elogia o jardim do Velho, oferecendo-lhe uma rosa que ela mesma colheu.

Branca Gil é uma alcoviteira que já havia sido punida por seu ofício, e, a pedido do Velho apaixonado, lhe presta serviço, a fim de convencer a jovem a ceder ao amor do idoso. Em troca do seu trabalho, ela recebe inicialmente roupas e dinheiro, mas depois tira tudo o que o Velho possui, deixando-o pobre. O autor cita que ela anda com a “cestinha” (VICENTE, 1953, p.169), o que pode ser remetido ao alguidar muito utilizado pelas feiticeiras. Ela também tem “as sapatas rompidas” (VICENTE, 1953, p.171), o que demonstra que ela anda muito, a fim de exercer seu ofício.

No fim da peça, ela é condenada, sendo açoitada e talvez até mesmo queimada, como acontecia com as feiticeiras da época. De acordo com Palla (2014, p. 59), “O seu nome, Branca, remete para a gama dos brancos, um tom pálido, mas, no entanto, um tom menos feliz do que o alvo, que é o branco da luz e da Virgem. O seu apelido, Gil, lembra-nos o palhaço Gillot, igualmente branco”. Assim sendo, a sua designação pode ser uma forma de dissimular o seu verdadeiro ofício, visto que a cor branca está associada à limpeza, inocência e pureza (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2021).

No final desse auto, uma personagem denominada “Mocinha” vai à horta a pedido de sua tia, para comprar couve e cheiro. Ela anuncia ao Velho que a alcoviteira Branca Gil fora presa e que a Moça por quem o Velho estava apaixonado se casara com um jovem. Fatos que ocorreram ao mesmo tempo. Por meio dessa personagem, sabe-se o destino da alcoviteira e do seu castigo.

A terceira alcoviteira vicentina é Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno*, o qual foi representado em 1517, para consolação da rainha D. Maria, que estava enferma. O Diabo, uma personagem alegórica que representa o mal, dirige uma barca; e o Anjo, que representa o bem, dirige outra. Ambos disputam a alma das personagens que aparecem na margem do rio, onde as barcas estão. Uma barca irá para o Inferno e a outra para o Paraíso.

O Diabo descreve os pecados das personagens de maneira bastante irônica e sarcástica. Aqueles que são considerados pecadores embarcam na barca do Inferno. Brísida Vaz é uma das personagens que se aproximam dessa barca. Ela é uma alcoviteira e feiticeira que se enaltece dos seus muitos poderes. Logo no início do auto, são enumerados os vários objetos que ela carrega e que servem à sua profissão:

seiscentos virgos postiços/ e três arcas de feitiços/ que não podem mais levar. / Três almários de mentir/ e cinco cofres d'enleios/ e alguns furtos alheios/ assi em joias de vestir/ guarda-roupa d'encobrir/ enfim casa movediça/ um estrado de cortiça/ com dez coxins d'embair (VICENTE, 1942, p. 64-65).

Todos os objetos que a alcoviteira carregava eram utilizados na sua profissão de alcovitaria, corroborando os itens básicos que geralmente as mediadoras amorosas portavam.

Outra alcoviteira concebida por Gil Vicente foi a Beata da *Comédia de Rubena*, a qual foi representada em 1521, para o rei D. João III, no ano em que assumiu o trono, após a morte de D. Manuel.

A personagem Beata se apresenta sob o disfarce de uma veste religiosa. O auto a descreve como uma mulher com modo de Beata: “Vem hua mulher a modo de beata, porém grande alcoviteira” (VICENTE, 1953, p. 47), a qual tenta persuadir Cismena a ter um amante. Utiliza uma fala com grande erudição e alto poder persuasivo, alegando que exerce sua profissão a fim de auxiliar os outros. Porém, Cismena não acredita na Beata e a despacha energicamente.

Em 1523, Gil Vicente representa a *Farsa de Inês Pereira*, para o rei D. João III. Nela, a personagem Lianor Vaz exerce a função de casamenteira e alcoviteira menos convencional. Ela é casada, porém, quando entra em cena, está afogueada e se benzendo e contando à mãe de Inês Pereira que fora violentada pelo Clérigo, mostrando-se ofendida e intencionada a fazer queixa ao rei. Porém, ao contrário do que diz, ela parece bem satisfeita com o fato ocorrido.

Após esse prólogo, Lianor relata a razão de estar ali, que é desejar o bem de Inês, e, por esse motivo, está lhe trazendo uma grande novidade, a possibilidade de ela se casar com Pero Marques, que é um homem rico, honrado e que não exigirá dote. Ela se mostra como uma pessoa experiente, que se sente no dever de aconselhar uma moça jovem como Inês. Entretanto, a moça nega o pretendente. Somente quase ao final do auto, quando Inês fica viúva, é que Lianor reaparece em cena, mais uma vez lhe aconselhando a se casar com Pero Marques, o qual herdara uma fazenda de mil cruzados e era um excelente partido. Lianor é uma mulher rural, que adora contar histórias e se considera uma pessoa muito disputada.

A sexta alcoviteira vicentina é Ana Dias, da farsa *O juiz da Beira*, a qual foi representada em 1525 ou 1526, ao rei D. João III. Ana Dias é uma alcoviteira que se apresenta ao juiz Pero Marques. Ela acusa o filho de Pero Amado de ter violado sua filha, porém o juiz não pune o jovem, visto que se ele assim o fez foi porque a moça consentiu.

Posteriormente, ocorre uma nova audiência em que um sapateiro de nome Alonso López, cristão-novo, denuncia Ana Dias por ter enganado e alcovitado sua filha. Nessas duas

audiências, a alcoviteira é absolvida pelo juiz, com o argumento de que ela será açoitada somente se esquecer o seu ofício, o qual ela exerce tão bem e é necessário.

Há ainda uma terceira audiência em que um escudeiro acusa Ana Dias de ter-lhe prometido o amor de uma jovem moura, em troca de muito dinheiro. Ele contratou os serviços da alcoviteira e empenhou tudo o que tinha, inclusive o cavalo, a fim de conseguir o amor dessa moura. O escudeiro foi dando todo o dinheiro a Ana Dias, e ela sempre o incentivava a gastar mais. Porém, ele nunca conseguiu o amor da moça, e, por isso, queria a devolução do dinheiro. A alcoviteira também foi absolvida dessa acusação, visto que o juiz alegou que dinheiro gasto com amor será sempre muito bem empregado.

Em seus autos, Gil Vicente coloca as alcoviteiras desencaminhando muitas moças, e não somente uma, conforme nos apresenta *A Celestina*. Ele também demonstra que os seus clientes são sempre homens, de várias classes sociais: plebeus, nobres, clérigos. Suas alcoviteiras expressam-se de acordo com suas personalidades e as características do seu tipo, sempre com grande realismo e verossimilhança. Ou seja, há uma grande coerência psicológica nessas personagens.

Apesar de Gil Vicente ter uma certa tolerância para esse tipo social em suas obras, ele reforçou que elas existiam e não havia lei que pudesse extingui-las, ainda que a maioria de suas personagens alcoviteiras tenham sido punidas, como também o foi Celestina, de Fernando de Rojas. Mesmo quando algumas alcoviteiras não são punidas, como Ana Dias, o dramaturgo o faz de forma a demonstrar o tratamento ambivalente de hipocrisia que a sociedade demonstra a essas profissionais, além de também ressaltar a crise dos valores morais que se estabelecia e como as leis e penalidades estavam sendo banidas nessa época.

Sendo assim, algumas personagens femininas de Gil Vicente evidenciam características difamadoras da mulher, as quais apresentam o mal, suas consequências e por isso são castigadas. Um dos tipos sociais que apresentam esses aspectos são as alcoviteiras, que acentuam os atributos específicos de sua classe e também os seus vícios. Esse teatrólogo delineia as alcoviteiras de acordo com a tradição medieval antifeminista, pois suas características, comportamentos e diálogos ressaltam aspectos misóginos relacionados à difamação da mulher.

Dessa forma, no próximo capítulo, serão analisadas as alcoviteiras vicentinas, de acordo com as ideias de pensadores desde o mundo antigo até o período medieval, com o objetivo de apresentar traços e discursos misóginos em torno desse tipo social. Gil Vicente deixa transparecer, em algumas de suas personagens, como as alcoviteiras, a sobredeterminação do sexo feminino, ressaltando uma sociedade patriarcal.

3 PARA UMA TIPOLOGIA DA ALCOVITEIRA EM GIL VICENTE

Mulher marginalizada e desprovida, como a maioria das mulheres da época, as alcoviteiras recorriam a artifícios para sobreviver e se firmar numa sociedade patriarcal. O fundamento do ofício das alcoviteiras é o seu talento manipulador e enganador.

(Kathryn Bishop-Sánchez).

Entre os séculos XII e XV, a condição da mulher nas sociedades do Ocidente medieval estava pautada numa grande tradição misógina, fundamentada na ideologia cristã-patriarcal, que menosprezava o sexo feminino, considerando-o como ser carnal, perigoso, volúvel e inconstante. Gil Vicente estava inserido nessa época, em que havia uma maior depreciação da mulher do que um enaltecimento, propriamente dito.

Ele foi um dos primeiros escritores portugueses a dar um papel de destaque às mulheres, concedendo-lhes um tratamento diferenciado em suas obras, até mesmo colocando-as como protagonistas, o que até então não era feito. Várias peças dele são intituladas com os nomes delas, como: *Sibila Cassandra* (1513), *Auto da Mofina Mendes* (1515), *Comédia de Rubena* (1521), *Pranto de Maria Parda* (1522), *Farsa de Inês Pereira* (1523).

Contudo, como relatado anteriormente, Gil Vicente estava inserido numa época regulada por discursos androcêntricos, que difundiam a mentalidade misógina, a qual surgiu nas sociedades antigas e foi acentuada na Idade Média.

Ele escreveu seus autos numa época em que os portugueses enfrentavam o oceano nas cruzadas marítimas, em busca de riquezas, e também em um período que havia uma perseguição incessante àqueles que representassem perigo ao Estado e à Igreja Católica, os quais eram condenados à fogueira do Santo Ofício – principalmente as mulheres. Havia uma grande intolerância religiosa e o estigma de pecado sobre as filhas de Eva, a qual, além de deixar-se seduzir, persuadiu o homem, levando-o a pecar. Sendo assim, o escritor não ficou imune a essa mentalidade.

Sutilmente, Gil Vicente realiza uma generalização negativa das mulheres, em forma de sátira e comédia, nas personagens alcoviteiras. Ele usa os estereótipos arraigados na Idade Média para designar e qualificar essas personagens. Diante de suas inúmeras atribuições, a sua função principal é a reconstituição das relações amorosas ilícitas, visando sempre a aquisição

de benefícios pecuniários. Essas mulheres são representadas como gananciosas, faladeiras, enganadoras, feiticeiras e ardilosas.

De acordo com Bettella (2005), na literatura do medievo e da renascença, houve um grande florescimento acerca da temática da mulher que se vende em troca de bens materiais. Essas profissionais exerciam ofícios, como prostitutas (quando vendem o próprio corpo), e até mesmo alcoviteiras (quando vendem o corpo de outras mulheres). No medievo, elas eram vistas como pessoas transgressoras que não obedecem aos requisitos de castidade prescritos pelo patriarcado e, por isso, são excluídas, vivendo à margem da sociedade. Bettella (2005) assevera que uma mulher responsável pelas trocas sexuais e econômicas é escandalosa, perigosa e temida pelos homens.

As alcoviteiras eram pessoas depreciadas pela legislação real, pois praticavam um ato “contra a vontade de Deus e contra a comunidade”; eram causadoras de “males e mortes”, pelo qual “mulheres inocentes e honestas eram enganadas por essas pessoas a seguirem o caminho do pecado” (ROSSIAUD, 1991, p. 39). As *Ordenações Afonsinas* determinavam até mesmo a pena de morte para essas intermediárias amorosas (ORDENAÇÕES AFONSINAS, 1986). Foram associados à mulher os conselhos ruins, que poderiam levar as pessoas à ruína, já que, de acordo com a mentalidade da época, a mulher era naturalmente mais inclinada aos “ardis da fala”.

Gil Vicente se serve da tradição detratora da mulher, construída ao longo dos séculos e milênios, a qual ele ajusta à realidade portuguesa da época, para a representação das personagens-tipo das alcoviteiras, que personificam a decadência moral da sociedade quinhentista, em que ele estava inserido. Por meio dessa figura, ele condena os novos rumos da sociedade, como a ambição, a cobiça, a procura do lucro desmedido. Esse tipo social vicentino possuía habilidades de sedução, utilizando-se do seu discurso, a fim de persuadir, enganar, e, dessa forma, conseguir angariar recursos materiais.

No *Auto das Fadas* (1511? 1527?), tem-se Genebra Pereira, que se justifica alegando que ela seria muito malvada de não auxiliar a quem sofre. Branca Gil, do *Velho da Horta* (1512), ludibria o personagem principal, até conseguir fazê-lo gastar todos os bens que possui, tentando conseguir o amor da sua amada. Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno* (1517), entra em cena defendendo seu ofício e com vários apetrechos de feitiçaria. A Beata, da *Comédia de Rubena* (1521), tem um grande poder de persuasão, quando tenta convencer Cismena a ceder aos prazeres da carne, pois somente desposada a moça estaria tranquila. Na *Farsa de Inês Pereira* (1523), tem-se a alcoviteira Lianor Vaz, que é uma casamenteira, e persuade Inês Pereira a se casar com o rude Pero Marques, para ter uma vida financeira tranquila. A Ana Dias,

do *Juiz da Beira* (1525), ilude o personagem denominado Velho, para que gaste tudo o que possui, a fim de conseguir o amor de sua amada.

Gil Vicente utiliza das características (experiência e capacidade para o engano, tagarelice, astúcia, boa eloquência e poder de persuasão) das “mediadoras amorosas” do mundo antigo e do período medieval, a fim de construir as suas alcoviteiras, facilitadoras amorosas, que geralmente apresentam a mesma estrutura interna, coerência e tranquilidade psicológica. São mulheres diferentes, mas que apresentam elementos comuns, que as identificam como seres pertencentes a uma mesma espécie social, que denotam, por meio de suas falas e características, vestígios misóginos, que estavam tão arraigados no período medieval.

3.1 *Auto das Fadas*

Conforme Novaes (1963), da galeria vicentina, a alcoviteira que se apresenta mais completa na sua retratação psicológica é Branca Gil, do auto do *Velho da Horta* (1512), porém a alcoviteira que foi a primeira a ser cronologicamente apresentada foi Genebra Pereira do *Auto das Fadas* (1511?)³².

A peça *Auto das Fadas* (1511? 1527?) tem início com um prólogo: “Na farsa seguinte se contém, que uma feiticeira, temendo-se que a prendessem por usar de seu ofício, se vai queixar a el-Rei, mostrando-lhe per razões que pera isso lhe dá, quão necessários são seus feitiços” (VICENTE, 1953e, p.177), o qual já fornece prenúncios do ofício de alcoviteira que a mulher exerce, e, em seguida é dividida em duas partes: a primeira, num tom de farsa, é composta por apresentações de feitiçaria e o discurso de um monge; e a segunda parte trata-se de um divertimento de salão (TEYSSIER, 1982), com a participação da corte num jogo de enigmas, com comparações entre animais e cortesãos.

O *Auto* tem início com uma feiticeira que adentra o paço muito assustada, pois receia ser presa, por isso justifica ao rei quão inofensivos são os seus feitiços e reclama que está sendo perseguida pelos corregedores da corte, que querem proibi-la de executar suas magias e exercer seu ofício. Sendo assim, ela demonstra as razões pelas quais os seus feitiços são necessários.

Inicialmente, ela dissimula que está assustada e com vergonha:

³² Seguiremos a teoria de Novaes (1963) em agrupar a personagem Genebra Pereira no tipo-social da alcoviteira, apesar de ela apresentar mais traços de feitiçaria do que de alcovitaria. Durante o *Auto* ela afirma que seria muito malvada se não atendesse às solicitações de diversos homens, o que também entendemos que tais invocações seriam no intuito de mediações amorosas. De acordo com Novaes (1963), Genebra Pereira está em sua costumeira atividade, e apresenta a mesma estrutura interna e tranquilidade moral demonstrada pela velha Trotaconventos e pela Celestina, comportando-se de uma maneira extraordinariamente coerente com aquela psicologia.

Jesu, quem trouxe ora cá
esta cabeça de vento,
siso de cacaracá?
Eu não sei como lá vá;
tamanha vergonha sento.
E pois sou tão vergonhosa,
encolhida e temerosa,
que venho fazer ó Paço?
Porque eu mesma m'embaraço
de mimosa.
Ai que farei d'empachada!
Ó vergonhosa de mi, como vou abrasiada,
amara, corrida e turvada!
(VICENTE, 1953e, p.177-178)

A mulher já adentra a corte mostrando-se embaraçada, corada de vergonha, infeliz e sentindo-se menosprezada, dando a entender que preferia não estar ali, porém a difícil situação que lhe colocaram não lhe deixou outra opção. Esse discurso persuasivo remete à visão da mulher tagarela, enganadora e ludibriadora, artifícios utilizados para alcançar seus objetivos. Conforme Bloch (1995), o *topos* da mulher tagarela é um aspecto persistente do antifeminismo ocidental, dentre outros intelectuais, pode-se citar Juvenal (1958) e São Jerônimo (1892), os quais afirmam que as mulheres possuem uma impropriedade moral e religiosa de falar, pois tagarelam o tempo todo, reclamando de tudo. De acordo com eles, convêm ao sexo feminino o silêncio e a modéstia.

Genebra Pereira também encarna o *topos* da mulher enganadora e ludibriadora, com fala mansa, proferindo o que as pessoas gostam de ouvir. Quando ela se defronta com o rei e a rainha ela os saúda: “Senhores, embora estedes; / com saúde, com prazer / muitos anos vós logredes. / Os ramos que florecedes, / Deus os queira engrandecer, / assim como vós queredes”. (VICENTE, 1953e, p.178). Esse cumprimento demonstra o início de sua bajulação para com os membros mais importantes da Corte. Em seguida, ela se dirige ao príncipe e aos infantes: “Ó que joias esmaltadas, / Ó que boninas dos céus, / ó que rosas perfumadas!” (VICENTE, 1953e, p.178). Às damas, ela se reporta: “Jesu! que santas douradas! / Bom prazer veja eu de vós / e boas fadas” (VICENTE, 1953e, p.178).

Dentre outros religiosos, Santo Ambrósio (1957) relaciona a mulher ao engano, visto que ela possui uma tendência inata de enganar e ser enganada, já que Eva foi ludibriada pela serpente e convenceu Adão a fazer o mesmo. Dessa forma, conforme esse Santo, quem pecou foi Eva, a qual é mais suscetível ao pecado, visto que foi criada a partir de um homem.

Acerca desse *topos*, André Capelão (2002) salienta que a mutabilidade do caráter da mulher está na sua capacidade de engano, porque tudo o que fala é de forma enganosa, com o coração falso, e uma mente ambivalente. Continuando esse arrazoado, esse autor enfatiza que

nenhum homem deve confiar em uma mulher, visto que para o sexo feminino não há lealdade. Genebra Pereira deseja ser inocentada por causa do seu ofício e, por isso, age com extrema bajulação, que se prenuncia no início, o que será comprovado ao longo do auto. Seu intuito é convencer a corte de que os seus serviços são extremamente importantes para a sociedade e, por isso, ela não poderia ser punida.

Após esses relatos elogiosos, a feiticeira não hesita e vai logo se apresentando:

Eu sou Genebra Pereira,
 que moro ali à Pedreira,
 vizinha de João de Tara,
 solteira, já velha amara,
 sem marido e sem nobreza;
 fui criada em gentileza;
 dentro das tripas do Paço,
 e por feitiços qu'eu faço,
 dizem que sou feiticeira.
 Porém Genebra Pereira
 nunca fez mal a ninguém;
 mas antes por querer bem
 ando nas encruzilhadas
 às horas que as bem fadadas
 dormem sono repousado;
 e eu estou com um enforcado
 papeando-lhe à orelha:
 isto provará esta velha
 muito melhor do que diz.
 Ora agora Estêvão Dis
 diz que defendedes isto:
 hui! Dou-vos a Jesu Cristo;
 pera que era ora tirado
 quanto tenho experimentado
 e usado quarenta anos,
 estorvado muitos danos
 por esconjuros provados,
 fazendo vir dez finados
 por saber uma verdade?
 (VICENTE, 1953e, p.179-180).

Nesse excerto, a feiticeira deixa claro o seu nome: Genebra Pereira. “Genebra” é um tipo de bebida alcóolica, preparada com bagas de zimbro, que é uma planta da família das pináceas, com extrato alcóolico (CUNHA, 1982). Tanto Genebra quanto Pereira são vocábulos diabólicos: Genebra, de *Guenièvre*, nome de origem celta que provém do ciclo do rei Arthur e significa "a mulher má"; e Pereira provém de "pêra". Essa palavra vem do latim popular *pira*, que deriva do latim clássico *pirum*, que, por consonância, evoca o pior, pois a própria forma do fruto lembra as chamas do Inferno.

De acordo com Menéndez Y Pelayo (apud VICENTE, 1953e, p. 179), “Genebra Pereira é uma verdadeira *celestina* (=alcoviteira). [...] Genebra foi nome com o ciclo bretónico entrou em Portugal no primeiro período da literatura”. Dessa forma, o nome dessa protagonista “faz alusão à personagem Celetina da Tragicomédia de Calisto Y Melibea” (VICENTE, 1953e, p.179).

No quarto e quinto verso do excerto acima, a feiticeira declara que é solteira, sem marido e sem nobreza. De acordo com ela, o celibato concede-lhe maior desenvoltura juntos às artes mágico-religiosas³³. Percebe-se que a alcoviteira reverbera esse pensamento misógino de que a mulher deve se conservar virgem e pura, a fim de se ter um maior alcance espiritual e, conseqüentemente, maior poder.

Em seguida, Genebra Pereira afirma que é considerada feiticeira, devido às feitiçarias que realiza, porém ela tenta justificar ao rei que não faz mal a ninguém e que seus feitiços são importantes e necessários. No verso 12, ela enfatiza: “mas antes por querer bem”, ou seja, ela faz exatamente o contrário do que as pessoas pensam, pois remedia amores para que as pessoas possam se querer bem um ao outro. Da mesma forma, Celestina de Rojas também justifica o seu ofício a necessidade da existência do seu tipo social. Ela ressalta que escolheu os múltiplos ofícios que exerce, a fim de garantir sua sobrevivência e que que ninguém lhe impôs isso, conforme suas próprias palavras:

Poucas virgens, graças a Deus, tens tu visto nesta cidade abrir loja de negócios, que eu não tenha sido corretora de seu primeiro bordado. Ao nascer a menina eu a faço inscrever em meu registro para que saiba quantas me saíram da rede. Que pensavas, Semprônio? Eu havia de me manter de vento? Conheces outro estabelecimento a mais deste negócio? De que vou tirar comida e bebida? De que visto e calço? E não é que sou muito conhecida? Quem não souber meu nome e minha casa, podes ter por estrangeiro (ROJAS, 1988, p.33).

³³ A concepção de maior poder dado àquelas que preservam a castidade remonta ao empenho doutrinário dos padres fundadores das bases religiosas da Igreja Cristã primitiva. Grandes modelos de castidade são encontrados nas *Vitae* de santas mártires da Igreja Católica, como Santa Catarina de Alexandria, que defendeu veementemente e com grande decência a sua castidade, e foi martirizada em 307 (CLARK, 1979). Essa mártir manteve-se firme na castidade, e, dessa forma, conseguiu converter inúmeros pagãos ao cristianismo.

Para os primeiros Padres da Igreja, sobre a preservação da castidade, o maior modelo a ser seguido é a Virgem Maria, que foi concebida sem a mancha do pecado original, isto é, de forma imaculada, a qual era muito respeitada na Idade Média, até mesmo pelos misóginos medievais. Entretanto, essa aparente consideração denota certa discriminação e preconceito, visto que o modelo da Virgem é totalmente utópico e a sua perfeição serve para sublinhar as faltas das mulheres ditas normais, visto que elas jamais alcançarão a virtuosidade de Maria.

Dentre outros patristas, Tertuliano (1951) afirmava que para a mulher se elevar espiritualmente, era preciso que ela restaurasse sua pureza e castidade originais, já que foi uma mulher que introduziu o pecado e o mal no mundo, e, por isso, foi a causa da sua desvirtuação e da do homem. Esse Padre de Cartago declarava que a abstinência do sexo seria a técnica mais eficaz para se adquirir a limpeza da alma. Santo Ambrósio (1896), corroborando desse pensamento, defende que a mulher se mantivesse virgem, a fim de se dedicar a uma vida espiritual e não retirar a tranquilidade mental do homem.

As alcoviteiras possuem também essa característica em comum: visualizar a grande importância do seu trabalho para a sociedade e receber por ele, como qualquer outro trabalho, visto que elas necessitam de recursos para a própria sobrevivência.

Geralmente as alcoviteiras e feiticeiras eram mulheres mais velhas, o que ela confirma no relato de sua identificação: “isto provará esta velha/ muito melhor do que diz”. Um pouco à frente, ela cita sua idade: “e usado quarenta anos, / estorvado muitos danos”. Nessa época, essa etapa da vida representava a idade canônica da velhice feminina (PALLA, 2014, p. 303).

No período medieval, frequentemente, essas mulheres que não se casavam, a fim de manter sua integridade, eram destinadas a seguir uma vida ascética, santa, servindo aos pobres, órfãos e outros marginalizados (CHARLES DE LA RONCIÈRE, 1990). Quando elas não obedeciam a essa regra, eram deixadas à margem da sociedade. As mulheres que não contribuíam para o ideal da velhice digna e regrada eram muito criticadas, pois eram vistas como nada: nem sujeito, nem objeto (BEAUVOIR, 1990). Sendo assim, a Idade Média foi uma época difícil para os velhos, principalmente as velhas, pois, aos cinquenta anos, elas já estavam excluídas da sociedade. “Nunca a feiura da mulher velha foi tão cruelmente denunciada” (BEAUVOIR, 1990, p.183).

Esse período controla o universo feminino por meio da difamação da mulher, especialmente da alcoviteira e da prostituta, que são retratadas como interesseiras, intrigantes, diabólicas. As alcoviteiras, geralmente, são representadas como pessoas velhas e de feia aparência. Genebra Pereira, de Gil Vicente, obedece, no essencial, ao estereótipo literário da feiticeira fixado pela Celestina de Rojas, uma velha alcoviteira, solteira e amarga, produtora de feitiços e invocadora do demônio (BETHENCOURT, 2004).

A personagem-padrão das alcoviteiras posteriores, Celestina, é retratada como uma velha de cara enrugada e fios de barba no queixo, com uma cicatriz decorrente de um arranhão feito pelas garras do diabo (ROJAS, 1988). Ela é uma síntese de todos os preconceitos que pesavam sobre a mulher desde a Antiguidade.

Conforme citado anteriormente, na Idade Média, as mulheres eram direcionadas e comandadas por homens, seja pelo pai, quando solteira; pelo marido, quando casadas; ou ainda pelos filhos, quando viúvas. A maioria delas não podia trabalhar, portanto, dependia economicamente de uma figura masculina. Uma mulher sozinha não era bem aceita, pois poderia entregar-se ao pecado da luxúria, enveredar pelos caminhos da prostituição ou, ainda, praticar alcovitaria, conforme Genebra Pereira. Isso explica o fato de ela já adentrar à Corte argumentando em defesa do seu ofício.

Outro fator que confirma a alcovitaria de Genebra Pereira, está no seguinte trecho:

Outro si, quando a mi vem
namorado sem conforto,
desejando antes ser morto,
que ter aquela paixão;
[...]
chamando frades e freiras
que morram por amores.
Ó, se vísseis os temores
que passo nesta canseira,
não temeria a Pereira
tanto os corregedores.
Sempre ando neste marteiro:
vem-se a mi homem solteiro,
que quer casar com Costança,
sem nenhuma esperança,
triste, morto de paixão.
Eu c'o sangue do Leão,
Mexido c'o rabo de Huja
E ali o fel da Coruja,
Ei-lo mancebo aviado.
(VICENTE, 1953E, p.181-182).

No fragmento acima, Genebra Pereira cita alguns casos de pedidos de intermediações amorosas: “quando a mi vem / namorado sem conforto, desejando antes ser morto”. Tem-se aqui o relato dos enamorados que sentem grande paixão pelas jovens e preferem morrer do que sofrer por esse amor. Por isso, eles procuram a alcoviteira, para que resolvam esse impasse. Continuando sua narrativa, a feiticeira também denuncia que os frades e freiras também sentem paixões desenfreadas, e, provavelmente, procuram por seus serviços.

No final desse excerto, a alcoviteira fornece uma pequena explicação de como consegue viabilizar essas relações amorosas: “c’o sangue do Leão, / mexido c’o rabo de Huja / E ali o fel da Coruja”. Percebe-se que ela cita ações de bruxaria, que são utilizadas para atingir os seus propósitos, os quais ela consegue: “Ei-lo mancebo aviado”. Ou seja, o jovem já está arranjado, já conseguiu o que queria, a mulher desejada.

Mais uma vez, percebe-se uma característica comum à maioria das alcoviteiras, elas não procuram os seus clientes. Geralmente são eles, que, no desespero do desejo, as procuram e solicitam os seus serviços.

Seguindo com sua narrativa, Genebra Pereira afirma que é solicitada em seus serviços por muitas pessoas que sofrem e que seria muito malvada se não os atendesse:

Vem, a modo de dizer,
Gonçalo da Silva a mi,

e diz-me que é fora de si
 pola Francisca da Guerra.
 Queres que seja eu tão perra
 que o não encomende ó demo,
 que o livre do extremo
 em que é posto seu esprito?
 E se vier Gaspar de Brito
 por Caterina Limão,
 não irei no meu cabrão
 enfeitiçar a limeira?
 E assi desta maneira
 se vier o Marichal
 por Guiomar do Ataúde
 [...]

 E se me rogar Dom Francisco
 que lhe enfeitice a Benim,
 s'eu não for muito ruim,
 não lhe posso negar cousa.
 E lá o Martim de Sousa,
 que morre pola Pimentel,
 não lh'hei-de ser infiel.
 (VICENTE, 1953e, p.182-183)

No excerto anterior, Genebra Pereira enumera os diversos homens que a procuram a fim de interceder em suas relações amorosas. Ela cita Gonçalo da Silva, que, de acordo com Braamcamp (VICENTE, 1953e), é o Senhor de Abiul, o qual está “fora de si” por uma dama da corte; e Gaspar de Brito, que está apaixonado por Caterina Limão, uma moça da corte, a qual a alcoviteira enfatiza que irá enfeitiçar para se render aos amores do enamorado. Ela ainda alude ao Marichal D. Álvaro Coutinho, que pede intervenção pelos amores que sente por Guiomar de Ataúde; ao Conde do Vimioso, Dom Francisco, que lhe roga que enfeitice Benim, que era uma pretinha (VICENTE, 1953e); e ainda a Martim de Sousa, “que morre pela Pimentel”, a quem a alcoviteira não pode ser infiel.

Por meio dessas citações, pode-se perceber que os serviços de Genebra Pereira eram prestados a pessoas muito importantes, geralmente pertencentes à Corte. Homens que solicitam seus serviços, e que, de acordo com ela, não poderia deixar de atendê-los, visto que, se assim o fizesse, seria “perra” (má), ruim, infiel. Ela também já cita um dos procedimentos que utiliza a fim de alcançar seus objetivos como alcoviteira, a feitiçaria: “Queres que eu seja tão perra / que o não encomende ó demo” [...] não irei no meu cabrão / enfeitiçar a limeira? [...] que lhe enfeitice a Benim” (VICENTE, 1953, p.182-183).

No decorrer do seu relato, Genebra afirma claramente que é feiticeira: “e por feitiços qu'eu faço, /dizem que sou feiticeira”, fato que é corroborado durante todo o auto. Quando ela diz: “ando nas encruzilhadas/ às horas que as bem fadadas/ [...] e eu estou com um enforcado/

papeando-lhe à orelha” (VICENTE, 1953e, p.179-180), remete ao local, “encruzilhadas”, que geralmente as feiticeiras evocavam os diabos. A referência ao “enforcado” é um cognome do diabo, que a auxilia ao pé do ouvido.

Nos versos: “fazendo vir *dez finados* / por saber uma verdade? [...] ando polos adros nua, / sem companhia nenhuma, / senão um sino samão/ [...] de gato preto e não al” (VICENTE, 1953e, p. 180), a alcoviteira faz referência a “dez finados”, que era uma feiticeira-nigromante que invocava os mortos. Ela também cita objetos de bruxaria, como o sino samão, que é uma figura mágica composta de dois triângulos equiláteros entrelaçados, formando uma estrela de pontas, muito utilizada pelas bruxas (VICENTE, 1953e). A citação do gato preto reporta-se à alcoviteira Celestina, que tinha a pele de um gato preto para guardar seus feitiços (ROJAS, 1988). Essa também é aliada do diabo (isto é, uma bruxa) que volta seu poder para o mal, e utiliza seus poderes mágicos para unir casais, especialmente para fins sexuais. Ela encarna a feiticeira ludibriadora, enganadora, perigosa, astuta, envolvida com questões sexuais e capaz de corromper a todos aqueles que com ela se relacionam.

Continuando as peripécias de Genebra Pereira, ela relata que voa no seu “cabrão”, invoca o Diabo, utiliza cadáveres humanos e se comunica diretamente com Satanás, sendo sua serva na terra, no intuito de auxiliar aqueles que sofrem de amor: “chamando frades e freiras/ que morram por amores” (VICENTE, 1953e, p. 181). Novamente ela justifica o seu ofício e o motivo de utilizar as magias: “Assi que as tais feitiçarias/ são, Senhor, obras mui pias” (VICENTE, 1953e, p.183). Ela acredita que pratica o bem e também presta um excelente serviço para a sociedade, pois coopera com diversas pessoas, inclusive membros da corte. Para ela, utilizar suas bruxarias para unir pessoas apaixonadas não seria uma transgressão, mas uma ação “pia”, generosa, bondosa.

Genebra Pereira invoca a presença do Diabo com uma demonstração para toda a corte de seus dotes de bruxaria. Para isso, ela utiliza um arsenal de sortilégios típicos dessas cerimônias: o alguidar, que corresponde ao forno dos alquimistas; a candeia, para chamar o sobrenatural; e o saco negro onde se guardam os sortilégios. Ela ainda evoca animais que remetem a presságios ruins, como o corvo negro, barbas de bode, asa de morcego, bafo de drago, galo negro, dentre outros (VICENTE, 1953e, p.186-187).

Por meio dessa alcoviteira, Gil Vicente retrata, de forma clara, os bruxedos que dominaram a Idade Média. A feitiçaria, o pacto com o diabo, os objetos de magia, os filtros encantados eram os meios utilizados geralmente por essas mediadoras amorosas.

No século XV é sistematizada essa aproximação das mulheres à imagem da bruxa por meio da obra *Malleus Maleficarum* (1991), que é um manual que condena especialmente as

mulheres, identificando-as como criaturas mais fáceis de serem enganadas pelo diabo. Dessa forma, a mulher foi considerada como um perigoso agente de Satã, tanto pelos homens da Igreja, como pelos juízes leigos.

De acordo com o *Malleus Maleficarum* (1991), os demônios possuem poderes maléficos por meio da bruxaria, e as bruxas utilizam-se de imagens e estranhos amuletos para lançar seu feitiço sobre a vítima. Santo Isidoro de Sevilha, em sua obra *Etymologiae*, afirma que as bruxas possuem atos mais malignos que qualquer malfeitor. Elas enfeitiçam a mente dos homens levando-os à loucura e destruindo suas vidas (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 67).

Conforme o *Malleus Maleficarum* (1991), o pecado original é maior do que todos os crimes cometidos por bruxaria, porque a transgressão dele foi a mais intensamente punida, visto que esse castigo se estendeu a toda a sua posteridade. Porém, o pecado das bruxas, na forma e na quantidade, ainda é maior porque o que elas fazem é proibido. Portanto, os crimes praticados pelas bruxas superam os pecados de toda e qualquer pessoa, inclusive dos anjos maus. Essa crença, que foi perpetuada no medievo, demonstra o quanto os serviços de alcoviteira eram ilegítimos, visto que possuíam por objetivo a conjunção do amor carnal. E a utilização da feitiçaria para a obtenção do bom êxito dos trabalhos da alcoviteira, somente agravavam a situação.

Portanto, a atividade de alcoviteira era totalmente ilícita, e Genebra Pereira tentava explicar-se com o rei, defendendo seu ofício e a importância dele, no intuito de fugir das punições, que geralmente eram imputadas a essas mediadoras amorosas. Ela própria, ao recitar uma cantiga profana, refere-se às penas sofridas: “Tomad’ora meu conselho, / Ó açoutes do conelho” (VICENTE, 1953e, p. 201). Ela reforça as punições recebidas pelas alcoviteiras e cita uma delas, que era o açoite.

Durante a declamação de uma ladainha, Genebra Pereira ratifica o seu ofício de alcoviteira: “Ladainha da Pereira, / escrita em pele de rata, / tinta de pingo de pata, / assada per mão de mógueira. Ó picota da Ribeira” (VICENTE, 1953e, p. 201). Esse termo “mógueira” é um cognome do vocábulo “alcoviteira”, conforme explicação das Obras III de Gil Vicente: “Mas não me averei por molher se não mando cruzar as queixadas a essa velha mougueira” (VICENTE, 1953c, p. 30-31). Essa citação encontra-se numa peça de Jorge Ferreira, *Ulysippo*, no ato III, referindo-se a uma alcoviteira.

Quando ela diz “Ó picota da Ribeira”, esse termo também corrobora a sua alcovitagem, visto que é o mesmo vocábulo utilizado na obra *La Celestina* (2004), no IV ato: “No sé como no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendia las moças a los abades é descasava mil casados” (ROJAS, 2004, p. 160). Essa expressão é mencionada por Lucrecia ao

se referir à Celestina. Conforme Castilho (1893), o termo *empicotar*, que deriva do local Picota da Ribeira, era uma coluna dos povos do medievo, que servia como castigo aos criminosos, inclusive as alcoviteiras.

Assim como Rojas (1988) pune a alcoviteira Celestina, Gil Vicente defende o conservantismo da Velha Ordem, reafirmando o castigo para quem se desviasse dele. A consequência dos atos de Celestina levados pela avareza, cobiça, luxúria e egoísmo a conduzem a uma morte trágica, servindo como moral para quem pratica magias e para os jovens e os velhos apaixonados, que encontram na figura da alcoviteira o personagem facilitador para transgredir as regras sociais impostas pela Igreja e pela sociedade medieval.

O Diabo que Genebra Pereira invocou possui um dialeto ininteligível, da província francesa da Picardia. A feiticeira o manda ir ao inferno com a função de trazer fadas marinhas, porém ele se engana e traz dois frades: um que toca gaita e o outro que profere um sermão burlesco.

Enfim, a feiticeira, utilizando seus poderes mágicos, expulsa os frades e faz surgir três fadas marinhas que chegam cantando e introduzem um jogo, se misturando com os presentes no espetáculo e distribuindo pequenos papéis, nos quais estão inscritos jogos de sorte com definição de animais. O *Auto* é finalizado com esta afirmação: “E acabadas de dar assi estas sortes, se foram todos com sua música, e se acabou a dita farsa” (VICENTE, 1953e, p.217). Sutilmente a ordem é restabelecida. O desconcerto do mundo proposto inicialmente pela sátira, tem uma fuga para a frente no jogo do divertimento (TEYSIER, 1982).

Conforme Muniz, “a despeito do orgulho profissional que expressam e da defesa da *publica utilitas* do ofício de intermediadora, algumas das alcoviteiras de Gil Vicente são, como a Celestina de Rojas, também identificadas, julgadas e punidas por suas práticas mágicas” (MUNIZ, 2018, p. 179). No *Auto das Fadas*, a alcoviteira não é punida, entretanto, Gil Vicente demonstra um mundo às avessas, no qual esse tipo social tem voz ativa e consegue se impor, demonstrando a importância dos seus serviços.

Genebra Pereira condensa os malefícios do sexo feminino apregoados no mundo antigo e solidificados no período medieval. Gil Vicente compartilha dessa literatura misógina, e, por isso, sua alcoviteira é uma mulher perigosa, traiçoeira, faladeira, sedutora, gananciosa, relacionada a assuntos de ação de atos venéreos, que, de acordo com o *Malleus Maleficarum* (1991), são os mais perigosos, porque foi por meio dele que o pecado se propagou.

Conforme esse manual, o diabo prefere atacar as mulheres, que seriam mais impressionáveis e propensas a receberem influência do espírito descorporificado, mas a razão natural seria a de que a mulher é mais carnal que o homem, o que se evidencia pelas muitas

abominações carnais (KRAMER; SPRENGER, 1991). Uma dessas abominações seria o ato de alcovitaria.

Sendo assim, conforme ressaltam as personagens vicentinas, as mulheres não deveriam se afastar daquilo que foi determinado como função inerente ao seu sexo: fazer bem os afazeres domésticos, bordar, coser e se aproximar em virtuosidade e humildade da Virgem Maria, que era o modelo máximo da virtude feminina.

3.2 *O Velho da Horta*

Howard Bloch (1995) inicia seu livro *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico* retomando o que fora dito sobre um texto de sua autoria intitulado *Medieval Misogyny*, que se encontra no volume 20 da revista *Representations*, de 1987. Após a publicação do texto *Medieval Misogyny*, aparecem réplicas ao texto na revista *Medieval Feminist Newsletter* 7, de 1989³⁴.

Sobre a abordagem do tópico da misoginia, Bloch (1995) aponta que

Minha abordagem do tópico deriva daquilo que identifiquei anteriormente como uma monotonia repetitiva do que os misóginos têm a dizer sobre a mulher, dos Padres da Igreja em diante, e que pouco variou em quase dois mil anos. Não é uma percepção original: data do início do século XV, com a primeira tentativa sustentada de combater os efeitos perniciosos da misoginia por parte de Christine de Pisan (BLOCH, 1995, p. 10 e 11).

Muito do que está escrito no livro *Misoginia Medieval* já está presente em *Medieval Misogyny*. Algumas ideias ganharam mais amplitude no livro, especialmente por conta das críticas feitas ao texto de 1987. Harold Bloch, em ambos os textos, fala sobre a “redundância” ou “obviedade” dos títulos. Ora, a presença do discurso misógino é circunscrito no medievalismo de um geral modo. Recorrentemente encontramos textos explicitamente misóginos, guias de conduta para homens e mulheres:

Se o título acima parece redundante, é por conta do tópico da misoginia, como a maçã ou o cinto de castidade, participa em um horror vestigial, praticamente sinônimo com o termo medieval, e porque uma das premissas que governa nossa percepção da Idade Média é a viral presença de antifeminismo. A ritual denúncia de mulheres constitui algo na ordem de uma constante cultural, que vem desde o Velho Testamento como da Antiga Grécia e que se estende

³⁴ Esse livro causou certa controvérsia antes mesmo de sua publicação. Boa parte da reação, que veio em forma de respostas a um artigo publicado originalmente em *Representations*, foi altamente construtiva e certamente teve um efeito determinante no que segue (BLOCH, 1995, p. 9).

através do século quinze. Encontrada na tradição romana, ela domina as escritas eclesiásticas, as cartas, os sermões, os tratados teológicos, as discussões e as compilações da lei canônica; trabalhos científicos, como parte e parcela de conhecimento biológico, ginecológico e médico; e na filosofia. O discurso da misoginia corre como uma rica veia por meio da ampla literatura medieval. Como a própria alegoria, para qual (por motivos que não temos tempo de explorar) é peculiarmente atraído, o antifeminismo é ambos um gênero e um *topos*, ou como Paul Zumthor poderia sugerir, um "registro", um discurso visível por meio de um amplo espectro de tipos poéticos (BLOCH, 1987, p.1, tradução nossa)³⁵

Algo fortemente debatido por Bloch (1987, 1995) é a misoginia enquanto *topos*. Encontramos, na literatura e nas diversas formas de expressão artística, a imagem da mulher em certos lugares específicos: a ideia de mulheres santas, profanas, mães etc., sendo importante destacar que os *topoi* misóginos costumam se vincular com a ideia de mulher enquanto noiva, esposa e mãe.

Mulher como uma revolta é um *topos* na literatura medieval e tem um sentido especial no Antigo Francês. A palavra revolta em si tem o significado de "caos" ou "tristeza" e, também se refere a um tipo de discurso poético pertencente à rica tradição de poesia nonsense - as fatras, fatrasie, dervie, sotie, e a farsa também ao tipo conhecido mais especificamente como a riote del monde, da qual um exemplo seria a prosa Dit de l'herberie e uma outra fábula intitulada "La Rencontr du roi d'Angleterre et du jongleur d'Ely. (BLOCH, 1987, p.4, tradução nossa)³⁶

O auto *O Velho da Horta*, por meio da personagem Branca Gil, deixa transparecer alguns dos *topos* misóginos firmados no período medieval. Trata-se um auto que tem início com uma lista de personagens que, na edição que utilizamos, se denomina "figuras".

³⁵ If the above title seems redundant, it is because the topic of misogyny, like the mace or the chastity belt, participates in a vestigial horror practically synonymous with the term medieval, and because one of the assumptions governing our perception of the Middle Ages is the viral presence of antifeminism. The ritual denunciation of women constitutes something on the order of a cultural constant, reaching back to the Old Testament as well as to Ancient Greece and extending through the fifteenth century. Found in Roman tradition, it dominates ecclesiastical writing, letters, sermons, theological tracts, discussions and compilations of canon law; scientific works, as part and parcel of biological, gynecological, and medical knowledge; and philosophy. The discourse of misogyny runs like a rich vein throughout the breadth of medieval literature. Like allegory itself, to which (for reasons we do not have time to explore) it is peculiarly attracted, antifeminism is both a genre and a *topos*, or, as Paul Zumthor might suggest, a "register", a discourse visible across a broad spectrum of poetic types. (BLOCH, 1987, p. 1)

³⁶ Woman as a riot is a *topos* in medieval literature and has a special sense in Old French. The word riot itself, meaning "chaos" or "upset," also refers to a kind of poetic discourse belonging to the rich tradition of nonsense poetry - the fatras, fatrasie, dervie, sotie, and farce as well as to the more specific type known as the riote del monde, of which one example is the prose Dit de l'herberie and another the fabliau entitled "La Rencontre du roi d'Angleterre et du jongleur d'Ely." (BLOCH, 1987, p. 4)

Em seguida, tem-se a rubrica que nos informa que a peça foi encenada para Dom Manuel I, em 1512. Não há mais nenhuma informação nesse início e em todo o auto acerca de sua motivação e em qual festejo ela foi encenada.

Conforme Muniz (2011), por meio de alguns vestígios presentes no decorrer dessa peça, pode-se inferir que a encenação se deu na primavera de 1512, em uma das festas nos salões reais. Solicitado a animar um desses eventos, Gil Vicente recorre a um tema tradicional encenado desde a Antiguidade, que é o amor extemporâneo, porém, permeado com a originalidade vicentina.

Conforme Muniz (2011), essa farsa tem como mote central de seu enredo um dos temas principais da festa carnavalesca do *charivari*³⁷ medieval: os amores de um homem mais velho por uma das jovens da aldeia. Esse Auto argumenta a história de um velho muito rico que se enamora de uma jovem que vem à sua horta comprar verduras.

Por meio do diálogo entre o Velho e a Moça, Gil Vicente capta a crueza de uma situação que oscila entre o ridículo e o ilusório. O Velho apaixonado deixa-se levar por um amor imprudente e obcecado, enquanto a Moça é irônica, sarcástica e retribui as declarações de amor com zombarias. Em seguida, entra em cena uma alcoviteira que também deseja comprar hortaliças, a qual é solicitada pelo Velho para ajudar em sua demanda. Ela, sagazmente, percebe as vantagens que essa situação pode lhe fornecer e se coloca falsamente como intermediária entre ele e a Moça, afirmando ao Velho que a Moça também estava apaixonada por ele. Dessa forma, consegue lhe extorquir toda a sua riqueza. Posteriormente, entra em cena um Alcaide, que prende a alcoviteira. No final, surge uma mocinha, que informa ao Velho que a sua amada se casou com um “moço tão polido” (VICENTE, 1953e, p.175).

A farsa é uma peça de teatro escrita em versos, sendo quatro versos em redondilhas maiores, e um quinto verso com três sílabas métricas. Esses versos se intercalam com as indicações da rubrica e apresentam alguns espaçamentos, que seriam, possivelmente, uma indicação de pausa ou de mudança de cena. O cenário, tempo e espaço, de fato, são depreendidos por aquilo que está explicitado no argumento, pelas indicações da rubrica e pela farsa em si. Os aparatos cênicos são poucos, e toda a ação se desenrola em um mesmo cenário: a horta. Os acontecimentos que ocorrem fora desse ambiente são somente narrados pelas personagens, como fatos que vêm de fora.

³⁷ Conforme Franco Júnior (1998), a palavra *charivari* surgiu mais ou menos no século XIV, embora se possa atestar a presença de sua prática em séculos anteriores. Tratava-se de um ritual que marcava algum tipo de protesto por transgressões cometidas contra alguma comunidade, a qual, se sentindo prejudicada, saía às ruas para expor ao ridículo os transgressores da ordem.

É interessante observar a imagem da alcoviteira no Auto. Inicialmente, temos o cenário do Velho se enamorando da Moça, tendo diálogos com um criado seu e com sua esposa. A alcoviteira, que se chama Branca Gil, aparece mais ou menos no meio da farsa, apresentando um *topos* muito recorrente na literatura medieval, a ideia da mulher enquanto sedutora ou enganadora. Após cumprimentar o Velho, segue Branca Gil dizendo que

Mas antes, senhor, agora
na velhice anda o amor;
o de idade d'amador
de ventura de namora;
e na corte
nenhum mancebo de sorte
não ama como soía.
Tudo vai em zombaria;
nunca morrem desta morte
nenhum dia.

E folgo ora de ver
vossa mercê namorado ;
que o homem bem criado
té morte o há de ser
por direito
não per modo contrafeito,
mas firme, sem ir atrás,
que a todo o homem perfeito
mandou Deus no seu preceito:
Amarás. (VICENTE, 1953e, p. 159-160)

Nesse cenário, já vemos a intenção de Branca Gil que se desdobra para convencer o apaixonado. A alcoviteira se utiliza do discurso religioso como guisa para persuadir o Velho a se dispor a fazer o que for necessário para namorar com a Moça com a qual se encantou.

Acerca da mulher enganadora, Fèvre (apud BLOCH, 1995, p. 69) enfatiza que: não há “nenhum momento em que a mulher não atrapalhe a visão e não distorça e destrua os sentidos, pois a sofisticação sedutora do feminino é tida como sinônimo da própria ilusão. A mulher é por definição sofisticada (torpe, ilusória), e situada como aquilo que existe em separado da razão”. Conforme os pensamentos de Fèvre, não se deve confiar na fala de uma mulher, pois ela está sempre disposta a ludibriar e falsear.

É interessante observar de qual forma a construção da imagem da alcoviteira se dá nesse auto. A forma como Gil Vicente articula o comportamento e as falas de Branca Gil de modo a construir a imagem de uma mulher enganadora, que se mobiliza em função de seus interesses. Nesse sentido, observamos na fala do Velho a questão misógina quando vemos, por exemplo, os versos 10 e 11 da página 158, nos quais, após Branca Gil dizer que vem por mesturadas, o

velho diz “mesturadas masandadas / que as fará bem guisadas” (VICENTE, 1953, p. 158), insinuando que a alcoviteira é uma mulher manipuladora.

O auto prossegue com a alcoviteira procurando sempre, por meio do seu discurso – o que nos traz o *topos* da mulher faladeira, também muito presente no período medieval –, convencer o Velho a lhe dar bens e dinheiro, em troca dela persuadir a Moça a aceitar os seus galanteios: “Ando agora tão ditosa, / Louvores à Virgem Maria, / Que acabo mais do que qu’ria, / pola minha vida e vossa” (VICENTE, 1953e, p.160). Nesse excerto, ela afirma que consegue tudo o que quer e nesse caso não será diferente.

Dentre outros intelectuais, Capelão (apud BLOCH, 1995, p.71) reafirma o *topos* da mulher tagarela: “Toda mulher não é só por natureza avarenta, como também invejosa e difamadora das outras mulheres, voraz, escrava do seu estômago, inconstante, de fala volúvel, [...] mentirosa, beberrona, tagarela, incapaz de manter segredos”. Para ele, a tagarelice da mulher é algo inato, de sua própria essência. Na *Sátira VI* de Juvenal, a mulher já é representada como uma pessoa sem escrúpulos, infiel, incontrolável, incessantemente tagarela e briguenta, enganadora e ludibriadora.

São João Crisóstomo, apoiado nas cartas de São Paulo, afirma que há uma necessidade de regular a fala do sexo feminino, pois é uma vergonha a mulher se pronunciar em público. Esse Santo afirma: “se as mulheres querem aprender alguma coisa, devem perguntar a seus maridos dentro de casa, [...] porque tendem a fazer tanto barulho, algazarra e falação na igreja como não fazem em nenhuma outra parte” (CRISÓSTOMO apud FONSECA 2017, p.161). Esse arcebispo de Constantinopla também recomenda mutismo total e que a mulher não deve falar nem mesmo se for de assuntos espirituais, pois o sexo feminino é por natureza de fala incontrolada, por isso deve manter sempre o silêncio.

No decorrer do auto, Branca Gil continua com sua eloquente fala:

D’antemão
faço uma esconjuração
c’um dente de negra morta
Ante que entre pola porta,
que exorta
qualquer duro coração.
(VICENTE, 1953e, p. 160)

Nesse fragmento, percebem-se indícios de feitiçaria que são praticados por Branca Gil. Geralmente, as esconjurações eram realizadas pelas bruxas, conforme explicita o manual do *Malleus Maleficarum* (1991). A expressão “c’um dente de negra morta” remete à tradição das bruxas, que geralmente utilizam os dentes dos mortos para realizar os seus feitiços.

No decorrer do auto, há outras referências que corroboram a construção da imagem da bruxa: “olhai-me pola cestinha / [...] / trago as sapatas rompidas” (VICENTE, 1953e, p. 169-171). Geralmente as cestinhas eram objetos carregados pelas bruxas, que também podem se referir ao saco ou ao caldeirão, a fim de carregar os apetrechos de realizar feitiçarias. E “as sapatas rompidas” demonstra o quanto era necessário que as bruxas andassem para realizar os seus trabalhos. Essa mesma expressão também se encontra em referência à alcoviteira Celestina (1988), de Rojas.

Seguidamente, quando o Velho diz quem é a Moça por quem ele está apaixonado, a alcoviteira lhe tece inúmeros elogios, que levam o Velho quase a desmaiar de emoção: “É bonita como estrela, / uma rosinha d’Abril, / uma frescura de Maio, / tão manhosa, tão subtil” (VICENTE, 1953e, p. 161).

Com essa descrição, a feiticeira continua com o seu intuito de deixar o Velho ainda mais enlouquecido de amor, pronto a fazer qualquer coisa em troca dos amores da Moça, corroborando, dessa forma, dentre outros escritos misóginos, o pensamento de Walter Map: “Sabemos que tudo o que uma mulher diz é dito com a intenção de enganar, porque ela tem sempre uma coisa no coração e outra em seus lábios” (MAP apud BLOCH, 1995, p.74).

Subsequentemente, ao ver que o Velho quase desmaia e está desanimando, a alcoviteira, no intuito de convencê-lo, entoa uma ladainha em que são invocados grandes mártires e santos cortesãos que são os nobres de destaque (de idade avançada) na corte de D. Manuel I. Alguns dos fidalgos convocados são: João Ramírez de Arelhano, que dá início ao rol dos nobres chamados a auxiliar o companheiro; Garcia de Moniz, o Tesoureiro da Moeda de Lisboa, torna-se milagreiro e apoiador dos que sofrem; João Fogaça, poeta palaciano; Tristão da Cunha, o Capitão-Mor da armada portuguesa, que foi à Índia em 1506, juntamente com o poeta do Cancioneiro Geral, Simão de Sousa são chamados a livrar “o velho pecador / de tal coisa”. Gonçalo da Silva e também Jorge d’Eça são convocados para socorrer o velho desfalecido.

Branca Gil não clama somente a ajuda dos senhores. Ela também convoca as virgens para socorrer o pobre senhor:

Polo livrar
as Virgens quero chamar,
que lhe queiram socorrer,
ajudar e consolar,
que está já pera acabar de morrer.
(VICENTE, 1953e, p. 164).

Mais adiante, ela enumera o nome de várias jovens, com muitos adjetivos qualificativos, as quais, provavelmente, acompanhavam a rainha. Os atributos referidos às moças realçavam sempre a beleza e juventude: “preciosa”, “fermosa”, “lustrosa”, “mui sobida”, “fresca rosa”, os quais contrastam com os adjetivos destinados aos senhores, evidenciando a diferença de idade em ambos os grupos (MUNIZ, 2011). Dessa forma, ao destacar a discrepância entre os invocados, a astuciosa mulher pretende reforçar ao Velho que, apesar de sua dessemelhança de idade com a jovem amada, a junção carnal é possível, visto que o amor não tem idade.

Ulteriormente, o Velho lhe pergunta: “Que remédio me dais vós?”, e a alcoviteira, permanecendo com sua retórica, lhe afirma: “Viviveis, prazendo a Deus, / e casar-vos-ei com ela. / [...] / Assi veja o paraíso, que não é ora tanto extremo” (VICENTE, 1953e, p.168). Essas palavras convenceram o Velho de que ela seria a sua última esperança. Branca Gil, para atizar ainda mais o coração do senhor, deixa-o sozinho, ao que ele diz: “Tornai logo muito asinha, que eu pagarei bem isto” (VICENTE, 1953e, p.169). Essas palavras eram o que a alcoviteira gostaria de ouvir, quando ela retorna já lhe diz logo:

J’ela fica de bom jeito;
mas pera isto andar direito,
é razão que vo-lo diga.
Eu já, senhor meu, não posso
vencer uma moça tal
sem gastardes bem do vosso.
(VICENTE, 1953e, p.169).

Mais à frente, ela ainda enfatiza:

Hi está feito o nosso,
e não em al.
Perca -se toda a fazenda
por salvardes vossa vida. (VICENTE, 1953e, p.170).

Vemos aqui a construção da imagem de uma mulher enganadora, que busca conseguir o que quer, extorquindo um velho de todas as suas posses. Em muitos sentidos, a imagem da alcoviteira se constrói com a utilização de vários *topoi* da misoginia, que evidenciam uma mulher que é, de fato, muito má e egoísta, pensando somente no seu bem próprio. Como o Velho já estava iludido pelas palavras da alcoviteira, ele não hesitou em lhe dar todo o seu dinheiro, perdendo todos os seus bens e deixando sua família na miséria.

O poder persuasivo de Branca Gil reforça o pensamento misógino da mulher ludibriadora e astuciosa. Dentre outros religiosos, Tertuliano enfatiza que as mulheres têm grande poder de persuasão e convencimento, conseguindo sempre o que querem. Em seu *De*

cultu feminarum (1953), ele descreve a mulher como uma propiciadora do demoníaco, pois Eva deu às costas à lei divina e persuadiu aquele que nem mesmo o demônio foi capaz de corromper.

Além de ser retratada como enganadora e faladeira, a alcoviteira é vista como perversa, em alguns momentos sendo aludido que ela seja, possivelmente, louca ou bruxa. Encontramos uma série de diferentes *topoi* que se articulam de modo concomitante para retratarem uma mulher terrível, a quem as pessoas devem temer. O sentimento do Velho pela Moça em muito se aproxima de um desejo secular, corroborando aquilo que Bloch (1995) aponta:

Minha tese é que o ascetismo do período anterior, sinônimo de desaprovação do feminino, foi, na Alta Idade Média, simplesmente transformado numa idealização da mulher e do amor, segundo a qual: (1) o desejo foi secularizado, ou a paixão reservada no cristianismo para a divindade passou legitimamente a convergir para um ser humano supostamente mortal; (2) o amor secular tornou-se impossível ou, como Denis de Rougemont e outros notaram, tornou-se por definição “infeliz”, “romântico”; e (3) o amor impossível tornou-se nobre, e o sofrimento a marca de distinção social (BLOCH, 1995, p. 18).

No final, Branca Gil é presa e açoitada, conforme relata a personagem da Mocinha:

Com cent'açoutes no lombo,
e uma corocha por capela
E ter mão;
leva tão bom coração,
como se fosse em folia.
Óque grandes que lh'os dão! (VICENTE, 1953e, p. 174)

Como ocorreu com *Celestina* (1988) de Rojas, Branca Gil também foi punida e ela própria declara: “Está já a corocha aviada. / Três vezes fui já açoutada, / e enfim hei-de viver” (VICENTE, 1953, p.173). Por esse excerto, percebe-se que não era a primeira vez que ela era presa e provavelmente açoitada. A referência aos açoites aparece também na boca de outras alcoviteiras, como se fosse uma espécie de expiação pelo que de errado os homens encontram em sua profissão de “mediadoras amorosas”.

Nesse sentido, encontramos no auto *O Velho da Horta* uma série de *topoi* misóginos, que colocam as personagens femininas em um lugar generalizado. Ao alocarmos um sujeito para um lugar generalizado, estamos retirando esse sujeito da sua particularidade histórica, o que possibilita o exercício de poder e violência sobre esse sujeito.

Encontramos a presença de diversos elementos que se entrelaçam entre a imagem que se tinha de alcoviteiras na época e uma forte misoginia que se presentifica em busca da exposição de uma Branca Gil. O autor articula e mobiliza várias imagens para construir uma

personagem má, enganadora e faladora que, ao final, encontra um fim trágico, no sentido de passar da graça para a desgraça.

3.3 *Auto da Barca do Inferno*

O *Auto da Barca do Inferno* foi o primeiro auto a ser representado com o tema das barcas. A rubrica que o antecede informa que:

Esta prefiguração se escreve neste primeiro livro nas obras de devoção, porque a segunda e terceira parte forão representadas na capella; mas esta primeira foi representada de camara, pera consolação da muito catholica e sancta Rainha Dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu, na era do Senhor de 1517. (VICENTE, 1953b, p. 39).

Como observa-se na disdacália, o *Auto* foi representado em 1517, quando a rainha D. Maria estava enferma, sendo o primeiro auto das obras de devoção. Conforme Bernardes (2019), o *Auto da Barca do Inferno* é, sem dúvida, um dos textos mais conhecidos do teatro português. O primeiro sinal do seu êxito vem do próprio século XVI e traduz-se no fato de ter sido editado isoladamente (em 1519), muito antes de aparecer na Compilação que apenas veio a lume em 1562, um quarto de século após a morte do autor.

O seu impacto é comprovado pelo alto número de edições de que foi objeto ao longo dos séculos, o que lhe confere um lugar destacado no âmbito de todas as produções vicentinas. Uma das razões que justificam esse grande sucesso está relacionada com o fato de se tratar de uma peça centrada no tema da justiça *post-mortem*, uma das zonas de curiosidade mais constantes na história humana. Na época vicentina, a eternidade constituía uma certeza, suscitando o interesse comprometido e indagativo da generalidade das pessoas (BERNARDES, 2019).

Esse *Auto* é composto por um único ato, com personagens arquetípicas, ou seja, um elemento único na representação de um todo. O estilo é apresentado em redondilha maior (versos articulados em sete sílabas poéticas), versos heptassílabos com rimas, trocadilhos e metáforas, em tom coloquial. Os versos obedecem à rima, seguindo o esquema ABBAACCA.

O *Auto da Barca do Inferno* realiza uma alegoria do juízo final. As personagens são divididas em dois grupos: as alegóricas e as personagens-tipo. No primeiro grupo, inserem-se o Anjo e o Diabo, representando respectivamente o Bem e o Mal, o Céu e o Inferno. Essas duas personagens atuarão como juízes no julgamento das almas, levando em conta os seus pecados na vida terrena. No segundo grupo, inserem-se todas as outras personagens do *Auto*, as quais

são personagens-tipo, que são representantes particulares de heróis ou profissões que podem, independentemente da condição social, ser determinados por certas constantes da natureza humana, como a idade ou o sexo (TEYSSIER, 1982).

A peça tem início em um porto imaginário, onde se encontram duas embarcações: a primeira é guiada pelo Diabo, que conduzirá o indivíduo ao inferno e representa os pecados; a segunda é comandada pelo Anjo que o guiará à vida eterna, e representa as virtudes.

Cada pessoa será julgada pelo que fez em vida, seja de bom ou ruim. Cada personagem representa uma classe social, uma determinada profissão ou mesmo uma crença. Elas também portam objetos que compõem suas imagens, simbolizam suas características e pecados; e demonstram o grande apego à vida terrena. Nos diálogos travados com o Anjo e o Diabo, percebem-se os vícios e as imperfeições de cada personagem.

Diversos mortos passam pelas barcas, sendo julgados e/ou condenados a adentrarem à Barca da Glória ou à Barca do Diabo. As personagens se apresentam diante do espectador como em um desfile, ao fim do qual cada um terá de enfrentar seu destino. Por serem personagens-tipo, elas não têm características psicológicas particulares, servindo como uma espécie de modelo, para exemplificar qual era, segundo Gil Vicente, o comportamento de determinados setores da sociedade da época. Por serem representantes de uma classe, o julgamento de suas almas é feito mediante ao que elas simbolizaram em vida, sem qualquer atribuição de suas características individuais.

A primeira alma a se aproximar das Barcas é o Fidalgo D. Anrique, alegoria de uma nobreza tirana, opressora e presunçosa, que traz consigo um pajem que carrega uma cadeira, simbolizando seu status social. Ele acredita que adentrará ao céu por ser um nobre rico, esquecendo dos seus pecados ao longo da vida. Porém, como o Diabo afirma, ele escolheu a sua vida de pecados e, por isso, deve adentrar à Barca do Inferno. Somente entram na Barca do Anjo, o Parvo Joane, que teve uma vida simples, e os quatro Cavaleiros, que lutaram e morreram defendendo o Cristianismo, e, por isso, foram absolvidos dos seus pecados.

Após o Fidalgo, vários outros personagens se apresentam nas barcas. A sexta a surgir em cena é a alcoviteira Brízida Vaz, que acredita que embarcará na batel do Anjo. Quando ela se aproxima e cumprimenta o Diabo, ele lhe diz: “Entrae, vós, e remareis”, ao que ela responde: “Não quero entrar lá. [...] Não he essa barca a que eu cato. [...] Hui! eu vou par’ó Paraíso” (VICENTE, 1953b, p. 64-65). Por esse diálogo, percebe-se que ela tinha certeza que entraria na Barca do Anjo, visto que já havia sofrido o necessário em vida.

Essa personagem representa a degradação moral e a feitiçaria popular da época. Sua linguagem é vulgar, até mesmo quando se dirige ao Anjo: “Barqueiro, mano, meus olhos [...],

minha rosa [...], meu amor, minhas boninas, olhos de perlinhas finas” (VICENTE, 1953e, p.65-66). Além da linguagem vulgarizada, no seu discurso verifica-se a tentativa de ludibriar o Anjo, para que ele permita que ela entre na embarcação.

Dentre outras fontes, o texto anônimo do *The Ancrene Riwle*, escrito no século XII, coloca a mulher como tentadora, sedutora do homem; um “poço descoberto”, “espada desembainhada”, que tem o poder de persuadir e convencer a qualquer um, visto que é uma descendente da primeira mulher, Eva, a qual induziu Adão a pecar. Conforme esse texto, a alma da mulher tentadora irá responder no dia do julgamento, sendo considerada culpada e, por esse motivo, punida (THE ANCRENE RIWLE, 1955).

Seguindo esses preceitos, o Arquidiácono de Oxford, Walter Map, em seu texto *Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum nec uxorem ducat* [Dissuasão de Valério ao filósofo Rufino para não tomar uma esposa], que faz parte da obra *De nugis curialium Distinctiones Quinque*, escrita por volta de 1180, redige uma carta de Valério (seu pseudônimo) a Rufino, tentando dissuadi-lo do casamento. Nela, ele realiza um jogo retórico, em que coloca a sedução como algo natural e historicamente imputável à mulher, sendo ela a principal responsável pelo pecado proveniente dela. Para isso, ele diz que o amigo está seduzido pela “bela cabeça de cisne”, como ocorreu com diversos homens conhecidos. Em seguida, ele exemplifica quais são esses homens da mitologia e história antiga, que foram persuadidos por mulheres nefastas, os quais devem servir de lição para outros homens não cometerem o mesmo erro (MAP, 1983).

Esse cortesão do rei Henrique II dá início a essa lista, da mesma forma que faz o bispo de Rennes, Marbod de Rennes [1035 – 1123], citando a lendária figura de Ulisses, que foi tentado pelo melodioso canto das sereias, porém tinha conhecimento do perigo que elas representavam, utilizando-se de suas correntes das virtudes para refrear-se. Conforme Map (1983) e Marbod de Rennes (1984), esse exemplo deve ser seguido por todos os homens, a fim de evitar maiores dissabores. Em viés contrário, Sansão e Davi deixaram-se seduzir por mulheres pecaminosas e, por isso, foram destruídos.

Continuando seu enunciado sedutor, Brízida Vaz afirma ao Anjo: “e eu sou apostolada, /angelada, e martelada, / e fiz obras mui divinas” (VICENTE, 1953b, p. 66). Esse discurso envolvente e ludibriante, enumerando suas qualidades, tenta convencer o Anjo de como ela merece adentrar na Barca do Paraíso, corroborando o legado misógino do poder sedutor da mulher, pensamento advindo desde o mundo antigo.

No diálogo estabelecido entre o Anjo e Brízida Vaz, ele questiona: “Qu’he o que haveis d’embarcar?” (VICENTE, 1953b, p. 64), ao que ela responde:

Seiscentos virgos postiços,
 e três arcas de feitiços,
 que não podem mais levar.
 Tres almarios de mentir,
 e cinco cofres d'enleios,
 assi em joias de vestir,
 guarda-roupa d'encobrir:
 emfim casa movediça,
 hum estrado de cortiça,
 com dez coxins d'embair.
 (VICENTE, 1953b, p. 64-64).

Percebe-se, pela enumeração dos seus objetos, que eles servem ao seu ofício de alcovitaria, como os virgos postiços, que têm a função de revirginar as mulheres e, assim, enganar os homens. A expressão “três almarios de mentir” remete a algo bem guardado, pois, conforme Bluteau (1712, p. 269), “almario” é um receptáculo de madeira, com portas, em que se guardam as coisas postas em ordem. Ou seja, as alcoviteiras são discretas, apesar do seu trabalho ser guiado por mentiras.

Os “cofres d'enleios” aludem a algo que fica amarrado, como as plantas trepadeiras (enleios), que não se soltam do objeto em que se fixam, como também ocorre com o trabalho da alcoviteira: o ser desejado fica ligado ao ser desejante. “Estrado de cortiça” e “coxins d'embair” reportam-se à cama, ao leito, onde aconteciam as relações amorosas por ela arranjadas. O “guarda-roupa de encobrir” servia para ocultar os objetos que eram utilizados para os relacionamentos sexuais. A “casa movediça” demonstra o risco do seu trabalho, visto que a maioria das alcoviteiras é punida por seus feitos.

Ao citar “as três arcas de feitiços”, Brízida Vaz se reporta à sua função de feiticeira, corroborando a ideia de que a maioria das alcoviteiras também praticavam atos de feitiçarias, para atingir seus objetivos.

A associação das mulheres a essas práticas, dentre outras fontes, está bem presente na obra do *Malleus Maleficarum*, que dogmatiza os poderes maléficos do sexo feminino. Conforme esse manual inquisitorial, a primeira razão pela qual a mulher é mais vulnerável à ação do demônio seria o fato de possuir maior credulidade, de maneira que o Diabo, com o objetivo de corromper a fé, prefere abordá-la (KRAMER, SPRENGER, 1991).

Dessa forma, o sexo feminino é colocado como mais propenso a ser utilizado pelo demônio, na efetivação de seus planos malignos, principalmente por meio da sua sexualidade, visto que a mulher é totalmente carnal. Continuando esse arrazoado misógino, esse manual afirma que a atuação da feiticeira se dá principalmente nos campos do amor e do erotismo.

Nogueira (1995) explica que as práticas de bruxaria no medievo estavam geralmente relacionadas ao desejo feminino e ao talento natural da mulher em lidar com as coisas da carne e do sobrenatural, as quais elas faziam por meio de atividades clássicas de perfumaria, fabricação de venenos e conjuração de estrofes. As alcoviteiras/feiticeiras utilizavam-se dos encantamentos, com o objetivo de resolver os males provocados pelo amor, geralmente aqueles condenáveis por sua característica própria de paixão, desejo, concupiscência, e, sobretudo, reações ao desejo reprimido e sufocado pela visão de mundo ascética medieval (NOGUEIRA, 1995). Sendo assim, Brízida Vaz, ao narrar que carregava consigo objetos utilizados nos serviços de alcovitaria e ainda “três arcas de feitiço”, admitia que se servia da feitiçaria para realizar o seu ofício.

Conforme o Manual Inquisitorial de Kramer e Sprenger:

As bruxas, também chamadas de feiticeiras, são assim denominadas por causa da magnitude de seus atos maléficis. São as que, pela permissão de Deus, perturbam os elementos – as forças da natureza -, são as que confundem a mente dos homens, conduzindo-os à descrença em Deus, e que, pela força terrível de suas fórmulas malignas, sem qualquer poção ou veneno, matam seres humanos. [...] as bruxas, não pelo exercício de seus poderes naturais mas tão somente pelo intermédio do diabo, é que são capazes de executar efeitos maléficis (KRAMER, SPRENGER, 1991, p.67).

Desse modo, a figura da bruxa é necessariamente associada à do demônio, sendo, portanto, uma forma de heresia imperdoável aos olhos da Inquisição e da sociedade. Seguindo esse pensamento, Brízida Vaz também é associada ao demônio, visto que ela perturba “essas forças da natureza” e utiliza seus poderes para intermediar relações amorosas ilícitas.

Nos versos seguintes, a alcoviteira continua comprovando o seu ofício, quando diz ao Diabo: “A mór carrega que he, / essas moças que vendia” (VICENTE, 1953b, p.65). Nesse excerto, ela deixa claro que vendia muitas moças, provavelmente para homens ricos, a fim de angariar recursos materiais, e, como ocorria com Celestina, ela via seu ofício como útil e primordial para a sociedade. Nesse fragmento, ela afirma que vendia as moças, ou seja, explorava-as no intuito de tirar proveitos materiais e também ludibriava os homens, para quem elas eram negociadas, pois os fazia acreditar que eram virgens e por isso carregava “seiscentos virgos postiços”.

Acerca desse *topos* da mulher enganadora, Santo Ambrósio, no seu tratado *De Paradiso* (1896), fundamenta-se na origem inferior da mulher, advinda do relato jeovista da criação, originária dos textos bíblicos (em que Adão foi enganado por Eva), a razão da imperfeição moral e espiritual da mulher, da sua tendência inata a ser enganada e enganar e, de forma

tendenciosamente silogística, a partir desses defeitos, naturaliza-a como sujeita ao comando do homem.

Continuando essa linha de raciocínio, Capelão (2002), no seu texto, *De amore*, dentre outros defeitos que ele enumera advindos da mulher, afirma que ligado à inconstância e à mutabilidade do caráter feminino está a sua capacidade de engano, porque todos sabem que tudo o que ela fala é de forma enganosa. Para ele, nenhum homem poderia conhecer os segredos do coração da mulher, ou o grau da sua sinceridade, pois ela tem sempre uma proposta enganadora e tudo o que fala é dito com um coração falso, com uma mente ambivalente e com a intenção de enganar.

Prosseguindo no seu discurso astucioso, Brízida Vaz assevera que, mesmo sofrendo severas punições e desprezo da sociedade, não abandonou suas atividades, e, dessa forma, acredita que não será condenada, visto que já sofreu inúmeras punições na Terra:

Eu sou hua mártel tal,
açoutes tenho eu levados,
e tormentos suportados,
que ninguém me foi igual.
S’eu fosse ao fogo infernal,
lá iria todo o mundo.
A est’outra barca ca em fundo
Me vou eu, que he mais real.
(VICENTE, 1953b, p.65).

Essa alcoviteira considera injusto ser castigada após a morte, visto que seus pecados já foram expiados com açoites e muito sofrimento. Ela se considera uma mártir, uma vítima; se comparando até mesmo a uma apóstola, uma benfeitora de boas ações, pois afirma que “s’eu fosse ao fogo infernal, / lá iria todo mundo”. Por isso, esclarece ao Diabo que a Barca do Paraíso é mais real, e, dessa forma, se dirige até lá. Quando se apresenta ao Anjo, ela se identifica como “Brízida, a preciosa” (VICENTE, 1953b, p. 66), como se o Anjo devesse conhecê-la, devido a seus inúmeros feitos. Em seguida, ela justifica seu pedido de ir para o céu por meio da imoralidade dos cônegos:

Que dava as moças ós molhos;
a que criava as meninas
pera os cônegos da Sé.
Passae-me por vossa fé,
[...]
E eu sou apostolada,
angelada, e martelada,
e fiz obras mui divinas.
(VICENTE, 1953b, p.66)

Ela utiliza ironia e demonstra uma falsa ingenuidade, no intuito de convencer o Anjo. Para isso, enfatiza que, quando estava ocorrendo à luxúria dos padres, estava servindo a Deus: “Passae-me por vossa fé, já que eles servem à Igreja”. Novamente ela se diz uma sofredora, já que foi muito martirizada enquanto vivia, o que considera uma injustiça, já que “fiz obras mui divinas”. Dessa forma, ela tenta convencer o Anjo que os atos decorrentes de seu ofício foram boas obras.

No excerto anterior, além do *topos* da mulher vista como ludibriadora, também tem-se o *topos* da mulher faladeira. Juvenal, citado por Bloch (1995, p. 25), assevera que a mulher é como uma “cacofonia de caldeirões e sinos”, pois é faladeira, não permitindo que os outros falem, além de possuir inúmeros outros defeitos. Cesare Lombroso (apud BLOCH, 1995, p. 25) afirma que as mulheres têm a tendência de falar mais do que os homens, visto que essa característica está impregnada em sua própria versão do “biologismo impressionista”. E, para isso, ele afirma que a ciência prova que as cadelas latem mais do que os machos da mesma espécie, que as meninas são mais precoces para falar do que os meninos e as velhas tendem a falar mais do que os velhos.

Brízida Vaz, mesmo admitindo que em troca de dinheiro e recursos materiais vendia as moças para os clérigos, tenta persuadir o Anjo, por meio do seu discurso ludibriador e argumentativo, de que tudo o que fizera fora com muita “bofé” e que suas obras praticadas na Terra foram boas, e para isso, ela invoca até mesmo a santidade para defender os seus atos: “fiz obras mui divinas”. Ela confessa seus pecados, porém não vê mal algum em seus atos, comparando-se até mesmo com Santa Úrsula, considerada a padroeira das virgens. Quando o Anjo retruca ao seu intuito de embarcar em sua Barca, ela insiste, com sua linguagem astuta e lisonjeira: “Pois estou-vos alegando / o porque m’aveis de levar”. Ao que ele replica que ela o está importunando e procure a outra Barca. Dessa forma, só resta à alcoviteira aceitar a condenação por feitiçaria, alcovitaria e prostituição.

Outrossim, a alcoviteira retorna à Barca do Diabo e diz: “Hou barqueiros da ma ora, / ponde a prancha, que eis me vou” (VICENTE, 1953b, p. 67). Por essa fala, percebe-se que, após inúmeros argumentos persuasivos, ela acolhe o seu destino de incompreendida e injustiçada, na Terra pelos homens, e no céu por Deus, na figura do Anjo. O Diabo, após recebê-la, lhe responde com ironia: “Ora entrae, minha senhora, / e sereis bem recebida. Se vivestes sancta vida, / vós o sentireis agora” (VICENTE, 1953b, p. 67). Dessa forma, como Celestina, de Fernando de Rojas, Brízida Vaz também é punida por seus atos.

Dentre outros pensamentos acerca do *topos* da responsabilidade primordial pelo Pecado Original atribuído à primeira mulher, Santo Agostinho, na obra *De Genesi ad litteram* (1982), relata que a punição de Eva pode fornecer razão para se refletir sobre a condição natural de servidão atribuída por Deus a toda mulher. Continuando esse arrazoado, o bispo de Hipona conclui que Eva cometeu algo imperdoável, e, por isso, mereceu ser punida, assim como deve acontecer com todas as mulheres que seguirem o seu exemplo. Ainda dentro dessa orientação misógina e condenatória da mulher, Santo Agostinho argumenta que, no caso de o erro ser do homem, a lei a ele aplicada deve ser branda.

Seguindo esse pensamento, o manual anônimo *The Ancrene Riwle* (1955) invoca toda a sorte de punição para aquela que se perdeu mortalmente em pecado, contudo ao homem não resta nenhuma culpa, pois é vítima da mulher, a qual não merece perdão, a não ser que se polície por meio da subtração constante dos atributos pecaminosos que lhe são inerentes.

Brízida Vaz também estava certa de que não seria condenada por acreditar que salvou as moças que estavam aos seus cuidados e ainda afirmou que nem mesmo Santa Úrsula realizou tantos feitos como ela. Porém, o que lhe restou foi adentrar à Barca do Inferno e ser penalizada por seus pecados.

Gil Vicente não ficou imune a esses pensamentos misóginos, advindos desde o mundo antigo, e, dessa forma, sua personagem, a alcoviteira Brízida Vaz, ao invés de se aproximar da perfeição da Virgem Maria, como diversos pensadores enfatizavam, desviou-se das qualidades mínimas que as mulheres deveriam possuir, e, por isso, foi castigada duplamente, corroborando as concepções misóginas arraigadas no período medieval.

3.4 *Comédia de Rubena*

A *Comédia de Rubena* faz parte do Livro II da Compilação e foi representada para D. João III (provavelmente no início de seu reinado, pois D. Manuel acabara de falecer), em 1521. Os dados do local e circunstâncias são obscuros. Conforme Braamcamp Freire (1944), no texto do auto, encontram-se elementos que permitem situar a representação em Lisboa, pois faz alusões à toponímia lisboeta e dos arredores, nas falas da feiticeira e dos diabos.

Quanto ao gênero e à estrutura, a rubrica inicial do auto informa que se trata de uma comédia dividida em três cenas, o que é um caso único nas obras vicentinas. Outro fator que a difere totalmente de todo o teatro vicentino é a sua grande extensão: 1725 versos. De acordo com Saraiva (1942), *Rubena* é um auto de tema novelesco, que encena uma história que narra acontecimentos que se engendram uns aos outros e se desenrolam no período de dezesseis anos.

O título deste auto pode causar certa estranheza, visto que ele não conta a história de Rubena, a qual protagoniza somente a primeira cena, mas sim, de sua filha, Cismena. Porém, é esta que redime os pecados, de acordo com os preceitos cristãos da época, de sua mãe, e provavelmente essa denominação se deva a esse fato.

Considerando ainda o título da obra e o enredo apresentado, Bernardes (2008, p. 210) esclarece que em Gil Vicente encontramos na comédia “[...] a concepção medieval do gênero. Menos codificada e menos objeto da atenção dos tratadistas [...] pressupõe uma fábula fantasiada e de desfecho positivo, onde intervêm quase sempre cavaleiros e *personagens mitológicos*”. Ao contrário do seu significado popular, a comédia em Gil Vicente não se perde no conceito de humor, e sim no conceito de harmonia.

Esse auto é dividido em três cenas: a primeira retrata Rubena e sua gravidez indesejada e proibida e o nascimento de Cismena; na segunda, a infância e o início da adolescência de Cismena; e a terceira representa o desfecho feliz, com o casamento de Cismena, consolidando a restauração da honra perdida da mãe, pela filha. Embora haja essa divisão na peça, ela não atrapalha a unidade da obra, tendo em vista que a ausência de uma delas causaria um desarranjo na completude desse texto literário. Não há, no auto, nenhum momento que esteja desconectado do todo.

No início da primeira cena, um Licenciado informa ao público que Rubena ficara grávida de um jovem clérigo, que era criado de seu pai. Tal fato já seria um escândalo, de acordo com os costumes da época em que se passam as ações, tanto por seu pai ocupar um cargo importante no Clero, quanto pelo cônego ser o responsável por levar a palavra de Deus para toda a corte.

Logo em seguida, Rubena entra em cena, já sucumbindo às dores do parto, e apresentando um monólogo sobre a sua situação, queixando-se da sua triste ventura. Sua criada Benita percebe a transformação do corpo de sua ama e as duas travam um divertido diálogo. A ama tenta disfarçar o seu estado, enquanto a segunda revela, com perspicazes frases, ser conhecedora da verdadeira situação de Rubena. Entretanto, a criada não lhe presta ajuda e a acusa de que o que ela estava vivendo era fruto da sua personalidade livre e alegre.

Seguidamente, adentra uma parteira, a qual faz vir uma feiticeira para que cuide da moça, escondendo, assim, o parto do pai de Rubena. Uma legião de diabos, a mando da feiticeira, leva a adolescente para a montanha, a fim de que tenha o bebê fora de perigo e longe dos olhares condenatórios da sociedade. Ali ela dá à luz a uma menina chamada Cismena. A mãe morre após o parto e deixa sua filha, a qual é conduzida a uma família de pastores. Após

o nascimento, algumas fadas que passaram a zelar pelo destino da garota preveem um futuro difícil para a jovem, mas com um final feliz.

A segunda cena dramatiza a infância de Cismena, a qual passa por inúmeros riscos, porém, com a proteção das fadas, ela consegue esquivar-se de todos os tipos de perigos. Quando suas protetoras percebem que tinha “chegado o tempo que lhe havia de acontecer, o que em seu nascimento lhe disseram” (VICENTE, 1953c, p. 44), a encaminham para Creta.

A terceira cena narra a história da jovem Cismena, criada em Creta, e já com quinze anos de idade. Ela fora adotada por uma nobre dama, a qual faleceu, deixando-a órfã e herdeira de toda sua fortuna. Ela decide dedicar-se à vida casta, com o apoio de sua criada Clita. Surge, então, uma falsa freira na vida de Cismena, tentando desviar-lhe da castidade e insistindo que ela deveria experimentar os prazeres da carne. A moça também é cortejada por inúmeros homens, porém mantém-se firme em seu propósito, recusando as propostas de todos os pretendentes. Quando tinha dezesseis anos, surge um pajem que a encanta com sua nobreza e coração puro e ela resolve casar-se com ele. Depois, todos descobrem que o jovem rapaz é o príncipe da Síria, consolidando o final feliz previsto pelas fadas.

De acordo com o exposto por Massaud Moisés (1978), *A comédia de Rubena* se trata de um teatro da atualidade, dentro da poética vicentina. Observamos a presença de uma sátira que representa a sociedade do tempo e a passagem de uma situação de graça para desgraça, no caso de Rubena, e de desgraça para graça, no caso de sua filha, que se articula dentro de uma perspectiva cômica. Para além disso, encontramos os elementos de um teatro cômico na forma, na representação de diferentes estratos da sociedade da época e, também, no próprio título da obra, que se caracteriza como comédia, algo que a afasta do teatro tradicional e litúrgico de Gil Vicente.

Quanto ao tema, o teatro vicentino pode ser dividido em tradicional e de atualidade. O primeiro diz respeito àquilo que é evidente e predominantemente inflexão medieval: são as peças de caráter litúrgico, como o *Auto da Fé* (1510), o *Auto da Alma* (1518), ligadas ao teatro religioso de Juan del Encina e remotamente aos milagres e mistérios franceses; as de assunto bucólico, como o *Auto Pastoril Castelhana*, o *Auto Pastoril Português* (1523); e as de assunto relacionado com as novelas de cavalaria, como *D. Duardos* (1522), o *Auto de Amadis de Gaula* (1533).

O teatro da atualidade caracteriza-se por conter o retrato satírico da sociedade do tempo, em seus vários estratos, a fidalguia, a burguesia, o clero, a plebe, como na *Farsa de Inês Pereira* e em *Quem tem farelos?* (ou *Farsa do Escudeiro*), ou pelo teatro alegórico-crítico, como a *Triologia das Barcas*. (MOISÉS, 1978, p. 41-42).

Nepomuceno (2017) também enfatiza os novos rumos que o teatro de Gil Vicente segue a partir de 1521, quando ele procura gêneros essencialmente ligados à alegoria secular e à

comédia, utilizando uma nova retórica a fim de comover o espírito delicado do príncipe João. Para isso, ele utiliza uma encenação de histórias completas, começo, meio e fim, geralmente inspiradas em romances de cavalaria. Ferreira (2004) cita que nessa época ocorre uma viragem estética, intencionalmente concebida para englobar um grande projeto imaginativo do império (FERREIRA, 2004). Esse programa de teatralização mais amplo, de acordo com Teyssier (1982), foi uma forma de Gil Vicente responder notoriamente ao gosto e interesse de D. João III.

A história desse auto se desenvolve de modo a articular diferentes personagens femininas, que reportam a diferentes lugares alocados para as mulheres na cultura da época e dentro da poética vicentina.

Encontra-se a misoginia atrelada com a xenofobia, no sentido de Rubena ser estrangeira e ter tido uma filha ilegítima. Ora, a misoginia, em muito, se articula de modo conjunto com outras formas de violência. Desse modo, a articulação misógina encontra maior reverberação, no sentido de se ancorar em preconceitos já estabelecidos estruturalmente.

Nessa obra, é possível observar os *topoi* que constituem a ideia de inferiorização da mulher, em que esta deveria ser submissa ao homem por não ter capacidade de pensar e tomar decisões acertadas, precisando estar abaixo do comando do marido, pai ou tutor, todos do gênero masculino.

As figuras femininas que poderiam contradizer o *topos* da mulher que não possui a *ratio* (razão), que são a parteira e a feiticeira, não se livram do estigma, pois a parteira cai em seguida no *topos* da mulher faladeira, que convence o outro pelo cansaço da fala sem razão, enquanto que a feiticeira é um ser mitológico e, por ser uma figura feminina, inclui-se no *topos* da demonologização da mulher, pois, se era feiticeira, servia ao demônio e não merecia ser ouvida.

Outra figura feminina que se destaca na obra é a alcoviteira a Velha Beata, que aparece no início da terceira cena. A rubrica que a introduz já informa o seu ofício: “Vem hua mulher a modo de beata, porém grande alcoviteira” (VICENTE, 1953c, p.47). Ela apresenta-se disfarçada com um hábito de religiosa, a fim de persuadir Cismena a ter um amante. Observamos alguns *topoi* misóginos articulados dentro da fala da alcoviteira, dentre eles a mulher enquanto faladeira, enganadora e dissimulada:

Deos sabe por vós a dor
que nesta alma minha mora.
Oh quão só ficais agora!
Como o lirio cuberto,
como o cedro no deserto,
donde a ave fenix mora;

tal ficais, mana, por certo.
 Eu, minha alma, venho ca
 consolar vossa paixão
 com dor do meu coração;
 porque o hábito m'o dá,
 e também a condição.
 (VICENTE, 1953c, p. 48).

Ora, na cena acima percebe-se como a alcoviteira se coloca como uma espécie de ajudadora, que busca auxiliar Cismena, considerando que a moça precisaria de sua ajuda. É uma estratégia artilosa, a de apontar um problema e surgir como auxiliadora, algo presente em outras obras de Gil Vicente. Há a tentativa de uma aproximação com Cismena pela utilização de termos como “mana” e pelos elogios tecidos, ao comparar a personagem com o “lírio cuberto”, por exemplo.

Continuando sua fala persuasiva, a falsa beata tenta dissuadir Cismena de sua convicção de se manter casta, porém a moça discorda de seus apontamentos e lhe apresenta argumentos sinceros:

CISMENA – Madre, todo meu cuidado
 he ser filha verdadeira
 das castas, e sua herdeira.
 BEATA – Minha rosa esse morgado
 não herdeis dessa maneira;
 sois fermosa estrangeira,
 cumpre que vos guarde alguém.
 CISMENA – Não me fio de ninguém
 eu sou minha guardadeira
 que me guardarei mui bem.
 Não há mister a donzella
 Virtuosa, atalaiada,
 que olhe ninguém por ella;
 porque aquella que se vela
 tem outra vela escusada.
 BEATA – Não s'escusa de roubada
 quem em si mesma confia.
 CISMENA – Mas a que doutrem se fia
 merece ser enganada.
 BEATA – Filha enfim ser namorada
 é grande galantaria. (VICENTE, 1521, p. 23).

Percebe-se o quanto o discurso é importante para essas mulheres, que se utilizam de argumentos eloquentes para provocar os impactos desejados. A Beata domina a arte da retórica e utiliza-se dela e da erudição para convencer a moça. Conforme Bethencourt (2004), a palavra adquire uma capacidade autônoma de provocar, por si própria, os efeitos esperados.

O *topos* da mulher faladora, conforme Bloch (1955, p. 25), é uma das “principais matérias-primas do preconceito antifeminista, uma das raízes profundas da nossa cultura na cultura medieval”.

Conjuntamente com esse *topos*, acrescenta-se o da mulher sedutora, a qual se utiliza de seu discurso para persuadir as pessoas, conforme verifica-se na oratória da Beata. Dentre outros religiosos, São Jerônimo (2020) afirma que as mulheres tagarelam toda noite, incomodando a todos a seu redor. Marbod de Rennes (1982) declara que a mulher é sempre uma tagarela e, por isso, uma criatura que não se pode confiar. Map, citado por Fonseca (2020), assevera que a sedução é algo natural e historicamente imputável à mulher.

A Velha Beata afirma que “ser namorada é grande galantaria”, e Cismena lhe responde “Guarde-me Deus dessa dor” (VICENTE, 1953c, p.49). A alcoviteira não desiste, reitera que procura ajudar Cismena apenas por caridade, dando a entender que não há nenhum ganho de benefício em encontrar um pretendente para Cismena, algo que não condiz com a verdade, visto que as alcoviteiras se utilizavam de seus serviços para angariar recursos materiais:

Eu também por caridade,
filha, vos começarei
logo as horas da Trindade.
Depois as horas dos finados
que vós haveis de matar:
e aprendereis a cantar
resposos desesperados,
com que os vão sepultar.
E depois disto passar
levar-vos-hei *Carcel d' amor*,
e *Peregrino amador*.
E eu virei mais devagar,
prazendo a nosso Senhor.
Filha vou em romaria
á gloriosa da Estrella;
encomendar-vos-ei a ella,
mui devotamente pia,
que os tome por donzella.
Vós emtanto, rosa bella,
criae bem esse coração.
e ponde-vos em feição,
que quem vos vir á janella
cegue logo o coração.
(VICENTE, ANO, p. 50-51).

No trecho anterior, a alcoviteira convence Cismena de que o melhor para ela é que ela se case. A alcoviteira destaca que irá buscar um pretendente para Cismena e que ela deve se

arrumar e embelezar para conhecer o futuro marido. Há aqui a presença do discurso de mulher enquanto enfeite, algo muito problematizado e discorrido por Bloch (1995).

No discurso da alcoviteira: “eu também por caridade”, ela tenta enfatizar que está ajudando a moça somente por compaixão. Inicialmente, o interesse de Cismena era ser freira, e ela é convencida pela Beata em aceitar um pretendente, considerando que isso traria benefícios para ela. Percebe-se, aqui, a imagem de uma mulher mentirosa, enganadora, manipuladora, fingida, falsa e dissimulada, que passa por cima dos interesses de uma jovem moça para conseguir o que quer.

A alcoviteira se retira e seu falatório parece fazer efeito diante da moça, porém sua serva arguta e perspicaz, Clita, a alerta: “Olhae aquella mulher / como vende mesturadas” (VICENTE, 1953c, p. 51). Nessa fala, ela deixa claro à ama que a Beata é capaz de desencaminhar até mesmo a dama mais esperta que tem, pois ela possui artimanhas de mil “embolas” (VICENTE, 1953c, p. 51).

Quando a Beata retorna, diz à Cismena: “Ai, como venho cansada! / Meu espelho, como estais? / Minha rosinha orvalhada, / lá vos deixo encomendada / à virgem das Oliveas” (VICENTE, 1953c, p. 52). Novamente, ela utiliza-se de um discurso galanteador a fim de ludibriar a moça. A elocução “meu espelho” reporta a uma expressão da Península, que quer dizer “tenho-vos muito amor comprazo nas vossas graças e vossas ações” (VICENTE, 1953c, p. 52). Dessa forma, a fim de ganhar a confiança da moça, ela enfatiza o quanto gosta dela, motivo pelo qual fará de tudo para ajudá-la.

Algo a ser observado é que Cismena chama a Beata por diversas vezes de “Madre”, o que nos remete à ideia monástica de ordem entre freiras, mas também nos reporta à ideia de maternidade. Dentro de uma perspectiva maternal, Shari Thurer (1995) destaca como a boa mãe é sempre falha, jamais atingindo as expectativas que lhe são impostas. A autora também enfoca no fato de que “ser mãe” se trata de um lugar, ou melhor, um *topos* que mobiliza que essa figura possua ou não possua determinados atributos e características.

Dentre outros pensadores, a imperfeição da mulher é advinda desde a criação, visto que foi concebida por meio de uma costela de Adão. Santo Ambrósio (apud FONSECA, 2020) enfatiza que qualquer mulher, filha de simples mortais, é portadora de falências e imperfeições, pois é de natureza fraca e secundária. Pensamento também corroborado por Santo Agostinho (1982), que diz que a imperfeição da mulher reside no fato de ela ainda não ter recebido o conhecimento de Deus, mas que, sob a direção e tutela masculina, ela pode ir adquirindo gradualmente.

A Beata, ainda não satisfeita, se utiliza do artifício de contar inúmeras histórias para tentar convencer Cismena a aceitar a corte de um dos pretendentes e desistir de ser freira:

BEATA – Era hũa estalajadeira
 tinha hũa filha fermosa;
 veio-lhe essa veia vossa,
 ser freira em toda a maneira,
 contra todos perfiosa.
 Quando virão seu doairo,
 determinárão de a levar;
 e ella chegando ao Rosairo
 houve medo ao campanairo,
 e fugiu pera o lugar.
 A salvação eu me fundo
 na freira não ser segura,
 porque está sempre em ventura
 este segredo profundo
 em quanto lhe a vida dura.
 Que tambem lá há peleja
 Da razão com apetito;
 E a isto não vale igreja.
 (VICENTE, 1953c, p. 53).

Além dos exemplos que a velha Beata utiliza para convencer a jovem de que a moça que se torna uma religiosa não estará resguardada, ela também enfatiza que, apesar de freira, a mulher tem dificuldade em repelir o desejo sexual, já que “na freira não ser segura [...] Que tambem lá há peleja / Da razão com apetito”. Ou seja, a mulher não consegue se manter íntegra e casta, se não tiver o domínio do homem.

Esse discurso da alcoviteira exprime o pensamento corrente da época, da mulher vista como iminente perigo, conforme verifica-se, dentre outros escritos, no manual anônimo *Ancrene Riwe* (1955), que utiliza da metáfora da mulher vista como um poço destapado, o qual deve ser sempre coberto com uma tampa (que se reporta à vigilância masculina), para que a mulher não se desvirtue.

São Jerônimo, na sua Carta 22 (2020), afirma que a mulher possui um insaciável apetite, que não é o da prostituta, mas das mulheres em geral, as quais são insaciáveis e se rompem em chamas. Continuando esse arrazoado misógino, São João Crisóstomo, na sua Homilia IV (1843), assevera que, a fim de reprimir o intenso desejo feminino, é necessário que o homem tenha proeminência em todos os sentidos sobre as mulheres, pois, de acordo com esse arcebispo de Constantinopla, elas possuem intelectos rasos e vulneráveis, em detrimento a uma superioridade e honra maior do sexo masculino.

Cismena, já advertida por sua serva Clita, a tomar cuidado com a falsa Beata, se irrita com sua insistência e estranha a forma do seu palavreado. Em seguida, ela reafirma o seu intuito de se guardar e se tornar freira, o que obriga a alcoviteira a contar a verdade e revelar sua verdadeira intenção: “hum senhor mui estimado / me rogou que vos requeira / e me deu disso cuidado” (VICENTE, 1953c, p. 54). Então Cismena a expulsa, rejeitando, assim, uma primeira proposta de amor ilícito, lhe dizendo: “Madre, a freira de verdade / não fala desse geito”. (VICENTE, 1953, p.55). Ou seja, a alcoviteira, por meio do seu discurso, se deixou revelar. Seguidamente há a interferência da personagem Clita, a ama de Cismena, que interfere no diálogo, para que a Beata vá embora: “Cá tornastes, adail?” (VICENTE, 1953, p. 55). Nesse trecho, a serva chama a alcoviteira de “madre das peçonhas” e lhe ordena que não volte mais lá.

A personagem da Velha Beata se configura como uma mulher indesejável e má. Em nenhum momento observa-se alguma qualidade remissível ou que justifique os comportamentos vis que a personagem executa. A alcoviteira é reportada como sendo ruim e interesseira, capaz de tudo que for necessário para conseguir o que quer. Isso reverbera em um discurso medieval acerca da alma das mulheres, no sentido de ter havido a forte crença de que as mulheres não possuem uma alma virtuosa, mas, sim, uma alma com um apetite insaciável, algo que se articula dentro do discurso misógino das mais variadas maneiras.

Conforme Palla (1996), a alcoviteira é especialista em questões amorosas, com o intuito de unir casais, geralmente ilícitos, e agem em troca de dinheiro, ou algum tipo de recompensa. Elas dominam a arte de mentir, queixam-se muitas vezes da sua sorte, da sua miséria e das dificuldades da profissão. Essas mulheres têm o dom da palavra, persuadindo as pessoas, geralmente com evocações e ladainhas, conforme verifica-se na retórica da Beata.

Gil Vicente criou diversos tipos sociais que representam uma classe, como é o caso das alcoviteiras. Teyssier (1982) explana que a literatura na Idade Média é o tempo da glosa e da repetição, época em que se enfatizavam os tipos e não os heróis individuais. Contudo, a repetição vicentina vem sempre acompanhada de uma inovação, como no caso da Velha Beata, que possui artimanhas que se dissimulam sob aparências devotas e dengosas, características que não são vistas em suas outras alcoviteiras, e nem na própria Celestina de Fernando de Rojas (1988).

Nos fins do século XV e início do XVI, conforme Bernardes (2008), verifica-se uma profunda modificação por toda a Europa: as alcoviteiras, que até então exerciam o ofício somente de feiticeiras e/ou bruxas, aglomeram-se nas periferias dos centros urbanos, como é o caso da Velha Beata da Comédia de Rubena. Essas mulheres são geralmente mais velhas, e,

anteriormente, exerciam o ofício de prostitutas. Na impossibilidade de continuarem usando o seu corpo, passam a vender conselhos e filtros amorosos para amores proibidos. Elas viviam à margem da sociedade, e Gil Vicente utiliza esse tipo social, para, em determinados pontos, expressar a misoginia vigente da época, como a astúcia para enganar, a ganância por bens materiais, o discurso ludibriador.

3.5 *Farsa de Inês Pereira*

A *Farsa de Inês Pereira* foi representada em 1523, na corte de Portugal, no Convento de Tomar, perante D. João III. Na rubrica inicial, Gil Vicente afirma que, devido à desconfiança sobre a autoria de algumas de suas obras, por “homens de bom saber”, se ele mesmo produzia suas peças, ou se “as furtava de outros autores”, propuseram-lhe que compusesse uma representação teatral a partir do seguinte tema: “Mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube” (VICENTE, 1953e, p. 219). Ele finaliza a rubrica informando que fora por tal motivo que fizera aquele auto. Dessa forma, toda a obra vai refletir metaforicamente sobre esse provérbio popular.

Nessa farsa, há um grande predomínio de estrofes de nove versos obedecendo a um esquema rimático quase constante – ABBACDDE – e quase sempre subdivididas, por força de uma lógica interna ao próprio discurso. Há vinte e nove estrofes de configuração irregular. Conforme Ribeiro (2005), essas estrofes diferentes apresentam grande diversidade e estão distribuídas de forma assistemática. Há a predominância do discurso direto, sendo o diálogo o meio usado para criar a trama narrativa. Não há um narrador, mas, sim, rubricas que servem de orientação para o leitor.

Na rubrica inicial, a protagonista da peça é apresentada, Inês Pereira, como filha de uma “mulher de baixa sorte, muito fantesiosa” (VICENTE, 1953e, p. 219), que está na sua casa, cantando e fingindo que trabalha em um bordado, enquanto sua mãe estava na missa. Assim que entra em cena, ela se queixa da sua condição existencial, reclama do tédio desse serviço (bordar), renega o trabalho doméstico, a clausura do lar e a falta de liberdade.

Inês Pereira é uma moça jovem, bonita, solteira, aldeã que se enxerga presa à realidade doméstica e aspira melhorar de vida por meio de bom matrimônio. Ela sonhava com a vida na corte, em meio às festas, com músicas, danças e conversas com rapazes discretos. Desdenhava a aprendizagem de prendas domésticas e desejava conhecer um cortesão de comportamento refinado, fino cavalheiro que soubesse cantar e dançar.

Enquanto a jovem desabafa sozinha do seu aprisionamento de que se considera vítima, é interrompida pela chegada da Mãe, que vinha da igreja. Ela é uma típica dona de casa, preocupada com a educação e o futuro da filha.

Logo ocorre entre elas uma azeda troca de palavras, que torna evidente o conflito de interesses e concepções de vida diferentes que acreditavam. A conversa em tom pouco amistoso conduz ao tema do matrimônio, ambicionado por Inês, como uma forma de libertação. A mãe lhe diz “Como queres tu casar, com fama de preguiçosa?” (VICENTE, 1953 e, p.22). A mãe ansiava que ela aprendesse as tarefas domésticas, às quais a filha renegava. Enquanto discutem acerca desse assunto, a alcoviteira Lianor Vaz adentra à casa.

Ela entra em cena afobada e afogueada, se benzendo e contando que foi atacada por um clérigo, que queria saber se ela era fêmea ou macho. Da dissimulação de Lianor, e do visível contraste entre a indignação apregoada e o prazer que a experiência relatada lhe proporcionara, resultam momentos de intensa comicidade. Ela relata à Mãe e Filha tudo o que lhe ocorreu no caminho, exagerando nos fatos e mostrando-se ofendida e intencionada a fazer queixa ao rei.

A mãe de Inês lhe diz que ela está somente despenteada, não apresentando nem mesmo arranhões para denunciar o possível agressor, e, sendo assim, não seria possível provar o ataque. Diante desse argumento, a alcoviteira concorda que não adiantaria se queixar. Em uma de suas falas, ela parece até mesmo satisfeita com o ocorrido: “eu/ mas logo m’o demo deu/ cadarram e peitogueira, / cócegas e cor de rir/ e coxa pera fogir / e fraca pera vencer. / Porém pude-me valer/ sem me ninguém acudir” (VICENTE, 1953e, p. 225). Por esse excerto, verifica-se que ela sentiu imensa vontade de rir da situação e que não pôde gritar por estar rouca, contudo, no momento do diálogo com mãe e filha tal rouquidão não foi mencionada.

A alcoviteira Lianor Vaz é apresentada como uma mulher dissimulada, enganadora e com grande instinto sexual, herdeira da mulher primeva e que não conseguiu se desligar dos instintos carnis.

No contexto medieval, geralmente, as mulheres eram vistas como Eva, pois não conseguiam se libertar de sua carnalidade e servir de corpo e alma à Deus e à Igreja. O Manual do *Malleus Maleficarum* serviu de importante referência para a Inquisição e os inquisidores. Na obra, diversas são as passagens que corroboram a ideia da mulher como criatura frágil, carnal, imperfeita e merecedora de toda suspeição. Quanto a essa predisposição feminina, o Manual cita:

Já que o principal objetivo do diabo é corromper a fé, prefere então atacá-las [...] são mais impressionáveis e mais propensas a receberem influência do

espírito descorporificado [...] mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal que o homem, o que se evidencia pelas muitas abominações carnis (KRAMER; SPRENGER, 1991, p.115-116).

Conforme esse Manual, as mulheres possuem uma forte e natural tendência para o pecado e comportamento carnal. Às representações do sexo feminino foram se acrescentando outras características relacionadas ao desejo carnal, à luxúria e à concupiscência.

Santo Agostinho (354-430), na sua obra *The Literal Meaning of Genesis* (1982), reflete sobre as relações entre os sexos, baseando-se no versículo bíblico “macho e fêmea ele os criou” (BÍBLIA SAGRADA, 2012, Gn 1, 27), que, para ele, significa que, em cada ser humano, coexistem o masculino e o feminino. Segundo seus preceitos, o homem é formado por duas partes: o corpo, parte carnal; e a alma, parte espiritual; sendo que a primeira está subordinada à segunda. Também a alma está dividida em duas: a *pars animalis* e a *ratio*, sendo que a alma comanda o corpo por meio dessa *pars animalis* que, por conseguinte, é submetida à *ratio*.

A *ratio* é dita *virilis*, que é a razão viril e o princípio masculino; enquanto o princípio feminino é chamado de *appetitus*, que é o desejo. Nessa visão, a mulher não é desprovida de razão, entretanto, o desejo, a parte animal, predomina; no homem, ao contrário, a razão, a parte espiritual, prevalece. Por isso, segundo o Bispo de Hipona, o homem deve dominar a mulher, que é a parte desejosa e animal.

A personagem Lianor Vaz, por meio da sua retórica e dos seus gestos, manifesta essa avidez carnal, quando se mostra satisfeita, apesar de casada, com o “ataque” do clérigo. Nem mesmo a mãe de Inês acredita no ocorrido, quando afirma que ela “Não estás arranhada, / de te carpir, nas queixadas” (VICENTE, 1953e, p. 226). Nos seus argumentos insinua que se nem ela acredita na amiga, como o Cardeal acreditaria nessa história? Dessa forma, a alcoviteira é anunciada como uma mulher libidinoso.

No seu *Tratado do amor Cortês* (2002), escrito no século XII, André Capelão afirma que a mulher, quando está sob efeito da luxúria, se entrega sem hesitar a qualquer homem que a corteje e se mostra pronta a conceder o mesmo a qualquer outro pretendente, sem que nenhum vestígio de amor subsista nela depois de se entregar.

Nesse arrazoado misógino, Kramer e Sprenger declaram que a mulher atrai com sua fala macia, induzindo os homens à fornicção e ao adultério, “sua voz é como o canto das Sereias, que com sua doce melodia seduzem os que se lhe aproximam e os matam. E os matam esvaziando as suas bolsas, consumindo as suas forças e fazendo-os renunciarem a Deus” (1991, p. 120).

Em São Tomás de Aquino (1225-1274), na sua obra *Summa Theologiae* (1963), percebe-se a mesma ideia da naturalidade do mal como intrínseca à condição feminina, desde o momento da Criação. Conforme seus preceitos, o homem é mais voltado à espiritualidade, abandonando-a somente pela influência e tentação feminina; e a mulher, de maneira inata, é uma pessoa fraca, débil e carnal, características avessas à espiritualidade exigida pela Igreja medieval.

Após terminar o lamento ao qual longamente se empenhou, Lianor Vaz dispõe-se a exercer a sua atividade de alcoviteira. Ela questiona à Mãe: “Inês Pereira é concertada / para casar com alguém?” (VICENTE, 1953e, p. 228). Ao excluir a jovem de seu questionamento, a alcoviteira acredita que a negociação com a mãe será mais fácil, e, dessa forma, a coloca apenas como parte de um arranjo. Contudo, a Moça, tornando a se opor aos discursos exortadores e passivistas da Mãe e Lianor, estabelece seus termos para se casar, determinando que não casará senão com “homem avisado, / ainda que pobre pelado / seja discreto em falar” (VICENTE, 1953e, p. 228).

Lianor Vaz comporta-se como amiga, conselheira, solidária, bem-intencionada, desempenhando o seu papel junto da moça casadora, procurando insinuar-se e defender os interesses do pretendente, que certamente explora, apesar de nada no texto o dizer de forma explícita. Ela declara que deseja o bem de Inês, e, por esse motivo, está lhe trazendo uma grande novidade, de ela poder se casar com Pero Marques: “Eu vos trago um bom marido, / rico, honrado, conhecido; / diz que em camisa vos quer” (VICENTE, 1953e, p. 229).

Lianor encontra na mãe uma aliada, pois, para esta, um bom pretendente será um homem trabalhador, simples e que tenha alguma coisa para sustentar a filha. Contudo, Inês deseja um homem “sabido”. A alcoviteira anuncia que trouxe uma carta do rico fazendeiro, a qual provará que ele sente um imenso amor pela moça. Uma disdália informa que a moça aceita ler a carta. Logo após, ela diz: “Vistes tão parvo vilão / eu nunca tal cousa vi / nem tanto fora de mão” (VICENTE, 195e, p. 230).

Seguidamente a Mãe e Lianor utilizam inúmeros argumentos, a fim de convencer a jovem a receber Pero Marques. Para isso, a alcoviteira utiliza uma linguagem cheia de sentenças e provérbios: “Filha, no chão do Couse / quem não puder andar, choute. / Mais quero eu quem m’adore / que quem faça com que chore” (VICENTE, 1953e, p.231), enfatizando que, quando não se consegue possuir o que se deseja, é preciso estimar o que se tem.

Conforme Teyssier (1982), a diversidade dos tipos vicentinos reflete, de fato, na diversidade linguística. Sendo assim, as alcoviteiras só poderiam falar em Língua Portuguesa,

geralmente, com a fala impregnada de arcaísmo e linguagem corriqueira, conforme se observa na fala de Lianor Vaz: “mana, sapinho, em camisa vos quer” (VICENTE, 1953e, p. 229-231).

Apesar de Inês considerar o pretendente um parvo, ela aceita recebê-lo a fim de se “fartar de rir” (VICENTE, 195e, p. 232). Uma nova disdacália anuncia a chegada do fazendeiro, que parece ansioso pelo encontro. Contudo, os seus gestos e palavras desajeitadas confirmam o que a carta supôs, que ele era um tolo, visto que interpreta de forma errônea o que lhe dizem, não sabendo sequer o que é uma cadeira. Seguidamente se empenha, em vão, em encontrar, no fundo do barrete, umas peras que trouxe de presente para Inês, porém acaba admitindo que elas devem ter sido roubadas por algum rapaz, de forma a estimular as ironias de Inês.

A Mãe deixa-os a sós, e ele, preocupado com a reputação da moça, mostra-se respeitador, de maneira a contrariar a prática comum dos rapazes. Essa compostura do camponês, que poderia ser louvável, em um outro contexto, desagrada Inês, que deprecia esse caráter de homem cumpridor, pois o camponês respeitava os valores de uma ordem que Inês já não compreendia. Vendo-se só com a moça, Pêro Marques achou melhor ir embora para não macular a reputação da jovem.

A Mãe retorna em cena, questionando o motivo de Pêro ter ido embora tão logo, e Inês mostra-se indignada de ele ter procedido de maneira contrária aos rapazes conquistadores, confirmando que, para ela, o rapaz era um “asno” e ela desejava “um cavalo”. Sendo assim, a jovem se recusa a se casar com o camponês, pois almeja, com um bom casamento, deixar a vida de vilã para tornar-se cortesã. Algo que ela não conseguiria com o simples e rústico Pêro Marques.

Outrossim, ela solicita a ajuda de Latão e Vidal, judeus casamenteiros, para a escolha de um pretendente adequado às suas pretensões. Esses dois judeus casamenteiros apresentam a Inês um escudeiro falido, Brás da Mata, que era inteligente, cantava, sabia tocar a viola, dançar e prosear bem.

O escudeiro já adentra onde está Inês Pereira com palavras de carinho e galanteios, falando exatamente o que ela gostaria de ouvir. E, de acordo com os comentários dos Judeus, esse discurso a agrada muito, correspondendo ao seu ideal de *discrição*, pois ele mostra saber falar, muito cortês e sensível. Depois de elogiar bastante a moça, o escudeiro Brás da Mata tece elogios a si próprio, dizendo-se dado às letras e tocador de viola. Seguidamente ele cantarola para a moça. Inês fica extasiada com o moço que possui todas as qualidades que ela almejava. A mãe ainda tenta dissuadir a filha de um casamento tão desigual. Não conseguindo seu intuito, ela se dá por vencida, e Brás da Mata formaliza o pedido de casamento.

Após a cerimônia do casamento, a mãe de Inês é a última a sair da festa e deixa Inês e seu marido morando em sua casa. Em seguida, a jovem esposa se depara com um marido machista e repressor, que lhe proibia de cantar e de sair de casa. Ele priva Inês do direito de questionamento, de estabelecer contato com qualquer outra pessoa além dele, e prende-a em casa. Na busca de um cônjuge discreto, de modos refinados e conversa galante, ela não percebeu que ele era homem possessivo, que não tinha posses e nem era sequer escudeiro.

O marido parte para a guerra, na África, e proíbe Inês de sair de casa, cantar, ir à missa, ver e falar com quem quer que seja, as janelas e portas deviam ficar fechadas, e ela ficaria vigiada o tempo todo por um criado do marido, o Moço, que a trancava para namorar as moças.

A moça se arrepende muito de sua escolha, e, ao ficar sozinha, cantarola um provérbio: “Quem bem tem e mal escolhe / pro mal que lhe venha não s’anoje. / Renego da discrição / comendo ó demo o aviso, / que nem sempre cuidei que nisso / estava a boa condição” (VICENTE, 1953e, p. 258). Inês muda o seu discurso para um discurso tradicional, o mesmo de sua mãe e da sociedade, pois agora ela renega a discrição e afirma que, se tivesse outra chance, faria tudo diferente.

Diante de um casamento fracassado, Inês muda seu modo de pensar e fica ruminando seu grande engano, na ilusão de um marido perfeito. Ela amaldiçoa sua escolha de um marido tirânico e admite ser preferível ter optado por um marido ingênuo, que dê liberdade para a mulher.

Por meio de uma carta enviada pelo irmão de Inês, ela fica sabendo da morte de seu marido, nada gloriosa, por meio das mãos de um pastor, quando ele fugia de uma batalha. Logo em seguida, ela despede o Moço e comenta para si mesma: “Ó que nova tão suave / Desatado é o nó; / [...] Agora quero tomar, / pera boa vida gozar, / um manso marido; não no quero já sabido, / pois tão caro há-de custar” (VICENTE, 1953e, p. 261).

Logo após viúva, reaparece Lianor Vaz, para terminar seu trabalho: realizar o casamento de Inês com o camponês Pêro da Mata, e, dessa forma, apesar de não estar explícito no texto, provavelmente, angariar vantagens materiais pelo seu trabalho. Inês Pereira finge estar muito triste com a morte do marido. A alcoviteira lhe diz algumas palavras de consolo e já realiza a proposta de um novo casamento. Para isso, de forma muito inteligente, a alcoviteira, com sua oratória ludibriadora e convincente, utiliza de ironia para os caprichos anteriores de Inês na rejeição do primeiro pretendente: “Pero Marques tem que herdou / fazenda de mil cruzados; / mas vós quereis avisados...” (VICENTE, 1953e, p. 262).

Dentre outros escritos, Marbodo de Rennes (1025-1123), na sua obra *De Meretrice* (1982), afirma que a mulher se queima na luxúria e é uma grande tagarela, disposta a persuadir

a todos que estão à sua volta, por isso ela não é uma criatura confiável, pois coroa a todos com esse mau caráter feminino.

Bloch (1995) declara que esse *topos* da mulher tagarela e persistente é um aspecto do antifeminismo no Ocidente. Vários são os escritos corroborando esse pensamento, dentre eles, a obra *Les Lamentations de Matheolus* (1982) do chanceler francês Jehan Le Fèvre (1330 – 1390), que afirma que não há nenhum momento em que a mulher não atrapalhe a visão e não distorça os sentidos, pois o sexo feminino possui uma grande sofisticação, que é como se fosse sinônimo da própria ilusão. Por isso, de acordo com esse eclesiástico, ela sempre consegue o que quer.

Dentre outras características, percebem-se na retórica da alcoviteira Lianor Vaz esses aspectos de insistência e poder de persuasão, pois, não conseguindo atingir o seu objetivo em um primeiro momento, ela não desiste e retorna à casa de Inês, para finalizar o seu trabalho.

Diante da retórica de Lianor Vaz, Inês lhe dá uma resposta inesperada, confirmando as marcas deixadas pelo curto casamento: “Nam, já esse tempo passou: / sobre quantos mestres são / experiência dá lição” (VICENTE, 1953e, p.263). Nessa fala, ela demonstra o saber que adquiriu diante dessa traumática experiência e mostra disponibilidade para se render aos argumentos utilizados pela alcoviteira.

Lianor sai para buscar o camponês Pêro Marques e Inês fica sozinha, proferindo um monólogo:

Andar!
 Pêro Marques seja;
 quero tomar por esposo
 quem se tenha por ditoso
 de cada vez que me veja.
 Por usar de siso mero,
 asno que me leve quero,
 e não cavalo folão;
 antes lebre que leão,
 antes lavrador que Nero.
 (VICENTE, 1953e, p. 263)

Nesse solilóquio, a moça já confirma o tema do provérbio que Gil Vicente foi instigado a escrever, a fim de comprovar a autenticidade de suas obras: “mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube” (VICENTE, 1953e, p. 219).

Lianor Vaz retorna com Pêro Marques e, assim que chegam diante de Inês, a alcoviteira já diz ao camponês que não precisa mais fazer cerimônias e pode ir abraçando a jovem, já que ela já era viúva. Entretanto ele continua com as cerimônias de sempre e responde que, enquanto

não se casar, ele se sente envergonhado de abraçá-la. Então, a alcoviteira não perde tempo e solicita que ambos deem as mãos, a fim de que ela mesma realize a cerimônia do casamento e conclua logo o seu trabalho. Provavelmente, ela desejava receber o quanto antes o pagamento pelo seu serviço, já que esperara muito até que tudo se concretizasse.

Lianor Vaz não foge às características das alcoviteiras anteriores, inclusive as vicentinas: uma intermediária das relações amorosas; geralmente comportando-se como uma figura imoral, sem escrúpulos, oportunista e insistente. Nesse auto, a mãe de Inês Pereira não retorna em cena, porém Lianor, assim que fica sabendo da viuvez da jovem, reaparece, como se estivesse à espreita, observando tudo o que acontecia, a fim de agir, assim que tivesse oportunidade. Ela mostra-se uma grande mestra de se aproveitar das circunstâncias com sagacidade e perspicácia.

Como ocorre em todas as outras alcoviteiras, o discurso é primordial em Lianor Vaz, que também domina a arte da retórica, no intuito de convencer as pessoas, a fim de conquistar o que almeja. Essa característica, dentre outros escritos medievais, pode ser constatada na obra do chanceler francês Jehan Le Fèvre (1330 – 1390), *Les Lamentations de Matheolus* (1982), na qual ele retrata a mulher como um tipo de falsa lógica, um sofisma, que derrota tanto a gramática como a dialética. Nesse texto medieval, esse autor afirma que as mulheres sempre enganam com palavras, provocam contradições e seduzem com aquilo que foi definido como a essência do feminino, que são os artifícios da retórica.

Após o casamento com Pêro Marques, Inês Pereira o experimenta, procurando compreender se este a prenderá como fez o primeiro esposo. Porém, logo depois do casamento, seu novo marido lhe promete a sonhada liberdade: “I onde quiserdes ir / vinde quando quiserdes vir, / estai quando quiserdes estar, / com que podeis vos folgar/ qu’eu não deva consentir?” (VICENTE, 1953e, p. 265).

Seguidamente, surge um ermitão para pedir esmolas, e a disdacália de início do folheto antecipa ao leitor a informação que o ermitão diz mais tarde: em moço, ele quis bem a Inês. Antes de reconhecer quem realmente era o ermitão, ela quis ficar a sós com ele. Depois de conversarem, eles decidem se encontrar em um lugar deserto, onde ele mora. Pêro Marques não coloca nenhum empecilho na conversa dos dois, e nem ao menos questiona o desalinho da mulher quando retorna. Somente lhe diz: “Corregê vós esses véus, / e ponde-vos em feição” (VICENTE, 1953e, p. 269).

Posteriormente, Inês informa ao marido que deseja ir com ele em romaria e ainda lhe pede que ele a carregue nas costas durante a travessia do rio, enquanto ela entoa uma música, que faz referência ao marido traído: “Marido cuco me levades. / e mais duas lousas. Enquanto

o marido responde: “pois assi se fazem as cousas” (VICENTE, 1953 e, p. 271). Dessa forma, ela conseguiu obter tudo o que desejava: um marido rico e honrado, e um amante cheio de boas maneiras e cortês. Enfim, o adágio proposto para Gil Vicente se concretiza: “mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube”. (VICENTE, 1953e, p. 219).

Nelly Novaes Coelho (2016) afirma que as alcoviteiras possuem um grande conhecimento do coração humano, por isso, com suas artes e manhas, elas sempre conseguem atingir os seus objetivos e realizar integralmente o seu ofício. Lianor Vaz não foge a essa regra, pois mantém-se firme em seu propósito em casar Inês Pereira com Pêro Marques, mesmo após a moça rejeitá-lo, casando-se com outro. A alcoviteira permanece resoluta em sua meta, ficando à espreita, agindo quando acreditou ser conveniente, atingindo, dessa forma, o seu objetivo inicial.

3.6 Juiz da Beira

A farsa *O Juiz da Beira*, de acordo com a disdacália inicial, foi representada ao “mui nobre e cristianíssimo Rei D. João, o terceiro em Portugal deste nome, em Almeirim, na era do Senhor de 1525” (VICENTE, 1953e, p. 273). O herói da peça é o mesmo Pêro Marques de Inês Pereira, o qual se tornou juiz, conforme também é informado na rubrica inicial:

Diz o Autor que este Pêro Marques, como foi casado com Inês Pereira, se foram morar onde ele tinha sua fazenda, que era lá na Beira, onde o fizeram Juiz. E porque dava algumas sentenças disformes por ser homem simples, foi chamado à Corte, e mandaram-lhe que fizesse uma audiência diante de el-Rei” (VICENTE, 1953e, p.273).

Sendo assim, é como se essa farsa fosse uma continuação da *Farsa de Inês Pereira*, na qual o rústico Pêro Marques torna-se um juiz que promulgava sentenças desmedidas e foi chamado diante do rei para decidir sobre cinco audiências. Contudo, sua esposa, Inês Pereira, não aparece na nova farsa.

Conforme explica Bernardes (2003), Pêro Marques parece ter se libertado do estado de *rusticus* asnificado com que surge na *Farsa de Inês Pereira*, ganhando uma autoridade reforçada, pois vem investido de um poder performativo. Ele agora desempenha o papel de voz autorizada, e por isso suas sentenças vão contra a ordem vigente. Seus despachos revelam uma inversão fortuita e risível dos valores do Paço e as suas palavras denunciam uma crítica subversiva de um mundo que considera como errado.

De acordo com as explanações de Bernardes (2003), na prática esse auto é composto de sete cenas, contudo ele se assenta numa situação teatral de caráter fixo, algo muito frequente nas primeiras *sotties* francesas. O *Juiz da Beira* constitui um discurso dramático em que a questão do absurdo se revela de uma forma particularmente impressionante e que remete a uma *sottie*³⁸, que é o gênero do teatro medieval em que a questão do sem-sentido se torna nuclear.

Há uma simulação de um tribunal presidido por um *sot* (parvo). Tudo se centra nessa personagem e nos seus julgamentos burlescos, os quais têm o objetivo de inverter os valores normais do mundo, convertendo o processo em espetáculo risível. O cômico é desencadeado por meio do sem-sentido. Porém, a intenção de Gil Vicente não é simplesmente desencadear o riso, pois todas as sentenças proferidas pelo juiz advêm de uma lógica da natureza, que se opõe à lógica oficial.

A farsa tem início com o juiz Pêro Marques se apresentando e informando que ele é um juiz “mexericado”, ou seja, sindicado, apesar de algumas pessoas dizerem que ele não tem préstimo para esse ofício. Seguidamente, o porteiro³⁹ adentra para servir ao juiz e levar-lhe uma cadeira, e, como aconteceu na *Farsa de Inês Pereira*, ele não consegue identificar para que ela serve e por isso pede um banco tripé.

Começam a chegar os queixosos. Inicialmente, adentra a alcoviteira Ana Dias, que denuncia que a filha foi violada por um rapaz num campo de trigo. Ela relata que se escandalizou por ter encontrado sua filha Beatriz “emburilhada” com o filho de Pêro Amado, que já era “homem barbado”, no meio de um campo de “trigo creçudo” (VICENTE, 1953e, p.282), pronto para mondar. Por isso, ela queria justiça e que o moço fosse preso e castigado. O juiz profere que o rapaz deve vir com sua resposta, “ou lhe faça bom proveito” (VICENTE, 1953e, p. 283).

É interessante entender os modos como os diferentes *topoi* misóginos se articulam nesse sentido, considerando que a desconfiança daquilo que fora dito por uma mulher, e ainda

³⁸ A *sottie* é um gênero muito parecido com a farsa. A única diferença seria, em princípio, no fato de ser protagonizado por *sots*. Por isso, o nome de *sottie*. A *sottie* pode ser entendida como a substituição possível e necessária da manifestação de histrionismo, a *Festa dos Loucos*, que a certa altura foi alvo da repressão da Igreja. A inversão do mundo, tão ao gosto do povo durante a Idade Média, costumava-se, frequentemente, através da sátira aos valores e às hierarquias estabelecidas e deu origem a curiosos fenômenos de carnavalização como a festa do “obispillo”. [...] Como a diferença entre a farsa e *sottie* não consta (pelo menos de forma muito explícita) das poéticas de dramaturgia medieval que chegaram até nós, estudos de morfologia dramática podem estabelecer importantes diferenças de forma e de substância entre estes dois gêneros. Bernardes cita os estudos de Porter, que afirma que a essencial diferença entre os dois gêneros passa: pelo número de personagens (reduzido na farsa e mais amplo na *sottie*); o lugar da ação, que na farsa, geralmente é um referente concreto, e na *sottie* uma coordenada particularmente vaga); a linguagem, que é mais estilizada na *sottie* do que na farsa); o próprio estilo, que é realista na farsa, e muitas vezes, anti-realista na *sottie*. (BERNARDES, 2003, p. 91-93).

³⁹ Porteiro- Pregoeiro das almoedas judiciais; o encarregado de convocar as pessoas que tinham interesses na audiência. (VICENTE, 1953e, p.275).

alcoviteira, se enraíza, em muito, no entendimento de que as mulheres são, por natureza, mentirosas, faladeiras, perniciosas, dissimuladas. Antes mesmo que ocorra a defesa por parte do filho de Pêro Amado, o próprio Juiz da Beira dialoga com Ana Dias, buscando defender o filho de Pêro Amado:

Ana: Não sou eu Marta a piedosa
que dou caldo aos enforcados,
nem perdoa tais pecados
quem a honra tem mimosa.
O que havedes de fazer,
sentai-m'ó nessa querela,
que adiante hei-d'ir com ela,
inda que saiba morrer.

Não no hei polo desprezo
que ele quis fazer de mi,
nem outras cousas assi;
mas hei-o polo mau vezo
qu'ele tomará daí.

Pêro: Se a moça é dessa pele,
não é o moço de culpar.

Ana: Deixara-a ele mondar:
que olho mau se meta nele,
e muito de mau pesar.

Maus exemplos, maus ensinós;
um moço já homem barbado,
(Benz'ó Deus) e mancipado
ir fazer tais desatinos!

Pêro: São cousas de moços.

Ana: Assi,
boa concurusão trazeis.

Pêro: Que é o que vós quereis?

Ana: Que o mandeis vir aqui
preso, e que o castigueis.

(VICENTE, 1953e, p. 284-285).

Percebe-se que o Juiz da Beira busca justificar o ocorrido e que Ana Dias insiste para que o filho de Pêro Amado pague pelo crime de ter violado a sua filha. A alcoviteira e sua filha não são vistas como pessoas confiáveis, e, dessa forma, o Juiz exige ouvir a parte masculina.

A ideia de uma mulher apresentar falhas, dentro de um pensamento misógino, é infinitamente pior do que quando um homem apresenta falhas. As falhas masculinas encontram justificativas e se escusam (muitas vezes alocando a culpa em sujeitos femininos). Já as falhas femininas são amplificadas, considerando que a misoginia se ancora em outras violências, para se reverberar de modo brando. Conforme aponta Guimarães (2008),

Mulheres difíceis, assim como as mulheres fáceis, não são boas, mas por razões não relacionadas à sua sexualidade. Seu problema está não na

disponibilidade de seus corpos, mas na indisponibilidade de suas mentes. E, no seu caso, o que desagrada aos homens é que torna a mulher ruim. Na verdade, crianças e homens também podem ser ditos difíceis. Há, contudo, pequenas nuances de significado que novamente estabelecem as mulheres como um caso à parte. Em geral, são consideradas difíceis as pessoas com quem é trabalhoso conviver. Temperamentais ou voluntariosas, pessoas difíceis são exigentes, inquietam e desagradam. Em homens, dificuldade associa-se a abuso de poder, cujo exercício seria preciso moderar. Em crianças, associa-se a falta de disciplina, que a educação viria corrigir. Em mulheres, associa-se a ambos – poder e disciplina – e é irremediável. (GUIMARÃES, 2008, p. 43).

A visão da mulher vista como enganadora, ludibriadora, mentirosa, dentre outros escritos medievais, pode-se constatar no manual do *Malleus Maleficarum*, o qual se utiliza de fortes adjetivos para qualificar a mulher, como: perversa, víbora, colérica, maliciosa, sedutora, mentirosa, traiçoeira, contra virtuosa (KRAMER; SPRENGER, 1991). Tais distinções são feitas invocando passagens da Bíblia e de autores como Cícero e Sêneca. Pode-se perceber que esses adjetivos pejorativos referentes ao sexo feminino, são remetidos à figura das alcoviteiras vicentinas, inclusive de Ana Dias, que não teve voz diante do juiz.

Na segunda audiência, adentra um sapateiro de nome Alonso López, que é um cristão-novo e denuncia Ana Dias de ter enganado e alcovitado sua filha, Marina: “Ana Dias que aí está / usa de alcahuetaria; / enlodó um hija mia, / moza ya de buena edade, / tal como la luz del dia.” (VICENTE, 1953e, p. 288). A alcoviteira logo se defende: “Olho mau se meta em ti, / cascarrea de judeu! / E em tal mulher como eu / falas tu? Dize, alfaqui, / alcoviteira sou eu?” (VICENTE, 1953e, p. 288). O sapateiro tenta manter a calma, e pede ao juiz que rogue a ela que fale com ele de forma educada, ou que se cale imediatamente. Novamente ela nega que tenha feito isso com sua filha: “Dize, gato de Tobias, / e mulher sou eu de lei / pera alcovitar judias?” (VICENTE, 1953e, p. 289).

Pelos argumentos de Ana Dias, percebe-se que ela gravita em torno da órbita do Paço, pois ela diz que: “Eu sou ama do Craveiro, / vezinha do Tisoureiro, / sobrinha d’Alvarazedo. / [...] / que um cavalo d’el-rei / estercoou à minha porta.” (VICENTE, 1953e, p. 289-290). Por essa fala, verifica-se que Ana Dias mora próximo à corte e tenta utilizar-se desse argumento em seu favor. Mais à frente, ela continua a insultar o sapateiro: “Cala-te má ora, cala / não me faças atentar” (VICENTE, 1953e, p. 291). O sapateiro, utilizando ironia, diz que essa mulher é honesta como o trigo, que se colhe a bem prazer, quando se quer e quem quiser.

No diálogo travado entre a alcoviteira e o sapateiro, percebe-se que ela possui as artimanhas para utilizar o discurso a seu favor e como ela é caracterizada como uma mulher carnal, libidinosa, mentirosa e fácil de ser seduzida. A construção desses estereótipos nos

discursos medievais foi fundamentada a partir da apropriação do discurso aristotélico, dentre outros, desde o mundo antigo. À mulher atribuem-se características que a colocavam em posição oposta à do homem, por meio de elementos que a desvalorizavam e a inferiorizavam, como, por exemplo, a desonra, a mentira, a confusão, a sedução e a tendência ao pecado.

Nas falas de Ana Dias, tentando convencer o juiz de sua inocência, tem-se o *topos* das *molestiae nuptiarum*, que coloca a mulher como enganadora, tagarela e ludibriadora. Os escritos de Chaucer (c.1343 – 1400), na sua obra *The Wife of Bath* (1955), realizam uma chusma inarredável de cotações e referências misóginas, colocando a mulher como tagarela, destemperada e descomedida. Theophrastus, citado por São Jerônimo (1892), ressoando a visão satírica de Juvenal, apresenta uma verdadeira anatomia negativa do caráter das mulheres, dizendo que elas querem muitas coisas, reclamam de tudo ao seu redor e são muito tagarelas.

Outro *topos* que se observa em torno de Ana Dias é o da Queda, citado por muitos escritores antigos e medievais. A Eva tentadora foi quem tragou o destino de sua descendência para a morte, se deixando seduzir pela serpente, e sendo a sedutora de Adão. Este acabou por sucumbir aos encantos de sua companheira que, como toda fêmea, usa de sua beleza enganadora, que deprava ao nosso tato e é fatal ao nosso convívio (KRAMER; SPRENGER, 1991).

Esse Manual descreve a mulher como aquela que atrai com sua fala macia, induzindo os homens com seu desejo e poder carnal. Sua voz é como o canto das sereias, que, com sua doce melodia, seduzem os que se aproximam e os matam. Sendo assim, percebe-se que a alcoviteira se utilizou de suas artimanhas para seduzir a filha do sapateiro, a fim de que sucumbisse à alcovitaria.

Ao final dessa audiência, o juiz termina o litígio dizendo que se a alcoviteira esquecer a sua arte de alcovitar, que sabe exercer tão bem, é que ela deveria ser punida: “Julgo que se esta dona honrada / sabe isso tão bem fazer, / se o deixar esquecer, / seja por isso açoutada” (VICENTE, 1953e, p. 293). Com essa sentença, ele inverte o preceituado das Ordenações Manuelinas⁴⁰, que estabelece que a mulher que alcovita deve ser açoutada.

⁴⁰ Conforme Francisco Bethencourt (2004, p.260), é a partir dos conjuntos jurídicos das Ordenações Afonsinas e as Ordenações Manuelinas que o delito da feitiçaria apresenta um aumento substancial de sua tipificação. Além disso, a instância eclesiástica possui um peso de relevância nesse contexto, como as constituições do bispado de Évora, datadas de 1534 e que, no entender do autor, “são as mais desenvolvidas do século XVI sobre o problema da feitiçaria”.

O título XXIX das Ordenações Manuelinas (que foram publicadas pela primeira vez em 1514, e receberam sua versão definitiva em 1521, ano da morte do Rei D. Manuel I) estabelece que: “Qualquer pessoa que alcouetar algua molher cafada, ou confentir fua cafa faça maldade de feu corpo, moura por ello, e perca todos feus bens. [...] I- E se alcouetar algua moça virgem, ou viuua honefta de boa fama, ou confentir que em fua cafa faça maldade

Para além das expertises, uma alcoviteira eficaz também recorria às artes mágicas, por isso elas eram associadas às práticas de bruxarias, pois se utilizavam de ervas, poções, unguentos, gato preto, dentre outros. Bernardes (2008) explica que, no final do século XV e início do século XVI, verifica-se uma profunda modificação social por toda a Europa, inclusive Portugal, na qual a bruxa empírica permanece nas aldeias e o seu “duplo”, que é a alcoviteira, transfere-se para as cidades, onde convive com as classes dos ladrões e malfeitores. A bruxa, que antes seria a velha megera e prostituta, que está impossibilitada de fazer uso do seu corpo, vende filtros amorosos, ervas e poções, para a realização de amores geralmente proibidos e ilícitos. É uma pessoa que vive marginalmente, porém seus clientes vêm de todas as classes sociais para recorrer a seus serviços.

Nesse período, o Estado buscou aprimorar seus mecanismos de perseguição frente àqueles que diziam provocar malefícios, praticar alcovitarias, ou realizar curas e adivinhações. As penas variavam desde o pagamento de multas até a determinação de açoites em locais públicos, ou até mesmo marcações no corpo feitas com ferro e brasa. Com a promulgação das Ordenações Manuelinas, a feitiçaria adquiriu maior consistência conceitual entre os juristas, e as punições para as bruxas tornaram-se mais severas (CALAINHO, 2008).

Após essa inversão da sentença do Juiz da Beira, adentra um escudeiro com seu criado, o Moço, para a terceira audiência, na qual o cavaleiro acusa a mesma alcoviteira, Ana Dias, de lhe extorquir muito dinheiro: “Vossa Mercê saberá / que m’enganou Ana Diz, / que a pé de juízo está. [...] Ouvi vós, emboladeira” (VICENTE, 1953e, p. 295). Diante desse argumento, a alcoviteira logo retruca: “Enganei! Nunca Deus queira” (VICENTE, 1953e, p. 295). Seguidamente, o escudeiro continua o seu relato utilizando uma paródia da lírica cortesã, usando inclusive trocadilhos: “esta moura por que mouro”, para descrever o seu amor por uma moça.

Para conseguir conquistá-la, ele pediu auxílio à alcoviteira, para quem foi dando todo o seu dinheiro, e ela sempre o incentivava a gastar mais: “Vou e vendo uma viola / e um gibão de fustão / e botas de cordovão, [...] e vendi uma gualteira, [...] ajuntei quatro tostões, / e meti-lh’os na mãozinha, [...] empenho uma sela que tinha, / e albardo o meu cavalo” (VICENTE, 1953e, p.298-299). Durante sua narrativa, o escudeiro relata que Ana Dias cada vez lhe pedia mais dinheiro, até que ele gastou tudo e não obteve o amor da Moura.

de feu corpo, feja açoutada e degradada péra sempre fóra da Villa, e Termo, e perca todos feus bens pela fobredita maneira. (Ordenações Manuelinas, p.87, 1792).

A alcoviteira se utiliza de ironia para falar com o escudeiro, proferindo um provérbio muito utilizado na época: “Não voz dizia eu mal nisso, / porque não se tomam trutas/ assi a bragas enxutas, / nem se ganha o paraíso / senão com ofertas muitas” (VICENTE, 1953e, p. 298). Ou seja, ele não conseguiria adentrar ao Paraíso (obter o amor da Moura) senão despendesse muito dinheiro. Seguindo na sua explanação, o escudeiro diz que Ana Dias o ludibriou, afirmando que a Moura lhe queria muito bem, mas que, para isso, era necessário que ele lhe enviasse alguns agrados, como “pada de pão, empadas de sardinhas, bacios de camarinhas, talhada do melão, manta d’Alentejo” (VICENTE, 1953e, p. 299).

No final de sua narração, ele pede ao juiz que ela lhe restitua tudo o que lhe tirou. Pêro Marques profere sua sentença: “Desde aqui sentenceio eu / a moeda por perdida / como alma de judeu. [...] I-vos embora, Escudeiro, e nunca peças dinheiro / que gastastes per amores” (VICENTE, 1953e, p. 301). Dessa forma, a alcoviteira também é absolvida dessa acusação, visto que o juiz alega que dinheiro gasto com amor será sempre muito bem empregado.

No diálogo estabelecido entre Ana Dias, o escudeiro e o juiz, percebe-se a presença de um *topos* bastante recorrente no período medieval, o da responsabilidade primordial pelo Pecado Original atribuído à Eva, a qual tinha consciência da proibição do Criador e, mesmo assim, o desobedeceu e ainda seduziu o homem, o levando a pecar.

Ana Dias é apresentada como uma mulher astuta, ludibriadora, enganadora, sedutora e com grande poder de persuasão. Utilizou-se de sua oratória para convencer o juiz de que era inocente, e tem tanta confiança de que conseguirá persuadi-lo, que ainda zomba do escudeiro: “não se tomam trutas / nem se ganha o paraíso /senão com ofertas muitas” (VICENTE, 1953e, p. 298).

Tertuliano (155 – 222), em seu *De cultu feminarum* (1959), afirmou que a condição feminina estava sedimentada na vergonha do primeiro pecado (cometido por Eva), a ser expiado por meio do sofrimento, das dores do parto e de uma vida ao marido. Esse autor declara que a mulher é uma propiciadora do demoníaco, de soltar a praga advinda com a ingestão do fruto da árvore proibida, de dar as costas à lei divina, de ter persuadido aquele que o demônio não fora capaz de corromper, de ter destruído a imagem de Deus, Adão.

Na sequência de comentários dessa natureza, Marbode de Rennes (1040 – 1123), na sua obra *Livro dos dez capítulos* (1982), apresenta um horrendo perfil da mulher, afirmando que ela causa escândalos e rixas, além de ser traidora como Eva. Para ele, as mulheres são extremamente briguentas, ciumentas, ruins, levianas, mentirosas, pérfidas e não confiáveis. Esse bispo ainda retoma a imagem da quimera antiga, dizendo que as mulheres têm uma cabeça

de leão e uma cauda viscosa de dragão, semeando a morte e danação. Por isso, é necessário se manter longe delas o máximo possível (MARBOD DE RENNES, 1982).

Reproduzindo a misoginia de seu tempo, o autor Capelão (1150- 1220), na obra *Tratado do Amor Cortês* (2002), recorre à acusação de que todas as mulheres, sem exceção alguma (CAPELÃO, 2002), são a origem de todos os males, de todos os vícios e crimes humanos, na medida em que todas seriam constituídas apenas de defeitos e formadas por uma natureza maligna. Ele enfatiza que as mulheres são curiosas e falam mal das outras; são vorazes, escravas do próprio ventre, volúveis, inconstantes, desobedientes, rebeldes às proibições; são maculadas pelo pecado do orgulho, e cobiçam a vanglória; são mentirosas, dissolutas, tagarelas, não respeitam segredos; ludibriadoras, mentirosas, enganadoras, luxuriosas ao extremo e dadas a todos os pecados (CAPELÃO, 2002).

Esses atributos percorridos e que perpetuavam na Idade Média sobre a mulher, também se percebem em Ana Dias, a qual é colocada como uma mulher ardilosa, enganadora, persuasiva e uma propiciadora do demoníaco, já que exercia um ofício proibido.

Posteriormente, ainda acontecem duas audiências. Na quarta, o mesmo escudeiro acusa o seu criado, que deixou o seu serviço sem devolver as roupas que ele lhe tinha fornecido e também estragou a cama em que dormia. O juiz sentenciou que foi o escudeiro quem explorou o criado, e por isso deve lhe indenizar, pondo-se ao seu serviço: “mando que sirvais a ele, / e que lhe deis de comer / até que cumprais co’ele [...] Digo que vás com Deus / e não faças mais detença” (VICENTE, 1953e, p. 304).

Na última audiência adentram quatro irmãos que encarnam tipos alegóricos e se chamam: Preguiçoso, Bailador, Namorado e Espadachim (chamado Ferão Brigoso). Eles disputam o burro herdado do pai. A sentença é que o asno deve ser chamado a depor: “Julgo per minha sentença / que o asno seja citado / pera a primeira audiença” (VICENTE, 1953e, p. 316). Após esse veredicto, o juiz anuncia que irá comer, abandonando a sala, e alheando-se totalmente do destino dos queixosos e todos saem entoando uma canção, em louvor às raparigas de Sintra, de Coimbra e da Serra da Estrela, que citam as inquietações atormentadoras que trazem as paixões. Dessa forma, o auto é finalizado.

Conforme Teyssier (1982), os tipos sociais são objeto de atenção de Gil Vicente e todos são atingidos por sua sátira. As sátiras vicentinas dirigem-se aos homens e não às instituições, e por isso não há qualquer contestação da ordem e da harmonia, e nenhum tipo de revolta contra o Monarca. Nesse texto, verifica-se uma crítica à figura da alcoviteira, a qual não é punida por seu ofício, pois a peça gira em torno de julgamentos burlescos, tratando-se de uma *sottie*, que é uma inversão da ordem do mundo.

Bernardes (2003) explica que o Juiz da Beira é o porta-voz de uma anti-lei, e suas sentenças estão completamente à margem dos preceitos legais em vigor, pois ele toma partido pelas regras que decorrem da vontade dos envolvidos e não dos preceitos de conveniência moral. Ele profere decisões dilatórias que se traduzem na subversão da lei instituída na base de conveniências. “Gil Vicente acaba por se situar no âmbito da ambiguidade típica do jogo da corte, centrado na indistinção entre o sentido carnavalesco e o sentido doutrinal, e estabelecendo no Juiz da Beira nexos de ligação recíproca entre o mundo da realidade e o mundo da fantasia, o sem-sentido e os sentidos da sátira” (BERNARDES, 2003, p.109).

Essa sátira vicentina é dirigida a todos os representantes do Portugal novo, que corroíam a própria ordem comunitária. A essas práticas de degeneração nenhuma justiça é possível e não pode se revelar eficaz. Mais do que codificar normas, que o rei já fazia, era necessário edificar costumes e mentalidades. As sentenças proferidas pelo juiz são uma inversão fortuita e risível dos valores do Paço, as suas palavras denunciam uma crítica subversiva de um mundo visto como estranho e errado.

Sendo assim, a absolvição da alcoviteira demonstra essa inversão de valores que coabitavam na sociedade portuguesa de Quinhentos. Por mais que se punissem, que fossem “caçadas”, elas permaneciam na sociedade, exercendo seu ofício e sendo procuradas pelos diversos tipos, de todas as classes sociais. Como as outras alcoviteiras vicentinas, Ana Dias é uma mediadora amorosa e possui as mesmas características que as anteriores: sagacidade, perspicácia, ganância, cobiça e grande poder de persuasão. Para ela, receber o pagamento de seus serviços era tão natural como o seria para qualquer trabalhador.

Por meio dos seus gestos, sua oratória e os discursos das pessoas ao seu redor, a alcoviteira é vista como uma pessoa cheia de artimanhas, com uma ambição de ganho, que se aproveita da ingenuidade das outras pessoas, a fim de angariar bens materiais. Esse tipo social estava à margem da sociedade e elas eram associadas à figura das bruxas, já que se utilizavam de mandigas, poções, filtros, unguentos, pacto com o diabo, dentre outros artifícios para conseguir atingir suas metas. Apesar de, especificamente nesse auto, não citar o emprego desses meios, na sociedade medieval de Quinhentos, a simples referência a uma mulher que exercia o ofício de alcovitaria já remetia a atividades de bruxaria.

As alcoviteiras eram vistas como feiticeiras urbanas, conforme explicita Souza (1987), que afirma que a alcoviteira Celestina, de Fernando de Rojas, como inúmeras outras da época, era uma feiticeira urbana, que se utilizava de bruxarias para conseguir viabilizar amores ilícitos e poderia ser encontrada nos grandes centros mediterrâneos da Europa Moderna, como Sevilha, Barcelona, Veneza, Lisboa etc. Já no meio rural, nas aldeias e vilarejos do interior da Europa,

dominavam as bruxas, as quais se serviam das magias, para inúmeros outros objetivos (SOUZA, 1987).

O discurso cristão do período medieval via a mulher como portadora do mal e de todo o pecado, descendente de Eva, a pecadora. Sendo assim, as mulheres eram vistas como criaturas irracionais, desprovidas de pensamentos próprios, necessitando, portanto, de controle dos homens. Por todos esses motivos, as mulheres, e, principalmente as bruxas, eram temidas, e dessa maneira, para grande parte sociedade, elas deveriam ser controladas para que os homens não perdessem o poder.

As alcoviteiras vicentinas são o reflexo de algumas mulheres que viveram no período medieval na sociedade europeia⁴¹. Ana Dias, como as suas antecedentes, são intermediadoras amorosas, sendo representadas como: sensitivas, amorais, sagazes, astutas, grande capacidade de persuasão, cobram um alto valor por seus trabalhos, e possuem as manhas de discurso, com consciência de suas funções.

A representação desse tipo social nas peças reforça a misoginia da época, apresentando a mulher como uma pessoa imbuída com os ardis da fala, sedutora e pecadora como Eva, e, relacionada com as práticas de bruxaria. A esses atributos, aglutinam-se também a mentira, carnalidade, a tendência ao pecado, a fragilidade, a fraqueza espiritual, elementos que não estão presentes na essência masculina (conforme os textos correntes da época), reforçando o pensamento misógino.

⁴¹ É importante salientar, conforme explicita Bernardes (2003), que é necessário reconhecer a obra vicentina como construção artística, vinculada a uma intencionalidade muito própria, que resulta dessa mesma natureza. Foi como Arte que o teatro vicentino foi produzido, por isso, não se pode tomar os seus textos como uma realidade mimética. Sendo assim, o seu realismo é estético antes de ser social. Os textos de Gil Vicente são mais um eco do que uma reprodução da realidade. Sendo assim, é primordial desfazer a ilusão de que eles reproduzem a realidade de forma mimética e automática. Eles incorporam essa realidade, mas fazem-no por meio de um processo de mediação artística. Outrossim, a crítica às personagens e aos quadrantes sociomentais que elas representam é herdada de uma tradição ajustada à realidade portuguesa da época. (BERNARDES, 2003, p.71-85).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por sua dimensão e diversidade, o teatro vicentino abrange um imenso acervo nas suas diversas potencialidades de leitura. A produção literária de Gil Vicente é de tal modo rica e universal que é sempre possível descobrir ângulos novos ao longo do tempo. Analisou-se a obra como uma construção artística que é, visto que foi como arte que o teatro vicentino foi produzido, pois, como afirma Bernardes (2003): “basta ter em conta os princípios da identidade artística [...] dos autos, para concluir que a visão ‘meramente’ documentalista das peças vicentinas, resulta do menosprezo de sua especificidade” (BERNARDES, 2003, p.85-86). Dentre inúmeras possibilidades de análise, optou-se por evidenciar traços misóginos em algumas personagens femininas desse dramaturgo português, especificamente a alcoviteira.

Gil Vicente foi um dos primeiros autores portugueses a introduzir personagens femininas em suas peças, contudo, apesar da complacência a esse sexo, ele deixa transparecer, em suas personagens, um olhar dúbio, ora exaltando as mulheres, ora as rebaixando. Nessa pesquisa, buscou-se investigar somente os discursos misóginos em torno de um tipo social bastante utilizado por Gil Vicente, a alcoviteira. Esse teatrólogo deixou transparecer, em sua obra, indícios misóginos que circulavam na sociedade medieval europeia de Quinhentos.

Para entender como se delinearão os vestígios misóginos em torno da personagem da alcoviteira, o primeiro capítulo investigou textos que indicam as raízes da misoginia, no mundo ocidental, desde a Idade Antiga. Esses textos demonstraram que a difamação demonológica do malefício da mulher não aconteceu de forma desorganizada, sendo resultado de um longo processo de injúria discursiva, com raízes desde a Antiguidade Clássica, com Aristóteles, perpassando a antiga tradição judaica, com contribuição patrística e a disseminação do seu legado. Outrossim, percebeu-se que essa especificidade adquirida pelo discurso misógino no contexto da Idade Média tem alicerce numa visão masculina pessimista, herdeira de tradições clássicas que foram acentuadas no período medieval. A consolidação do discurso misógino na Idade Média se deu pela propagação dos primeiros Padres da Igreja, que ratificaram as prédicas advindas dos poetas gregos, escritores da literatura clássica e nas citações bíblicas.

Por exemplo, os patrístas apropriaram-se da leitura bíblica do Gênesis, que discorre sobre a criação, para enfatizar a queda da humanidade, a qual é atribuída à Eva, que seduziu e conduziu Adão ao pecado. Com base nessa perspectiva, toda mulher é considerada como inferior, causadora de problemas e dores, pecadora e mais propensa a cometer erros. Dessa

maneira, a mulher passou a ser responsabilizada por todos os males e corrupção na sociedade (DUBY, 1990).

Outrossim, a sociedade medieval foi profundamente marcada por uma femifobia patriarcalista. À medida que os discursos patriarcais apontavam a mulher como inferior biológica e racionalmente, herdeira do pecado original, intensificou-se a instauração de uma série de prescrições ascéticas para o gênero, sobretudo com relação ao comportamento, ao vestuário e aos adornos (FONSECA, 2017).

Ainda no primeiro capítulo, foram enfatizados alguns *topoi* misóginos estabelecidos desde o mundo antigo, abordados e consolidados no período medieval, no intuito de manchar a imagem da mulher e colocá-la como um ser inferior.

Dentre eles, citam-se o *topos* que considerava a mulher extremamente faladeira, enfatizado na obra *The Wife of Bath* (1955), de Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400); o *topos* das *molestiae nuptiarum*, que considerava as mulheres como briguentas, queixosas e instáveis, citado por Juvenal (c. 60 – 130), em sua *Sátira VI* (1958), e corroborado e reiterado por outros escritores; o *topos* da incontinência feminina, que considerava a mulher como faladora, reclamona e mentirosa, citado, dentre outros, por São Jerônimo (c. 347 – 420), na sua obra *The Principal Works of St. Jerome*; o *topos* da responsabilidade primordial pelo Pecado Original atribuído à Eva, invocado por Santo Agostinho (c. 354 – 430), na obra *The Literal Meaning of Genesis*, e reiterado por outros escritores; o *topos* da costela de Adão, que cita a origem paritária da mulher, e, por isso, sua suposta inferioridade, mencionado por São João Crisóstomo c. 344 – 407, na sua *Homily IX* (1843); o *topos* da mulher vista como um objeto de um obsessivo processo de demonologização, aludido por Santo Isidoro de Sevilha (c.560-636), em *Etimologías* (1982-1983), dentre outros *topoi*.

Dessa forma, com esses *topoi* ocorre a representação da mulher no pensamento e na literatura da Idade Média, a qual é constituída por uma forte disposição androcêntrica que se caracteriza por difamar e apresentar uma visão misógina da realidade feminina.

No segundo capítulo, apresentaram-se a vida e as obras de Gil Vicente, por meio de uma investigação acerca do surgimento das alcoviteiras desde o mundo antigo, tendo início no antigo testamento, no livro do *Gênesis* (3,13) (BÍBLIA SAGRADA, 2012), em que a alcoviteira é mencionada no relato da Criação, quando Eva foi induzida a praticar o mal pela serpente, considerada um animal astuto, a grande alcoviteira.

Essa facilitadora de encontros amorosos e/ou carnais e com poderes sobrenaturais, a alcoviteira, é citada por Ovidio (43 a.C. – 18 d.C.), na obra *Ars Amatoria* (1982), que tem o personagem que ensina aos homens que, para conquistar a mulher, é necessário conhecer a

criada da jovem, para facilitar a conquista amorosa. Na comédia latina, *Pamphillus*, obra erótica de autor desconhecido, divulgada no século XII, há a atuação de Vénus, a quem Pamphillus recorre quando se apaixona. No *Libro de Buen Amor* (1939), de Juan Ruiz (c. 1283-c. 1350), há a velha Trotaconventos, que é a mediadora do amor carnal, a quem o Arcipreste procura, para ajudá-lo em seus amores com Doria Endrina. Na obra de Fernando de Rojas (c. 1470-c. 1541), há Celestina, que, conforme explicita Nelly Novaes (1963), foi a alcoviteira que ampliou e enriqueceu as linhas básicas da personalidade e atuação da alcoviteira em profundidade psicológica.

Conforme Nelly Novaes Coelho (1963), com Celestina firmaram-se definitivamente os contornos dessa singular personalidade que é a alcoviteira. Com a criação dessa personagem, Fernando de Rojas concebe um subgênero que dá origem às inúmeras produções que a ela se ligam e são conhecidas como obras celestinescas, inclusive figuras concebidas por Gil Vicente.

Ao longo dessa pesquisa, foram listadas as alcoviteiras presentes nos autos de Gil Vicente, as quais são apresentadas⁴² e analisadas no terceiro capítulo: Genebra Pereira, no *Auto das Fadas* (1511? 1527?); Branca Gil, em *O Velho da Horta* (1512); Brísida Vaz, no *Auto da Barca do Inferno* (1517); a velha Beata, na *Comédia de Rubena* (1521); Lianor Vaz, em *Farsa de Inês Pereira* (1523), e Ana Dias, no *Juiz da Beira* (1525).

Os atributos básicos encontrados nas alcoviteiras predecessoras são os que prevalecem nas vicentinas, caracterizadas como: velhas, falsas beatas, enganadoras, manipuladoras, controladoras, dominadoras, hedonistas, supersticiosas, feiticeiras, satisfeitas com paixões carnis ilícitas e lucros por meio do seu ofício.

Na época que Gil Vicente criou a figura das alcoviteiras, esse ofício era considerado proibido e transgressor, por facilitar relações proibidas motivadas por ganância. Para a Igreja, a relação carnal poderia ser realizada somente para procriação dentro do matrimônio. Sendo assim, o papel da alcoviteira passa a ser primordial, a fim de mediar o instinto sexual. Muitas ordenações reais foram publicadas, no intuito de coibir as atividades das alcoviteiras, como nos reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel, as quais determinavam penas severas, conforme o *Malleus Maleficarum* (1991).

Os autos vicentinos apresentam as alcoviteiras numa imagem derogatória. A descrição dos objetos que as alcoviteiras utilizavam e dos seus artifícios dá ênfase ao exercício de engano

⁴² É importante salientar que essa pesquisa não se esgota com esse trabalho, e, dessa forma, pode ser que os autos vicentinos abarquem outras alcoviteiras, não mencionadas nessa tese. Porém, propomos a deter a nossa investigação nas seis alcoviteiras citadas nesse estudo.

que ela praticava, como observa-se em Brísida Vaz no *Auto da Barca do Inferno* (1517), no qual ela adentra com vários pertences, dentre eles: virgos postiços, cofres d'enleios, furtos alheios, arcas de feitiço, dentre outros. Todos esses utensílios ratificam o seu ofício, e o último ainda enfatiza o uso das artes mágicas, demonstrando a sua relação com a feitiçaria, o que aumenta ainda mais a sua marginalização, pois nesse período se alastravam as crenças e rituais das bruxas, que irrompiam por toda a Europa.

Como Brísida Vaz, a maioria das alcoviteiras vicentinas praticam bruxarias. Genebra Pereira, no *Auto das Fadas* (1511? 1527?), entra em cena realizando um autorretrato, se declarando feiticeira, afirmando que voa no seu “cabrão” para se deslocar ao sabat, invoca o Diabo e utiliza cadáveres humanos, a fim de realizar suas feitiçarias, as quais ela justifica que são bastantes úteis para realizar seus serviços. Ela ainda acredita que está fazendo um bem público, quando declara que entrega as meninas até para os cônegos, dessa forma, se ela fosse para o fogo do inferno, todos deveriam ir também, já que ela está prestando um serviço.

A velha Beata, da *Comédia de Rubena* (1521), também é associada à bruxaria, a qual aparece disfarçada de freira, contudo ela é uma Beata dissimulada que prepara filtros de amor e poções, no intuito de intermediar relações amorosas, conforme afirma a criada de Cismena: “como vende mesturadas” e “faz infindas calabreadas” (VICENTE, 1953c, p.51).

Pelo discurso de Branca Gil, do auto *O Velho da Horta* (1512), percebe-se que ela tem associação com a bruxaria, pois afirma que fará o seu trabalho de intermediação amorosa como o “demo” o faria, sugerindo que tem um pacto com o diabo. Em outro verso ela diz: “Olhai-me pola cestinha” (VICENTE, 1953 e, p.169). A cestinha que ela carrega faz referência às cestinhas que as bruxas carregavam para transportar os seus objetos. Ela também afirma: “D’antemão / faço uma esconjuração / c’um dente de negra morta” (VICENTE, 1953, p. 160). Ela declara que faz um juramento para o diabo, utilizando um dente de negra morta. Nessa época, os dentes dos mortos serviam para os feitiços.

Esse arrazoado misógino da associação da mulher, e principalmente da alcoviteira à bruxaria, foi acentuado no manual do *Malleus Maleficarum* (1487), obra publicada em 1484, de autoria de Kramer e Sprenger. Baseado em textos bíblicos, muito deles deturpados, apresentou a figura das bruxas como mulheres devoradoras e perversas que matavam recém-nascidos, comiam carne humana, participavam de orgias, transformavam-se em animais, tinham relações íntimas com demônios e entregavam sua alma para o diabo. Conforme declara esse Manual, a bruxa possui vários truques que serviam para confundir, embaçar e atrapalhar a razão, fazendo com que os cursos do pensamento sejam deslocados. Por todas essas

atrocidades, as bruxas devem ser julgadas como hereges e submetidas ao Tribunal da Inquisição.

Mesmo a maioria das alcoviteiras vicentinas praticando feitiços, os autos desse dramaturgo deixam transparecer pelo decorrer da trama que o sucesso desse tipo social advinha de sua extraordinária astúcia e sabedoria humana. Todas prometem cooperar para a felicidade de seus clientes, mas cobram bem pelos seus serviços.

Elas conhecem o caminho do coração do homem, as suas debilidades e anseios e, utilizando-se de artimanhas e enganos, dizem exatamente aquilo que ele deseja ouvir, como se percebe na farsa *O Velho da Horta*, em que Branca Gil reafirmava que: “casar-vos ei com ela [...] / Está tão saudosa de vós, / que se perde a coitadinha” (VICENTE, 1953e, p. 168-170). Com esse discurso ludibriador, ela consegue convencer o Velho a lhe dar todo o seu dinheiro em troca do amor da Moça, o que nunca obteve. Da mesma forma que Ana Dias ludibria o escudeiro, quando este repete as palavras que ela utilizou para persuadi-lo: “Esta moura há-de morrer, / tamanho é o bem que vos quer: / esforçai, lindo Escudeiro, / que não na podeis perder” (VICENTE, 1953e, p. 299).

Como se demonstra no decorrer deste trabalho, a visão da mulher embusteira, bastante corrente na literatura patrística da Idade Média, pode ser representada, dentre outros escritos, pelo manual do *Malleus Maleficarum* (1991), o qual contribuiu para a propagação da imagem da mulher como uma pessoa de tocar fétido e interação destrutiva para com as outras pessoas; voz agradável, comparada ao canto das sereias, capaz de atrair as pessoas para, eventualmente, enganá-las e matá-las; pessoas portadoras de um discurso amargo e causadoras de todas as atrocidades possíveis.

A própria linguagem da alcoviteira já a determina como pertencente a um sub-grupo, conforme menciona Teyssier (1982), que declara o falar das alcoviteiras como pertencentes ao grupo das “comadres”, pois demonstra um arcaísmo típico. Elas falam em perfeita conformidade com as exigências do momento e com as características de seu tipo. Todas possuem o dom da palavra e dominam a arte da retórica para persuadir. Conforme Bethencourt (2004), a palavra desempenha um papel crucial nas artes mágicas, ela adquire uma capacidade autônoma de provocar por si só os efeitos desejados. As alcoviteiras a utilizam para convencer as pessoas e também realizar evocações e ladainhas para suas orações.

Todas as alcoviteiras vicentinas utilizam-se do discurso em seu favor, e a que mais utiliza o dom da retórica e da erudição é a personagem Beata, da *Comédia de Rubena* (1521). Em vários momentos ela tenta dissuadir Cismena, de sua convicção de se manter casta: “Filha, enfim, ser namorada / he grande galantaria. [...] Vós emtanto, rosa bela, / criae bem esse carão,

[...] hum senhor mui estimado / me rogou que vos requeira / e me deu disso cuidado” (VICENTE, 1953c, p. 49-54).

Lianor Vaz, da *Farsa de Inês Pereira* (1523), também utiliza bastante de sua retórica para convencer Inês a se casar com Pêro Marques: “Eu vos trago um casamento / em nome do Anjo bento / [...] /rico, honrado, conhecido; / diz que em camisa vos quer” (VICENTE, 1953e, p. 228). Como a alcoviteira não consegue atingir o seu objetivo num primeiro momento, provavelmente observando a moça de maneira oculta, assim que a jovem fica viúva, ela retorna com sua eloquência persuasiva: “Dai isso por esquecido, / e buscai outra guarida, /Pêro Marques tem que herdou / fazenda de mil cruzados” (VICENTE, 1953e, p. 262). Sendo assim, Lianor Vaz sai de cena, somente após a consumação do casamento de Inês com o bronco Pêro Marques.

Essas personagens vicentinas destoam do modelo de mulher assentado no período medieval e por isso ratificam os postulados misóginos da época. Conforme Casagrande (apud DUBY, 1990), no século XVI, às mulheres ideais cabiam o extremo silêncio diante do homem, a moderação nos gestos, devendo elas apenas “[...] um submisso intercalar de pedidos humildes e de respostas obsequiosas com os pais e maridos [...]” (1993, p. 137).

Dessa forma, as mulheres deveriam evitar a tagarelice, desvio comportamental tão associado a esse sexo. Segundo os pregadores, as mulheres falam “[...] demasiado mal: mentem com habilidade, trocam maledicências, discutem continuamente, são insistentes e lamurientas, nunca param de tagarelar” (CASAGRANDE apud DUBY, 1990, p. 133), visto enquanto ameaça ao poderio masculino da palavra.

Portanto, as alcoviteiras vicentinas se inserem dentro dessa orientação misógina, malsã e perniciosamente condenatória da mulher, que advém desde o mundo antigo e se consolidou no período medieval. Apesar de somente duas alcoviteiras serem punidas: Branca Gil, da farsa *O Velho da Horta* (1512), que foi presa e açoitada, e Brísida Vaz, do *Auto da Barca do Inferno* (1517), que foi obrigada a adentrar na Barca do Inferno, verifica-se que, quando as outras não são punidas, Gil Vicente, por meio dessas personagens, tenta demonstrar o mundo às avessas que havia se instalado no Portugal de Quinhentos, contrastando com a ordem e a harmonia que esse dramaturgo defendia (TEYSSIER, 1982).

Sendo assim, analisaram-se algumas personagens vicentinas sob o viés da misoginia, que não teve início e nem se findou no período medieval. Bloch (1995) afirma que o discurso da misoginia parece ter uma sequência, mas não parece haver uma história, ou seja, não se sabe exatamente quando teve início, pois dá a impressão de ter se constituído como um verdadeiro depósito de textos miscelâneos. Este trabalho, que não se finda aqui, é de grande importância

para a fortuna crítica de Gil Vicente, visto que a associação de algumas personagens vicentinas com a misoginia é algo novo, e que precisa ser refletido.

A literatura, representada neste trabalho pelos autos de Gil Vicente, tem um papel fundamental de humanização, pois, ainda hoje, seus textos provocam, intrigam e causam reflexão, e por isso é necessário analisá-los sobre outras perspectivas. A arte consegue estabelecer conexões entre a realidade ficcional e empírica, permitindo a reflexão e a revisão, em torno desse assunto tão antigo quanto atual, no intuito de que essa cultura misógina (que teve início desde o mundo antigo e perpetua até nos dias atuais), seja cessada, e a mulher possa ser respeitada e valorizada.

REFERÊNCIAS

ABELARD AND HELOISE. **The letters of Abelard and Heloise**. Trad B. Radice. Harmondsworth: Penguin, 1974.

AFONSO X, O Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. 4 vol. Edição crítica de Walter Mettmann. Coimbra: Actas Universitatis Conimbrigenis/Atlântida, 1959-1972.

AGNOLON, A. **Uns epigramas, certas mulheres**: a misoginia no “Epigrammata” de Marcial (40 d.C.- 104 d.C.). Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-10012008-112116/publico/TESE_ALEXANDRE_AGNOLON.pdf>. Acesso em: jan. de 2019.

ALÇADA, J. N. **Temas Vicentinos**. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.

AMBROSE. **Expositio Evangelii secundum Lucam**. Ed. M. Adriaen, CCSL, v.XIV, pt. Iv. Turnhout: Brepols, 1957.

_____. St. 1896. “**De Paradiso**.” In Opera, edited by C. Schenki, csel 32.1, 280. 1961, Vienna.

ANCRENE WISSE. Editor: Albert C. Baugh. 1853. Disponível em: <[AnchoressesRule.pdf](#) (bsswebsite.me.uk)>. Acesso em: jan. 2019.

ANCRENE RIWLE (The). Tr. M. B. **Salu**. London: Burns & Oats, 1955.

ANTUNES, L. M. **As malícias das mulheres**: discursos sobre poderes e artes das mulheres na cultura portuguesa e europeia. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.

AQUINAS, T. **Summa Theologiae**, xiii, xxxiv. New York: McGraw-Hill, 1963.

ARISTOTLE. **Generation of Animals**. Tr. A. L. Peck. London: Heinemann, and Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963.

AUGUSTINE, St. St Augustine: **The Literal Meaning of Genesis**. Trad. John Hammond, Ancient Christian Writers, n.42. New York and Ramsey, NJ: Newman Press, 1982.

AVIGLIANO, M. Página 12. **Las Cartas Marcadas**. [Out. 2010]. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6058-2010-10-22.html>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

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

_____, José Augusto Cardoso. **Revisões de Gil Vicente**. Coimbra/ Portugal: Angelus Novus, Lda, 2003.

BETHENCOURT, F. **O Imaginário da Magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BETTELLA, P. **The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque Author**. Toronto: University of Toronto, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009.

BÍBLIA SAGRADA. **A Bíblia de promessas**. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2012.

BICALHO, E. **A nódoa da misoginia na naturalização da violência de gênero: mulheres pentecostais e carismáticas**. Universidade Católica de Goiás, 2001.

BISHOP-SÁNCHEZ, K. **Por detrás das alcoviteiras: prostituição e libertinagem na obra de Gil Vicente**. In: Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional. Centro de Estudos de Teatro/INCM, 2003, v. 2, p. 9-24.

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

BLUTEAU, D. R. **Vocabulário Portuguez e Latino**. Collégio das Artes da Copanhia de JESU, 1712.

BOCCACCIO, G. **The Corbaccio**. Tr. Anthony K. Cassell. Urbana, Chicago and London: University of Illinois Press, 1975.

BOSCHIERO, Irene Cristina. **Para uma leitura em outras direções: arranjos teóricos sobre a Ars Amatoria de Ovídio**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista – UNESP. Araraquara, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93861>. Acesso em nov.2019.

BRAGA, T. **História da Literatura Portuguesa: Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional**. Porto: Lello & Irmão, 1898.

BRAGANÇA JUNIOR, A. A. **A fraseologia medieval latina**. Vitória: DLL-UFES, 2012.

BRASETE, M. F. **Semónides de Amorgos, fr.7. Ágora**. Estudos Clássicos em Debate 7, p.153-162, 2005. Universidade de Aveiro.

BRIGHT, T. **Traité de la mélancolie**, Grenoble, Jérôme Millon, 1586.

CALAINHO, D. B. **Metrópole das mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no Antigo Regime**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

CAMBRIDGE DICTIONARY ONLINE. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Littera** – FCSH, 2011-2012. Disponível em: <https://cantigas.fcs.unl.pt/sobreascantigas.asp>. Acesso em: 24 maio 2020.

CAPELÃO, A. **Tratado do Amor Cortês. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant.** Trad Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CASTILHO, J. **A Ribeira de Lisboa.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1893.

CHAUCER, G. The Wife of Bath's Prologue. In: _____. **The Canterbury Tales.** Tr. **David Wright.** Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 219-39.

CHAUI, M. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 2005, p. 46.

COELHO, Nelly Novaes. **As alcoviteiras vicentinas.** Revista Alfa, Araraquara-SP, n. 4, 1963, p. 83-105.

COELHO, F. de S. Testemunho de Agostinho e Jerônimo sobre as mulheres na Antiguidade Tardia a partir de missivas cristãs. **Revista Ágora,** Vitória, n. 23, 2016, p. 88-100. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/14061/9912>>. Acesso em: 18 dez. 2020.

CLARK, E. **Jerome, Chrysostom, and Friends.** New York: Edwin Mellen, 1979.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira de Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Lexicon:** Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. 2007. P. 386,524.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Significado das cores.** Disponível em: <<https://www.significadodascors.com.br/significado-do-branco.php>>. Acesso em: fev. 2021.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA- MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=topos>>. Acesso em: fev. 2021.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/>>. Acesso em: ago. 2021.

DICIONÁRIO PRIBERAM. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/SINO-SAIM%C3%830>>. Acesso em: dez. 2021.

DUBY, G. **Eva e os padres** – Damas do século XII. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. (Org.). **História da Vida Privada: 2** – Da Europa Feudal à Renascença. 2ª ed. Companhia das Letras, 1990.

FERREIRA, J. A. [2004]. **Uma discreta invenção:** estudos sobre Gil Vicente e a cultura teatral de quinhentos. Coimbra, PO: Angelus Novus.

FERREIRA, A. P. A "outra arte" das soldadeiras. **Luso-Brazilian Review,** Madison, v. 30, n. 1, p. 155-166, 1993.

FÈVRE, J. L. Les Lamentations de Matheolus et Le Livre de Leesece. Ed. A. - C. Van Hammel, 2 vols. Paris: Bouillon, 1982, 1905. JEROME, St. Against Jovinian. In: _____. **The Principal Works of St Jerome**. Ed. P. Schaff and tr. W. H. Fremantle.

FONSECA, P. C. L. **Apologia teológica da virgindade, ascetismo e virtude do celibato nos escritos de São Jerônimo**. Goiânia: Fapeg, 2013. p. 23-43.

_____. **Introdução à misoginia medieval: de Tertuliano a Chaucer**. New York: Peter Lang Publishing: 2020.

FRANCO JR., Hilário. **Cocanha: a história de um país imaginário**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

FREIRE, A. B. **Gil Vicente, Trovador Mestre da Balança**. Lisboa: Revista Ocidente, 1944.

GALEN. G. **On the Usefulness of the Parts of the Body, ii**. Tr. Margaret Tallmadge May. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1968.

GAUTIER LE LEU, The Widow. In: HELLMAN, R. and O' GORMAN, R. **Fabliaux: Ribald Tales from the Old French**. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1965.

GOWER, J. A Lover's Confession. In: _____. **The English Works of John Gower**. Ed. G. C. Macaulay. 2 vols., EETS, ES 81. London, 1900, ii, p. 354-5.

GRATIANUS. Corpus Iuris Canonici, pr. 1, Decretum Magistri Gratiani. Ed. A. Friedberg. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1160.

GUIMARÃES, L. Mulheres fáceis, mulheres difíceis. In: TIBURI, M. & VALLE, B. (Org.). **MULHERES, filosofia ou coisas de gênero**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

HESÍODO. **Théogonie**: Les travaux et les jours. Texte établi et traduit para Paul Mazon. Paris: Les Belles Letres, 1979.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M de M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

ISIDORE OF SEVILLE, St, **Isidori Hispalensis Episcopi**: Etymologiarum sive Originum libri xx. 2 vols. Ed. W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1962.

JEROME, St. Letter 22, to Eustochium. In: _____. **The Principal Works of St Jerome**. Ed. P. Schaff e trad. W. H. Fremantle. Christian Classics Ethereal Library, Nicene and Post-Nicene Fathers, series II, v.6. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Berdmans Publishing Company, 1892, p.100-137. Disponível em <<http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf206.pdf>>. Acesso em: dez. 2020.

JOHN CHRYSOSTOM. St, Homily IX. In: _____. **The Homilies of S. John Chrysostom on the Epistles of St Paul to Timothy, Titus and Philemon**. Library of Fathers of the Catholic Church. Oxford: John Henry Parker, 1843, p. 69-72.

JUVENAL, S. VI. In: _____. **The Satires of Juvenal**. Tr. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana University Press, 1958.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O Martelo das Feiticeiras: Malleus Maleficarum**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991. (Tradução de Paulo Fróes)

LAPA, R. **Introdução das Cantigas d'escarnho e de mal dizer**. Lisboa. Ed. Galaxia, 1965.

LOPES, G. V. **Cantigas de Escárnio e Maldizer**. Lisboa. Editorial Estampa, 2002.

MALEVAL, M. A. **Da Retórica do Franciscanismo nas Moralidades de Gil Vicente**. Revista *Guavira Letras*, Três Lagoas, n.19, p.175-191, jan. / jul. 2014.

_____. In: MASSAUD, M. (Dir.). **A literatura portuguesa em perspectiva: trovadorismo, humanismo**, v. 1. São Paulo: Atlas, 1992. p. 167-190.

_____. **Rastros de Eva no Imaginário Ibérico** (séculos XII a XVI). Santiago de Compostela: Laidvento, 1995.

MAP. W. **De nugis curialium**. Oxford university press. Oxford, 1914. Disponível em: <<https://ia802704.us.archive.org/10/items/waltermapdenugis00mapwuoft/waltermapdenugis00mapwuoft.pdf>>. Acesso em 21 set. 2020.

MAP, W. The Letter of Valerius to Ruffinus, against Marriage. In: _____. **De nugis curialium**, Courtiers' Trifles. Ed. and tr. M. R. James, ver. C.N.L. Brooke and R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 287-313.

MARBOD DE RENNES. De meretrice. In: _____. **Liber decem capitulorum**. Ed. Rosario Leotta. Rome: Herder, 1984a.

_____. De matrona. In: _____. **Liber decem capitulorum**. Ed. Rosario Leotta. Rome: Herder, 1984b.

MIGLIACCI, P. **Os Descobrimentos: Origens da supremacia européia**. São Paulo: Editora Saraiva, 1994.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 15 ed. São Paulo: Cultrix: 1978.

MUNIZ, M. R. C. **Pera mim guardai o dinheiro: alcoviteiras na dramaturgia quinhentista portuguesa**. Estação Literária, Londrina, vol. 21, p. (177-187), jun. 2018. Disponível em: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/33306/24022>>. Acesso em: fev. 2021.

NASO. **Publius Ovidius**. A Arte de amar. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Coleção L&PM Pocket, São Paulo, 2001.

NOGUEIRA, C. R. F. **O Nascimento da bruxaria: da identificação do inimigo à diabolização de seus agentes**. São Paulo: Imaginário, 1995.

OLIVEIRA, R. A. **Trobadores e xograres: contexto histórico**. Trad. Valentín Arias. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

_____. Alguns Aspectos Da Sátira VI De Juvenal. Literaturas de Línguas Estrangeiras, História e Intertextualidade. **Caderno de Letras**, nº 21, jul.-dez. 2013.

ORDENAÇÕES AFONSINAS. **Livro V, título XVI, artigo 1**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Reprodução fac-símile da edição da Real Imprensa da Universidade de Coimbra, de 1792.

ORDENAÇÕES MANUELINAS, nº 29 de 13/03/1450 / BC - Brasil Colônia (D.O.U. 00/00/0000). **Livro V - Ordenações Manuelinas - Título - XXIX - Das alcoviteiras, alcoviteiros e dos que em sua casa consentem as mulheres fazerem mal do seu corpo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Reprodução fac-símile da edição da Real Imprensa da Universidade de Coimbra, de 1792.

OS ARTISTAS DAS CANTIGAS. **Recanto das Letras** [2013]. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/4303907>>. Acesso em: jun. 2020.

OSÓRIO, J. A. **A compilação de 1562 e a fase manuelina de Gil Vicente**. Porto: [s.] 2002. – p. 211-233 – Separata da Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, II série, vol. XIX, Porto, 2002.

OVID. **Ars Amatoria**. In: _____. Ovid: The Erotic Poems. Trad. P. Green. Harmondsworth: Penguin, 1982.

PALLA, M. J. Figuras literárias de magas e imagens do Sabat na obra de Gil Vicente. **Revista da FCSH**, 1996, Lisboa, p. 281-297. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/6887>>. Acesso em: fev. 2021.

PAREDES, J. **El cancionero profano de Alfonso X el Sabio**. L'Aquila: Japadre, 2ª ed. 2010, Verba, Anexo 66, Santiago de Compostela: USC.

PLAUTO. **A Comédia dos Burros**. Trad. Aires Pereira do Couto. Lisboa: Edições 70, 2003.

PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

RODRIGUES, H. **O lúdico e o sério: uma aproximação ao Homo Ludens de Huizinga**. Game Studies, Revista Internacional de Pesquisa de jogos de computador. Vol.6 Ed.1, dez. 2006.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, J. L. A mulher nos cancioneros: notas para um anti-retrato descortês. In: MARCO, A. (Coord.). **Actas do Simpósio Internacional Muller e Cultura**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993. p. 43-67.

ROJAS, Fernando de. **A Celestina**. Trad. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **La Celestina**. Introducción, edición y notas de Dorothy S. Severin. 14º ed. Madrid: Cátedra, 2004. 353 p.

ROSSIAUD, J. **A prostituição na Idade Média**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

- RUIZ, J. **El Libro del Buen Amor**. Buenos Aires: M. Alfredo Ângulo, 1939.
- SANCHEZ-CASTANER, F. **Antecedentes celestinescos en 'Las cantigas de Santa Maria'**. Mediterraneo. I, 1943.
- SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. 3^a ed. Mira-Sintra, Europa-América, 1970.
- SILVA, J. A. **O Leigo no Magistério da Igreja**: uma breve análise por meio dos seus documentos. Revista de Cultura Teológica, São Paulo, v. 19, n. 74, p.73-86, abril/junho.2011.
- SOUZA, L. M. **A feiticeira na Europa moderna**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- SPINA, S. **A Lírica Trovadoresca**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
_____. **Presença da Literatura Portuguesa – era medieval**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- TAVANI, G. **Trovadores e jograis**: introdução à poesia medieval galegoportuguesa. Lisboa: Caminho, 2002.
- TAVARES, V. G. B. As feiuras física e moral femininas em Cantigas de Escárnio e Maldizer de Afonso X. **Revista Desassossego**, São Paulo, V. 9, n.17, p.128-143, Junho, 2017.
- TERTULIAN, The Apparel of Women (De cultu feminarum). Tr. E. Quain. In: Tertulian: **Disciplinary, Moral and Ascetical Works**. Tr. R. Arbesman et alii. FOX, xl. New York: 1959.
- THURER, s. **The myths of motherhood**: how culture reinvents the good mother. New York: Houghton Mifflin Company, 1994.
- TUFANO, D. **Estudos de língua e literatura**. São Paulo: Moderna, 1990.
- VASCONCELLOS, C. M. **Notas Vicentinas**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1912, v.I.
- VASCONCELOS. J. F. **Comedia Ulysippo**. Officina de Pedro Craesbeek, Lisboa, 1617.
- VIEIRA, Y. F. Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco. **Revista de Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, n. 1, p. 95-110, 1983.
- WHITE, T. H. **Book of beasts**: being a translation from a latin bestiary of the twelfth century. 1st ed. New York: Dover Publications, Inc., 1984.