

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**O TEATRO DE ANTONIO RIBEIRO CHIADO: PERFIS FEMININOS NO
PORTUGAL QUINHENTISTA**

VANESSA GONÇALVES BITTENCOURT DE SOUZA

NITERÓI

2016

VANESSA GONÇALVES BITTENCOURT DE SOUZA

**O TEATRO DE ANTONIO RIBEIRO CHIADO: PERFIS FEMININOS
NO PORTUGAL QUINHENTISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de Concentração: História Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. GEORGINA SILVA DOS SANTOS

NITERÓI

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S729 Souza, Vanessa Gonçalves Bittencourt de.
O teatro de Antonio Ribeiro Chiado: perfis femininos no Portugal
quinhentista / Vanessa Gonçalves Bittencourt de Souza. – 2016.
221 f. ; il.
Orientadora: Georgina Silva dos Santos.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento
de História, 2016.
Bibliografia: f. 218-221.

1. Teatro português. 2. Mulher; aspecto histórico. 3. Gênero.
I. Santos, Georgina Silva dos. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

O Teatro de Antonio Ribeiro Chiado: Perfis femininos no Portugal Quinhentista

Vanessa Gonçalves Bittencourt de Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de Concentração: História Social.

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof^a. Dr^a. Georgina Silva dos Santos - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

.....
Prof^a. Dr^a. Jacqueline Hermann - Arguidora
Universidade Federal do Rio de Janeiro

.....
Prof^a. Dr^a. Margareth de Almeida Gonçalves - Arguidora
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

.....
Prof. Dr. William de Souza Martins - Suplente
Universidade Federal do Rio de Janeiro

NITERÓI
2016

Para minha querida mãe.

AGRADECIMENTOS

Na reta final do mestrado, percebi o quanto pode ser solitária a jornada de quem se dedica à vida acadêmica, sendo fundamental agradecer aos que, com amor, amizade, carinho e honestidade, conseguiram ultrapassar os muros de documentos, livros e anotações que construímos ao nosso redor.

Minha mãe, a quem tanto admiro, esteve sempre pronta a oferecer a dose certa de amor e carinho de que eu precisava. Sou grata pelos seus conselhos e por não me deixar desanimar. Agradeço também ao meu irmão Raphael, aos meus tios, primos e avô, formando juntos a minha torcida mais fiel.

Agradeço a minha orientadora Georgina pela confiança, pela paciência, pela parceria e por todas as vezes em que me ajudou a enxergar novas possibilidades para minha pesquisa. Agradeço às professoras Jacqueline Hermann e Margareth de Almeida Gonçalves por aceitarem fazer parte da banca avaliadora e pelas observações, sugestões e críticas valiosas.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida.

Agradeço ainda aos funcionários da Biblioteca Central do Gragoatá, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do Real Gabinete pelo auxílio e pela paciência. Devo muito ao trabalho de vocês e desejo que tanto esforço seja reconhecido pelos colegas pesquisadores.

O apoio de muitos amigos também foi imprescindível ao longo desses anos, de modo que não posso deixar de registrar aqui a minha gratidão por eles também. Agradeço à querida Camila, que nesses nove anos de amizade acompanhou todos os momentos da minha vida acadêmica. Sua sinceridade e seu carinho sempre fizeram com que eu sentisse que pisava em terra firme mesmo quando o caminho parecia incerto. Agradeço às amigas Fran e Tailany pelo apoio, pela torcida, pelos debates feministas mais ricos e intensos e por confrontarem meu cansaço e pessimismo sempre que necessário.

Agradeço ao Tiêgo pela amizade, pela torcida mais empolgada e, sem dúvida, pelas contribuições acadêmicas que resultaram na minha parte preferida da dissertação. Agradeço ao Leonardo por fazer parte de cada minuto que dediquei a este mestrado, sendo um amigo fiel do momento em que estudamos para a seleção até as linhas finais

desta dissertação. Agradeço à amiga Mariana pelo carinho e pela ajuda decisiva no momento em que minha saúde fraquejou. Por fim, agradeço às queridas Fernanda, Drielle, Fabíola, Jacqueline e Letícia pela torcida inabalável e por terem feito dos meus anos na UFF os melhores da minha vida até aqui.

“As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra esse bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viviam.” (Michelle Perrot)

RESUMO

O poeta português Antonio Ribeiro Chiado, nascido em Évora em princípios do século XVI, produziu peças teatrais que abordavam temas como relações familiares, críticas ao clero e ofícios femininos. A ênfase no universo feminino é um dos elementos marcantes do teatro de Chiado, sendo possível afirmar que o seu discurso sobre as mulheres revela aspectos importantes sobre a organização da vida cotidiana na sociedade portuguesa quinhentista. Desse modo, o presente trabalho tem por objetivo analisar as representações femininas nas peças *Auto da Natural Invenção*, *Auto das Regateiras*, *Prática de Oito Figuras* e *Prática dos Compadres*. A trajetória do poeta, suas referências cristãs e misóginas e a manipulação das normas de gênero na construção das personagens de suas peças teatrais são aspectos centrais nesta pesquisa. Os perfis explorados por Chiado (incluindo filhas, esposas, mães e viúvas) dialogam com os papéis femininos fixados como desejáveis pela sociedade portuguesa, mas suas personagens não estão de acordo com o ideal de feminilidade vigente ao longo da Idade Moderna. A partir da representação de personagens femininas transgressoras, Chiado produz uma sátira sobre o casamento, a maternidade e as ocupações femininas.

Palavras-chave: Teatro português, história das mulheres, gênero.

ABSTRACT

The portuguese poet Antonio Ribeiro Chiado, born in Évora in the beginning of the Sixteenth Century, produced theatre plays which addressed themes such as relationships between family, criticisms of the clergy and female crafts. The emphasis on the feminine universe is one of the outstanding points of Chiado's theatre, and it is possible to affirm that his speech about women reveals important aspects about everyday life's organisation in cinquecentist Portuguese society. Thereby, this study aims to analyse the female representations in the following plays: *Auto da Natural Invenção*, *Auto das Regateiras*, *Prática de Oito Figuras* and *Prática dos Compadres*. The central aspects of this research are the poet's trajectory, his Christian and misogynistic references and the manipulation of gender norms in the construction of the characters in his plays. The profiles explored by Chiado (including daughters, wives, mothers and widows) dialogue with the female roles fixed as desirable by the Portuguese society, but his characters are not in accordance with the prevailing ideal of femininity throughout the Modern Age. From the representation of transgressive female characters, Chiado creates a satire about marriage, motherhood and female occupations.

Keywords: Portuguese theatre, Women's history, gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Frontispício de <i>Auto das Regateiras</i>	56
FIGURA 2: Frontispício de <i>Prática dos Compadres</i>	57
FIGURA 3: Frontispício de <i>Auto da Natural Invenção</i>	58
FIGURA 4: Frontispício de <i>Satyras</i>	59

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Personagens masculinos de <i>Prática dos Compadres</i>	114
QUADRO 2: Personagens masculinos de <i>Auto da Natural Invenção</i>	114
QUADRO 3: Personagens masculinos de <i>Prática de Oito Figuras</i>	115
QUADRO 4: Personagens femininas de <i>Auto das Regateiras</i>	131
QUADRO 5: Personagens femininas de <i>Auto da Natural Invenção</i>	132
QUADRO 6: Personagens femininas de <i>Prática dos Compadres</i>	132
QUADRO 7: Bens que serão herdados pelos noivos em <i>Auto das Regateiras</i>	184
QUADRO 8: Regras para a vida conjugal em <i>Prática dos Compadres</i>	195

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O FRADE POETA	23
1.1 Percurso biográfico	23
1.2 Chiado e a Escola Vicentina.....	43
1.3 As obras de Antonio Ribeiro Chiado	48
1.4 Impressão de peças e censura inquisitorial.....	55
1.5 O cômico e o cotidiano no teatro de Chiado	63
2. RELIGIÃO E MISOGINIA NOS ESCRITOS DE ANTONIO RIBEIRO CHIADO.....	77
2.1 Entre as trevas e a luz.....	77
2.2 “Servir a Deus com vontade”	82
2.3 Fé, pecado e morte: o mundo em perdição nos escritos de Chiado.....	91
2.4 Avisos e conselhos: misoginia e discursos moralistas	98
2.5 Desejar, cortejar e rejeitar	112
3. A “TARASCA” E A “BOA MOLHER”: PERFIS FEMININOS NO TEATRO DE CHIADO	130
3.1 Personagem e performance	130
3.2 O bairro, a casa e as ocupações femininas	141
3.3 Hierarquia, rivalidade e solidariedade feminina.....	151
3.4 A Negra e os negros	171
3.5 O Casamento	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS	208
a) Fontes primárias:.....	208
b)Obras gerais:	212

INTRODUÇÃO

Os calorosos aplausos que haviam acolhido o início do prólogo soavam ainda em suas entranhas e ele se sentia completamente absorvido nessa espécie de contemplação extática em que o autor vê suas ideias saírem, uma a uma, da boca dos atores, no silêncio de um vasto auditório.¹

O momento de êxtase destacado acima foi experimentado pelo poeta e dramaturgo Pierre Gringoire, personagem célebre do livro *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo. Era apenas o início da apresentação de uma peça teatral de autoria de Gringoire no Palácio da Justiça em Paris em princípios do ano de 1482, naquele mesmo dia de reis em que o corcunda Quasímodo seria aclamado papa dos bufos. A descrição do êxtase de um dramaturgo promovida por Victor Hugo certamente faz jus ao entusiasmo de diversos artistas que efetivamente encenaram peças entre fins da Idade Média e princípios da Época Moderna, entre eles o poeta Antonio Ribeiro Chiado. Tal qual Gringoire, que se arriscou em aventuras pelas noites parisienses, Chiado também é reconhecido por uma série de façanhas e por um comportamento devasso pelas ruas lisboetas. Nascido em Évora na primeira metade do século XVI e residindo em Lisboa ao longo de boa parte de sua vida adulta, Chiado produziu no mínimo cinco peças teatrais, a saber, a *Prática dos Compadres*, a *Prática de Oito Figuras*, o *Auto das Regateiras*, o *Auto da Natural Invenção* e o *Auto de Gonçalo Chambão*. Além disso, também são atribuídas a ele textos de fundo moralista em prosa e em verso, entre os quais os *Avisos para guardar* e as *Parvoices que acontecem muitas vezes*.

O teatro de Chiado é marcado por temas que envolvem a vida cotidiana na sociedade portuguesa quinhentista: casamentos e conflitos familiares, alianças e rivalidades, ocupações femininas, críticas ao clero. Vale frisar que a dramaturgia portuguesa ainda parece manter vivo o interesse por esse teatro. Em janeiro de 1983, a companhia teatral A Barraca estreou em Portugal o espetáculo *Um dia na capital do Império*,² baseada nas peças *Auto da Natural Invenção*, *Auto das Regateiras*, *Prática de Oito Figuras*, *Prática dos Compadres* e nos textos das *Parvoices* e das *Profecias do theologo doutor Antonio Chiado do que havia de acontecer em Portugal no ano de 1579*. Em maio do mesmo ano, a companhia encenou a peça no Rio de Janeiro, como parte do projeto A Presença do Teatro Português no Brasil, organizado pelo Instituto

¹ HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 47.

²Um dia na capital do Império. *Projeto CETbase – Teatro em Portugal*. Disponível em <<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=2606>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2015.

Nacional de Artes Cênicas. *Um dia na capital do Império* recebeu o Prêmio da Associação Portuguesa de Críticos para Melhores Figurinos e o Sete de Ouro de Melhor Encenação, além do Sete de Ouro de Melhor Atriz para Maria do Céu Guerra por sua interpretação das personagens Luzia de *Auto das Regateiras* e Brazia de *Prática dos Compadres*. Em maio de 1994, a companhia teatral Caminus apresentou a peça *Na pista do poeta Chiado*³ por ocasião da Feira do Livro de Lisboa. O texto dessa peça foi baseado nas trovas trocadas entre Chiado e o dramaturgo Afonso Alvares.

Acredito que o rico universo de representações produzido por Antonio Ribeiro Chiado ainda esteja por ser explorado com maior profundidade. Tendo em vista que o feminino pode ser entendido como um dos grandes destaques da produção de Chiado, a proposta deste trabalho é analisar as representações sobre a mulher portuguesa em suas peças teatrais.

A partir da década de 1970, o desenvolvimento de um campo acadêmico interessado na história das mulheres e conectado ao movimento feminista em ascensão incentivou o questionamento sobre a persistente ênfase no homem universal, principal objeto na historiografia até então. Nesse contexto, os chamados estudos de gênero não apenas avançaram como também abriram-se em diferentes possibilidades, desde teorias que assumiam o feminino como “o outro” (seguindo Simone de Beauvoir) ou como o múltiplo ou irrepresentável (de acordo com a perspectiva de Luce Irigaray).⁴ Outras perspectivas atentaram para o aspecto relacional do gênero, de modo que Joan Scott vai defini-lo como “um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos”⁵ ou ainda como “uma forma primeira de significar as relações de poder”.⁶

De modo geral, prevalece hoje a urgência de se considerar as mulheres no plural, enquanto sujeito e objeto da História.⁷ Ainda assim, a filósofa Judith Butler nos alerta que esse sujeito “mulheres” não pode ser encarado como uma categoria estável ou permanente.⁸ Nesse sentido, cabe observar que, ao longo da Idade Moderna, o papel

³ Na pista do poeta Chiado. *Projeto CETbase – Teatro em Portugal*. Disponível em <<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=4654>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2015.

⁴BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 31.

⁵SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 2.

⁶Idem.

⁷SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História – ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 275.

⁸ BUTLER, op. cit., p.18.

desempenhado por uma mulher na sociedade dependia em grande parte da função assumida por ela no núcleo familiar. A trajetória feminina ideal compreendia a transição da filha obediente para uma esposa-mãe que, por fim, seria um dia uma velha viúva. No momento em que Chiado está produzindo suas peças teatrais, a literatura e o teatro de fundo moralista-religioso e profano dialogaram com esses papéis normativos, produzindo um tipo de discurso que partia de uma concepção essencialista de mulher. Sobre as mulheres que não se encaixavam nesses perfis desejáveis foram produzidos variados textos alimentados por determinados *topos* de carga misógina, como o da “mulher faladeira” ou a “mulher briguenta”. Na perspectiva do medievalista Howard Bloch, contudo, o conceito de misoginia não se restringe apenas a uma opinião negativa sobre as mulheres, incluindo todas as tentativas de inserir as mesmas em categorias, ainda que tais categorias representem uma expressão relativamente positiva sobre o feminino.⁹ Analisar as formas de falar *sobre* ou *para* mulheres é parte importante da história das mulheres e dos estudos de gênero na medida em que tais discursos se relacionam com normas e práticas que definem papéis, funções e hierarquias sociais. O teatro de Chiado apresenta um modo específico de falar sobre mulheres e esse é o aspecto que mais me interessa em sua produção.

A possibilidade de tomar peças teatrais como centro da minha pesquisa se relaciona diretamente com a emergência de novos objetos e novas fontes a partir do desenvolvimento do campo da História Cultural. Como bem definiu Roger Chartier, a História Cultural tem como proposta “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.¹⁰ Partindo desses pressupostos, um importante questionamento a ser colocado em evidência diz respeito ao modo como Chiado compreendeu e representou a sociedade portuguesa quinhentista e o lugar da mulher nesta sociedade. Desse modo, é importante levar em conta o lugar de fala e as condições de produção do discurso em questão. Antonio Ribeiro Chiado fora um frade franciscano na juventude, circulou entre as camadas mais pobres do bairro da Alfama e apresentou uma peça na corte de D. João III. Uma análise das peças teatrais de Chiado certamente não pode ignorar as referências religiosas do poeta ou sua capacidade de transitar entre diferentes espaços.

⁹BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 13.

¹⁰CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.16-17.

A historiadora portuguesa Graça Silva Dias nos lembra que, por meio do teatro, um dramaturgo “traduz uma representação do mundo inserida nos esquemas de cultura prevalecentes no seu tempo”.¹¹ É nesse sentido que também podemos conceber o teatro quinhentista português como um importante veículo de transmissão de valores. Quais seriam os valores associados à mulher no teatro de Antonio Ribeiro Chiado? Que tipo de crítica se dedica a fazer ao comportamento do clero em Portugal? Considerando que uma característica importante do teatro quinhentista seja a presença de tipos e que os mesmos correspondem às formas estereotipadas de agir, quais seriam as condutas exploradas, valorizadas, satirizadas e condenadas por Chiado? Como é possível perceber, assumir peças teatrais como fontes, ao exemplo de uma vasta gama de fontes literárias, permite ao historiador levantar uma série de questões relativas aos símbolos e códigos utilizados por poetas e dramaturgos para expressar os valores e preconceitos de uma dada sociedade. Mas de que tipo de teatro estamos tratando?

Sabe-se que, ao longo da Idade Média, a liturgia conectou-se a diversas representações dramáticas de temática religiosa, incluindo episódios bíblicos e encenações de vidas dos santos. Desde o século XIII, porém, as representações de fundo profano nas igrejas vinham sendo gradualmente contidas por determinação do papado. Em Portugal, no ano de 1281, o então arcebispo de Braga, D. frei Telo, vetou ao clero o envolvimento com jograis e momos. Já no século XV, D. João Esteves da Azambuja, arcebispo de Lisboa, proibiu performances de canto e dança nas cerimônias litúrgicas.¹² A retomada periódica do mesmo tipo de interdição nos leva a concluir que as encenações com elementos profanos nunca foram de fato silenciadas. Paralelamente, o teatro, ou seu germe, também invadia festas e feiras populares, sendo financiado pelas corporações de ofício.¹³ O financiamento régio, sobretudo a partir do século XVI, também foi decisivo para que o teatro pudesse se desenvolver conectado às festas, serões e procissões que tomavam cidades como Lisboa e Évora, locais ocupados pelas cortes com frequência.

É nesse contexto que vai despontar o teatro de Gil Vicente, principal expoente do teatro quinhentista e um dos grandes nomes do teatro português. Em sua *Miscellanea e variedade de historias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo aconteceram*,

¹¹DIAS, Graça Silva. De Gil Vicente a Camões. In: *Revista de História das Ideias*, Coimbra:Universidade de Coimbra, Vol 2, 1978-1979, p. 356.

¹²REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. Lisboa: ICALP, 1977, p. 28.

¹³COSTA, José da. O Teatro Medieval. In: *O teatro através da história: O teatro ocidental*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas Ltda., 1994, vol. 1, p. 42-43

Garcia de Resende apresenta algumas trovas que apontam Gil Vicente como o responsável pela “invenção” do teatro em Portugal: “elle foy ho que inuentou ifto caa”.¹⁴ Por muito tempo a historiografia portuguesa aceitou essa afirmativa, ignorando uma tradição de representações (entre momos e entremezes) da qual Gil Vicente certamente é tributário. Mais do que isso, essa historiografia tradicional também fixou Gil Vicente como um modelo que teria sido seguido ou plagiado por outros dramaturgos quinhentistas, incluindo Antonio Ribeiro Chiado, Afonso Alvares, Baltasar Dias, Antonio Prestes e Sebastião Pires. Ao conjunto desses dramaturgos deu-se o nome de Escola Vicentina.

Na segunda metade do século XIX, Teófilo Braga produziu inúmeros trabalhos sobre literatura e teatro em Portugal, incluindo quatro volumes de sua *História do Teatro Português*.¹⁵ Considerando o grande destaque que Braga confere ao teatro quinhentista, é preciso reconhecer que Gil Vicente e a dita Escola Vicentina se conformam como parte importante dessa obra clássica. Num primeiro momento, Braga está interessado em constituir uma breve biografia de Gil Vicente, seguida por comentários sobre caracterizações e tipos do teatro vicentino e sobre a forma como esta produção repercutiu fora de Portugal até meados do século XVII. Sobre a Escola Vicentina, Braga ocupa-se de nomes como Antonio Ribeiro Chiado, Afonso Alvares e Simão Machado. De modo geral, a produção de Braga influenciou uma série de ensaios portugueses dedicados a conectar Gil Vicente a uma expressão de um teatro tido como nacional, justificada ainda pela suposta continuidade atribuída aos dramaturgos associados ao que foi entendido como uma Escola Vicentina.

Em 1912, Carolina Michaëlis Vasconcellos ainda apontava pontos obscuros nas investigações sobre o que dizia respeito à biografia de Gil Vicente, sua cultura literária e crítica de seus textos.¹⁶ Cerca de cinquenta anos após a publicação da obra de Braga, Carolina Michaëlis dedicou-se a analisar os autos de Gil Vicente e da Escola Vicentina, reunindo e comentando cerca de dezenove deles em sua obra *Autos Portugueses de Gil*

¹⁴RESENDE, Garcia de. *Miscellanea e variedade de historias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo aconteceram*. Coimbra: França Amado, 1917, p.66.

Disponível em: <<https://archive.org/details/miscellaneaevari00reseuoft>> Acesso em: 12 de março de 2015.

¹⁵BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

¹⁶VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. *Notas Vicentinas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1912, p.9.

Vicente y de La Escuela Vicentina,¹⁷ incluindo autos de Antonio Ribeiro Chiado, Baltasar Dias, Afonso Alvares, além de algumas peças de autoria desconhecida.

Entre os estudos que empenharam-se na investigação sobre os personagens estereotipados e a linguagem do teatro vicentino, destacam-se a obra *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*,¹⁸ ensaio publicado em 1942 como tese de doutoramento de Antônio José Saraiva, e a obra *A Língua de Gil Vicente*,¹⁹ de Paul Teyssier, principal referência no que tange à análise das variantes de linguagem nas peças vicentinas, tais como o saiaçuês, a linguagem rústica portuguesa, a linguagem particular de grupos como mulheres, mouros, negros e ciganos.

No Brasil, é inegável a grande contribuição de Cleonice Berardinelli aos estudos sobre o teatro vicentino, sobretudo a partir da publicação de sua *Antologia do teatro de Gil Vicente*²⁰ ainda nos anos 1970. Mais recentemente, Berardinelli publicou *Gil Vicente: autos*,²¹ obra com atualizações e notas críticas valiosas. Em colaboração com Ronaldo Menegaz, editou ainda *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*²² e *Teatro de Antonio Ribeiro Chiado*²³ somando aos autos de Chiado alguns textos críticos e um breve esboço de uma biografia do dramaturgo.

Atualmente, as pesquisas sobre Gil Vicente e seu teatro tendem a percorrer caminhos mais específicos, tais como um possível alinhamento com um projeto imperial manuelino,²⁴ além de temáticas da expansão ultramarina²⁵ e mesmo um teatro a bordo das naus portuguesas.²⁶ Também está em evidência o interesse por uma

¹⁷ VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de La Escuela Vicentina*. Madrid: Imprensa de los Sucesores de Hernando, 1922.

¹⁸ SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

¹⁹ TEYSSIER, Paul. *A Língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

²⁰ VICENTE, Gil; BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

²¹ Idem. *Gil Vicente: autos*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

²² CHIADO, Antonio Ribeiro. *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*, Reprodução fac-similar da edição quinhentista do Auto da natural invenção e das duas edições quinhentistas do Auto das regateiras: introdução, leitura crítica anotada e índices. Edição de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, Vol. 1.

²³ CHIADO, Antonio Ribeiro. *Teatro de Antonio Ribeiro Chiado: (autos e praticas)*. Organizacao, fixacao do texto e notas por Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz. Porto [Portugal]: Lello & Irmão, 1994.

²⁴ Cf. THOMAZ, Luís Filipe F. R. A idéia imperial manuelina. IN: DORÉ; LIMA; SILVA, *Facetas do Império na História: Conceitos e Métodos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 39-104.

²⁵ Cf. CRUZ, Duarte Ivo. O teatro em português. *Revista Camões*, 2006, nº 19, p. 15-61. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no19-teatro/1512-1512.html> Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

²⁶ Cf. MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História e Liceu Literário Português, 2000.

abordagem sobre a personagem vicentina de modo mais abrangente²⁷ ou sobre grupos sociais diversos, dos religiosos²⁸ às mulheres.²⁹

Se o teatro de Gil Vicente segue sendo objeto de análise de uma série de pesquisas, é possível afirmar que a produção dos demais dramaturgos quinhentistas ainda pode ser melhor investigada. Contamos com obras clássicas, como as já mencionadas produções de Teófilo Braga e Carolina Michaëlis Vasconcellos, além da valiosa atenção conferida por Luciana Stegagno Picchio em sua *História do Teatro Português*,³⁰ por José Oliveira Barata em *História do teatro português*,³¹ por Antonio José Saraiva e Oscar Lopes em *História da Literatura Portuguesa*,³² ainda que assumindo tais artistas como parte de uma Escola Vicentina. No que se refere à recuperação e publicação dos textos quinhentistas, cerca de catorze peças de autoria desconhecida foram apresentados por José Camões na coleção *Teatro português do século XVI*³³. É importante registrar ainda a publicação de edições dos escritos de alguns dramaturgos contemporâneos a Chiado, como os *Autos de António Prestes*,³⁴ editados por José Camões e Helena Reis Silva, e *Obras de Afonso Alvares*,³⁵ editadas também por José Camões. Sobre Baltasar Dias, o estudo de Alberto Figueira Gomes³⁶ se configura como um resultado positivo diante da necessidade de conceber esses dramaturgos quinhentistas além da sombra de Gil Vicente, ainda que observemos as conexões e semelhanças de suas peças com o teatro vicentino. Em outras palavras, é preciso retirar do segundo plano dramaturgos como Antonio Ribeiro Chiado, Baltasar Dias e tantos outros.

²⁷ Cf. PITILLO, Silvana Assis Freitas. *A personagem vicentina: uma representação do Portugal dos Quinhentos*, 2002. 195 fl. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2002.

²⁸ Cf. BERARDINELLI, Cleonice. BERNARDES, De clérigos, cônegos e frades. *Revista Semear*, Rio de Janeiro: PUC/UFRJ, 2004, vol 8. Disponível em: < http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_11.html>. Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

²⁹ Cf. NUNES, Naidea . A linguagem e a mulher na sátira medieval. *Actas do Colóquio Internacional "O Riso na Cultura Medieval"*, Lisboa, 2003. p.1-21.

³⁰Cf. PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

³¹ BARATA , José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade aberta, 1991.

³²Cf. SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005.

³³ CAMÕES, José. *Teatro português do século XVI: teatro profano*. Introdução e notas de Jose Camões. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2007.

³⁴ PRESTES, António, séc. XVI. *Autos de António Prestes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

³⁵ ALVARES, Afonso. *Obras de Afonso Alvares*. Ed. de José Camões. Lisboa: INCM, 2006.

³⁶ GOMES, Alberto Figueira. *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI – Baltasar Dias*. Lisboa: IICALP, 1983.

As investigações sobre o teatro de Chiado assumem como referências clássicas as obras de Alberto Pimentel e do Conde de Sabugosa. Em *Obras do Poeta Chiado*,³⁷ datado de 1889, Pimentel reúne três autos (a *Prática dos Compadres*, a *Prática de Oito Figuras* e o *Auto das Regateiras*), além de cartas e outros escritos de fundo moralista-religioso produzidos por Chiado. Pimentel dedica-se a investigar a vida do poeta e promove uma breve análise do conjunto das peças.

Trinta anos mais tarde, coube ao Conde de Sabugosa a localização, identificação e publicação da até então desaparecida peça *Auto da Natural Invenção*,³⁸ encenada na corte de D. João III. O Conde parece ter sido o primeiro a atentar para o tratamento concedido por Chiado às mulheres. Na sua perspectiva, Chiado trataria suas personagens femininas com “menos simpatia”.³⁹ Acredito que uma análise mais apurada do que a realizada por Sabugosa em 1917 seja capaz de demonstrar que a perspectiva que o dramaturgo nos oferece sobre o feminino extrapola os limites do que compreendemos como maior ou menor simpatia.

Maria Margarida Caeiro, num breve artigo⁴⁰ publicado nas atas do *Congresso Internacional O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, realizado em Lisboa em 1994, produziu uma análise interessante sobre o *Auto das Regateiras* de Chiado, provavelmente a fonte mais rica para o tema de suas representações femininas. Segundo Caeiro, Chiado nos deixou “um testemunho bastante importante para a compreensão do papel e da vivência da mulher, pertencente à classe popular, na sociedade quinhentista”.⁴¹

Na maior parte dos seus escritos, Chiado conferiu um destaque especial ao que era relativo ao universo feminino, como a sabedoria sobre as ervas ou sobre o tecer de fios, sobre gravidez e casamento numa sociedade patriarcal. Em outras palavras, é possível dizer que Chiado estava atento às práticas cotidianas ou maneiras de fazer das mulheres quinhentistas, vindo a produzir uma sátira sobre essas mulheres a partir de referenciais cristãos misóginos e da manipulação de normas de gênero que definiam o que era feminilidade ou um perfil feminino desejável.

³⁷ PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889.

³⁸ CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*. Obra Desconhecida com uma Explicação Prévia do Conde de Sabugosa. Lisboa: Livraria Ferreira, 1997.

³⁹ *Ibidem*, p.36.

⁴⁰ CAEIRO, Maria Margarida. Estereótipos femininos quinhentistas: o testemunho de Antonio Ribeiro Chiado. In: *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: CIDM, 1995, p. 137-143.

⁴¹ *Ibidem*, p.143.

Partindo da hipótese de que as representações femininas produzidas por Chiado nos ajudam a compreender aspectos importantes da organização da vida cotidiana na sociedade portuguesa quinhentista, incluindo as expectativas e os valores associados às mulheres, esta pesquisa tem por objetivo identificar os perfis femininos construídos ou reafirmados pelo seu teatro e os papéis sociais reservados às mulheres na sociedade em questão. Nesse sentido, pretende-se avaliar ainda de que forma Chiado concebia a sociedade portuguesa quinhentista, assumindo que suas peças nos oferecem um retrato crítico sobre a dada sociedade. Por fim, esta pesquisa também busca compreender a produção artística de Chiado no quadro do teatro português quinhentista, problematizando o tradicional enquadramento dessa produção no modelo conhecido como Escola Vicentina.

A trajetória de Antonio Ribeiro Chiado e o contexto de produção de suas peças estarão em evidência no início do primeiro capítulo. Na segunda parte, serão discutidos o conceito de Escola Vicentina e os problemas decorrentes dessa abordagem. Na sequência, serão apresentadas em detalhes as quatro peças de Antonio Ribeiro Chiado tomadas como centro desta pesquisa, a saber, a *Prática dos Compadres*, a *Prática de Oito Figuras*, o *Auto das Regateiras* e o *Auto da Natural Invenção*. Por fim serão abordados o impacto da censura inquisitorial sobre o teatro quinhentista e as relações entre o cômico e o cotidiano nas peças de Chiado.

As conexões entre o conjunto de escritos de Chiado e as temáticas relacionadas ao feminino começarão a ser exploradas ao longo do segundo capítulo. Os resultados da análise de cartas, de documentos de tom moralista (como seus *Avisos para guardar*) e de matéria religiosa constituem parte importante do capítulo, de modo que seja possível analisar as referências cristãs e os traços de misoginia presentes no discurso de Chiado. As noções de fé e pecado presentes nessa documentação serão levadas em consideração. Por fim, pretende-se analisar de que forma os personagens masculinos construídos por Chiado se referem às mulheres.

O terceiro capítulo estará centrado numa análise mais pormenorizada das peças teatrais, assumindo como foco o discurso produzido por Chiado sobre diferentes perfis de mulheres. Nesse sentido, é importante observar de que forma o dramaturgo representou as ocupações femininas, as relações familiares e de aliança entre mulheres, o casamento e as relações assimétricas entre homens e mulheres na sociedade portuguesa quinhentista.

A conclusão deste trabalho aponta que o teatro de Antonio Ribeiro Chiado dialogou com os ideais de feminilidade e masculinidade vigentes em princípios da época moderna. Na medida em que dedica considerável atenção aos perfis de mãe, filha, esposa, velha viúva e escrava, Chiado produz uma sátira não apenas sobre mulheres transgressoras, mas também sobre os mais importantes aspectos da vida cotidiana na sociedade portuguesa quinhentista, entre os quais o casamento, a maternidade, o trabalho e as maneiras de habitar.

1. O FRADE POETA

1.1 Percurso biográfico

Em princípios do século XVI, Évora se revelava uma cidade efervescente, marcada por belas festas régias e pela circulação de poetas palacianos. Ali o teatro de Gil Vicente (1465?-1537) animou os serões e cerimônias da corte, incluindo as celebrações do casamento de D. João III (1502-1557) com a rainha D. Catarina (1507-1578) em 1525, quando fora encenada a peça *Frágua de Amor*. Nesta cidade viria a nascer, por volta do ano de 1520, o poeta Antonio Ribeiro, a quem posteriormente se atribuiu a alcunha de *Chiado*.

No dicionário de Raphael Bluteau, o significado da palavra chiado é o adjetivo malicioso.⁴² Já num artigo denominado *Dialecto Indo-Português de Goa*, de autoria de Sebastião Rodolfo Dalgado e publicado no volume VI da *Revista Lusitana*, a palavra chiado significa astuto, ladino.⁴³ Malicioso e astuto certamente são adjetivos que os contemporâneos de Antonio Ribeiro poderiam ter utilizado para descrevê-lo. Sua fama, porém, vai além de sua conduta questionável: Chiado tornou-se um dos grandes expoentes do teatro quinhentista português, colocando em cena a vida cotidiana em Lisboa.

Segundo o filólogo, jurista e historiador português Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, a origem dos pais de Chiado é humilde,⁴⁴ mas não há nenhum registro sobre seus nomes ou ocupações profissionais. Sem nenhuma base documental, Teófilo Braga e o biógrafo Alberto Pimentel convenceram-se de que o também poeta Jeronimo Ribeiro, autor da peça *Auto do Físico*, seria um irmão de Chiado. A origem deste segundo Ribeiro ainda hoje se mostra tão ou mais nebulosa que a de Chiado, mas é possível que Jeronimo tenha nascido não em Évora e sim em Torres Novas. Dessa forma, a tentativa de estabelecer as conexões familiares de Chiado encontra lacunas ainda expressivas.

⁴²SILVA, Antônio de Moraes; BLUTEAU, Raphael. *Diccionario da Língua Portuguesa Composto pelo Padre D. Rafael Bluteau Reformado, e Accreccentado por António de Moraes Silva*, Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p.265.

⁴³DALGADO, Sebastião Rodolfo. *Dialecto Indo-Português de Goa*. In: VASCONCELLOS, José Leite (Dir.). *Revista Lusitana*, Vol VI, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1900-1901, p.79.

⁴⁴RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha. Chiado (o poeta). In: __. *O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1840, vol 4, p. 406.

É inevitável concordar com Alberto Pimentel quando afirma que a biografia de Chiado “é das mais obscuras e complicadas”,⁴⁵ mas assim também o são as biografias dos principais poetas e dramaturgos quinhentistas. Apenas a data de sua morte parece instalar um consenso: Chiado teria falecido em Lisboa no ano de 1591. No que se refere aos dados sobre a sua trajetória, as principais fontes ainda são algumas de suas cartas, entre outros escritos pessoais; o verbete “Antonio Ribeiro Chiado” na *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Cronologica* de Diogo Barbosa Machado;⁴⁶ artigos produzidos por Cunha Rivara sobre teatro português nas edições de 1837 e 1840 do jornal literário *O Panorama*; o verbete “Antônio Ribeiro” no *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva;⁴⁷ os capítulos dedicados ao poeta nos estudos de Teófilo Braga sobre literatura e teatro em Portugal.⁴⁸

Uma intensa investigação sobre a vida e as obras de Antonio Ribeiro Chiado conduzida por Alberto Pimentel resultou na publicação de dois livros, a saber, *Obras do Poeta Chiado e Poeta Chiado - Novas investigações sobre a sua vida e escriptos*. Pimentel percorreu arquivos, empenhou-se em cartas que não retornaram com as informações solicitadas (sobretudo no que se refere à anulação dos votos religiosos e à busca por manuscritos e impressos) e traçou paralelos interessantes entre Gil Vicente e Chiado. Além disso, dedicou um espaço considerável à relação entre a alcunha “Chiado” e a rua de mesmo nome em Lisboa.⁴⁹ Num primeiro momento, Pimentel conclui que a rua teria recebido este nome por lá ter residido o poeta. Anos depois, novas investigações o conduzem a uma hipótese mais complexa sobre a origem da alcunha: deslocando-se para Lisboa, Antonio Ribeiro teria sido hóspede de uma mulher de nome Catharina Dias, viúva de Gaspar Dias, negociante de vinhos que em vida recebera primeiro a alcunha de Chiado. A associação obscura com esta família, segundo Pimentel, levou Antônio Ribeiro a ser reconhecido também como um Chiado: “pode ser que fosse parente, adherente ou íntimo da viúva de Gaspar Dias, e que por parte do povo também houvesse malícia em dar ao commensal a alcunha que pertencêra ao marido”.⁵⁰

⁴⁵ PIMENTEL, Alberto. *O Poeta Chiado*. (Novas investigações sobre a sua vida e escriptos). Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1903, p. 7.

⁴⁶ MACHADO, Diogo Barbosa. Antonio Ribeiro Chiado. In: __. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*, Tomo I, Lisboa, 1741-1759, p. 373-374.

⁴⁷ SILVA, Inocêncio Francisco da, e continuadores. Antônio Ribeiro. In: __ *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858, vol. 1, p. 246-247.

⁴⁸ BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

⁴⁹ Vale observar que, desde o ano de 1882, a rua do Chiado é conhecida oficialmente como rua Garret.

⁵⁰ PIMENTEL, op. cit. p.16.

Apesar da névoa de incerteza que encobre a trajetória do dramaturgo, sabe-se que, ainda na infância, Chiado fora admitido no convento de São Francisco de Évora, tornando-se professo como Frade Antônio do Espírito Santo. Mas foi religioso pouco devotado e teria fugido do convento no mínimo uma vez. O destino pode ter sido Lisboa, embora Pimentel especule que o frade poeta possa ter viajado até a Espanha, onde teria vivido entre estudantes e foliões e recolhido os letreiros mencionados na obra *Letreiros muito sentenciosos, os quaes se acharam em certas sepulturas de Hespanha*.⁵¹ Esteve ausente do cenóbio por cerca de vinte anos, até ser preso por determinação do Geral dos franciscanos. Seus votos foram finalmente anulados, o que não o impediu de continuar trajando o hábito clerical pelas ruas de Lisboa. O bibliófilo e acadêmico Barbosa Machado argumenta que a anulação teria se dado “por não ter validamente professado”⁵² os votos, provavelmente por ser ainda criança ao ingressar no convento, conforme apontou Teófilo Braga.⁵³ Porém, não se pode negar a possibilidade de que tenha sido punido por seu mau comportamento, por sua indisciplina. Curiosamente, Barbosa Machado afirma que Chiado teria “passado o restante de sua vida no estado do celibato”.⁵⁴ Cunha Rivara também reforça a possibilidade de Chiado ter mantido o celibato além das vestimentas religiosas.⁵⁵

Ao longo da Idade Média e da Época Moderna, a figura do frade se confundiu com a do artista que animava as praças e feiras. As pregações e sermões em estilo coloquial certamente detinham um aspecto teatral, conforme observa Peter Burke:

Os frades parecem ter aprendido um ou dois truques com os menestréis, cujas pegadas seguiam, pois encontram-se referências desaprovadoras a pregadores que “à maneira de bufões, contam histórias bobas e fazem o povo rir às gargalhadas”.⁵⁶

Não há registro de que Chiado tenha conduzido pregações em público. No entanto, manteve o hábito clerical ao compartilhar suas trovas, ao desenvolver imitações e ao produzir suas peças teatrais. Nesses termos, a imagem de Chiado nos remete aos

⁵¹ PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.22.

⁵² MACHADO, op. cit. p. 373.

⁵³ BRAGA, op. cit. p.102.

⁵⁴ MACHADO, op. cit. p. 373.

⁵⁵ RIVARA, op. cit. p. 406.

⁵⁶ BURKE, Peter. Estruturas da cultura popular. In: __. *A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 125.

goliardos, clérigos errantes cujas cantigas e poesias foram registradas na *Carmina Burana*, editada por Johann Andreas Schmeller em 1847.

A conduta de um frade que se envolvia com poesia e teatro raramente escapava às censuras. A indisciplina e a má fama de Chiado correram mundo e acabaram por tornar-se tema de uma querela com o poeta mulato Afonso Alvares (15??-1580), criado do Bispo de Évora, D. Afonso de Portugal, e autor de *Auto de Santo Antônio* e *Auto de Santa Bárbara*, peças de fundo hagiográfico. A historiadora e filóloga Luciana Stegagno Picchio especula que esse conflito teria ocorrido já na velhice de Chiado.⁵⁷ A motivação para a querela confirma que Chiado esteve temporariamente preso, uma vez que Alvares, baseando-se numa petição por clemência escrita pelo então frade prisioneiro, simula uma mensagem do prelado guardião ao rival. As trovas produzidas no decorrer deste conflito até hoje tendem a ser encaradas como importantes pistas para a reconstituição das trajetórias dos dois poetas, ainda que estejam carregadas de ofensas e exageros.

A petição de Chiado é constituída por versos por meio dos quais o frade reconhece suas faltas:

“Mereço que me destrua
se por justiça caminha;
mas peço ua migalhinha
de misericórdia sua.
Conheço a culpa minha”⁵⁸

O pedido por misericórdia e clemência é sustentado pelo argumento de que, se Deus se mostrou generoso ao perdoar os que pecaram contra ele, os frades poderiam seguir o mesmo exemplo:

“Porque Deus nosso Senhor
não quer mais do peccador
que um coração contricto,
o qual torna de precito

⁵⁷PICCHIO, Luciana Stegagno. Introdução. In: CHIADO, Antonio Ribeiro. *Pratica dos compadres*. Apresentação de Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: O mundo do livro, 1964, p.10.

⁵⁸CHIADO; ALVARES. Querela entre o Chiado e Affonso Alvares. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p. 171.

outra vez a seu favor.

David peccou contra Deus,
e sendo peccado grave,
teve poder um peccavi
para penetrar os céus
e trazer perdão suave”⁵⁹

De modo coerente com a humildade exigida pela petição, Chiado demonstra certa resignação caso a decisão dos frades não seja a mais favorável:

“Use vossa reverencia
commigo de tal clemência
qual Deus com estes usou;
e se não, eu aqui estou:
cumpre-me ter paciência.
Pague o corpo, pois peccou”⁶⁰

Em sua resposta forjada, Afonso Alvares põe em dúvida o possível arrependimento do prisioneiro e seu desejado perdão após “vinte annos a oito”.⁶¹ Assim sendo, desfere uma série de acusações sobre o suposto mau comportamento do ainda frade Antonio Ribeiro:

“Porque ereis tão conhecido
Por sacerdote perdido
Com fama de gracioso,
Sem graça de virtuoso,
Que era mal serdes sofrido
Sem castigo rigoroso”⁶²

⁵⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 172.

⁶⁰ Ibidem, p.173.

⁶¹ ALVARES apud PIMENTEL, op. cit. p. 174.

⁶²Ibidem, p. 175.

Alvares o acusa ainda de luxúria, hipocrisia e excessos envolvendo gula, demonstrando que trocara a vida religiosa pela mundana:

“E tu queres ser rufião
E beber como francês
E comer como allemão”⁶³

Em resposta, Chiado condena a intromissão de Alvares e recomenda:

“Deixae o peccado alheio
que muitos tendes no seio;
não digo mais por agora”⁶⁴

Alvares descreve Chiado como um “demônio simulado”, “tão mau e vicioso” que não merece vestir o hábito clerical.⁶⁵ Por fim, garante que Chiado seria filho de uma regateira e de um sapateiro:

“Nasceste de regateira
e teu pae lançava solas:
d'onde aprendeste parolas
e os anexins da ribeira,
de que cá tinhas escolas”⁶⁶

Por meio da expressão “anexins da ribeira”, Alvares desqualifica a obra do rival ao menosprezar os adágios ou rimas populares tomadas como referência por Chiado. Em suas últimas respostas, Alvares faz menção à fuga do mosteiro. Contrariando o que afirma Pimentel sobre a viagem para a Espanha, Alvares indica que Chiado teria ido para Lisboa:

“O respeito da pessoa
se ausentou do mosteiro

⁶³ALVARES apud PIMENTEL, op. cit. p. 181.

⁶⁴CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 179.

⁶⁵ALVARES apud PIMENTEL, op. cit. p. 181.

⁶⁶Ibidem, p. 182.

por se tornar ao cheiro
d'azevia de Lisboa,
manha de gran calaceiro.

Que sabeis por que leixou
o bom habito que tinha?
Porque se cobriu da tinha,
que é um mal que o cegou”⁶⁷

De acordo com Alvares, o cheiro de azevia,⁶⁸ uma espécie de bolo, atraiu Chiado até Lisboa, retomando a sugestão de que ele seria movido pela gula. Chiado é ainda chamado de calaceiro, expressão que identifica uma pessoa preguiçosa. Por fim, Alvares acusa Chiado de ter abandonado o convento em virtude de uma tinha ou sarna, indicando que algum tipo de inquietação nociva o cegara para a vida religiosa.

Alvares observa ainda que Chiado teria o costume de “fallar velha e villão”,⁶⁹ confirmando seu talento para imitação e paródia. Na vida no convento, Chiado já demonstrava inclinações artísticas, recebendo diversas sanções disciplinares por perturbar a ordem local com suas imitações:

Uma das formas do talento de Antonio Ribeiro era o fingir as vozes e typos de varias pessoas, o que o tornava um satyra viva, e com um gênio irritável incapaz de se não ter que não perturbasse a paz e respeito dos superiores e da clausura.⁷⁰

Tendo em vista sua inclinação para a imitação, é possível supor que Chiado tenha atuado como ator, além de autor e representador (o responsável por apresentar o prólogo da peça).⁷¹ Vale observar que diversos expoentes do teatro do século XVI também conciliavam as funções de ator e autor, incluindo nomes como Gil Vicente, o espanhol Lope de Rueda (1510-1565) e o inglês William Shakespeare (1564-1616). No entanto, se hoje é possível arriscar uma classificação de Chiado como ator, poeta e/ou

⁶⁷ ALVARES apud PIMENTEL, op. cit. 196.

⁶⁸ Vale lembrar que azevia também é um tipo de peixe.

⁶⁹Ibidem, p. 181.

⁷⁰ BRAGA, op. cit. p. 228.

⁷¹PEREIRA, Silvina Martins. Naufragos, navegadores e actores: Outros aspectos da prática dramática. In: ___. *Tras a nevoa vem o sol - As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. 2009. 721f. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009, p.365.

dramaturgo, deve-se ter em mente que a definição de artista da Idade Moderna não é simples, sendo necessário levar em conta variantes como o artista da corte, o artista itinerante, o artista profissional ou amador. Comediantes, bufões, malabaristas, curandeiros e esgrimistas poderiam ser entendidos como representantes de um mesmo gênero de artistas, os chamados apresentadores.⁷² Segundo observa Peter Burke, “muitas dessas designações se sobrepunham porque as funções também se sobrepunham”.⁷³

Os talentos de Chiado como trovador também foram facilmente reconhecidos fora do convento, conforme demonstra Cunha Rivara:

Ainda que não fosse homem de muitas letras, tinha contudo uma admirável propensão para compor trovas em estilo jocoso e burlesco; e com seus momos fingia as vozes e gestos de diversas pessoas com tanta propriedade e galanteria, que pareciam serem as próprias. Por esta sua jovialidade e gênio folgazão era muito aceito e geralmente bemquisto em Lisboa.⁷⁴

Por meio da fala de um dos personagens de sua peça *Prática de Oito Figuras*, Chiado demonstra apreço não apenas pelas trovas mas também pela originalidade necessária para produzir versos de qualidade:

“Porque a trova, para ser trova,
não presta se não fôr fina,
delicada, cristallina,
fundada em cousa nova.
Se assim fôr, fica divina”⁷⁵

No *Auto de El-Rei Seleuco*, produzido por volta de 1545, ninguém menos do que o grande Luís de Camões (1524-1580) faz uma breve referência às trovas de Chiado na fala em que o personagem Mordomo comenta as habilidades do Lançarote como trovador: “E mais tem outra cousa, que ãa trova fá-la tão bem como vós, ou como eu, ou como o Chiado”.⁷⁶ Considerando que as trovas do Lançarote não agradam seus ouvintes, é possível que Camões estivesse ironizando os talentos de Chiado.

⁷² BURKE, op. cit. p. 118.

⁷³ Idem.

⁷⁴ RIVARA, op. cit. p. 406.

⁷⁵ CHIADO, Antônio Ribeiro, *Prática de Oito Figuras*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p. 30.

⁷⁶ CAMÕES, Luis Vaz de. *Auto de El-Rei Seleuco*. In: ___. *Obras completas de Luiz de Camões*, Lisboa: Livraria Editora, 1912, p. 447.

Na comédia *Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515/1525? –1585), uma trova atribuída ao Chiado é mencionada e elogiada no diálogo entre os personagens D. Galindo e D. Ricardo:

“D. Galindo: Ah deshumana cegueira,
que trago os olhos quebrados
quebrados para cobrar
todos os gostos passados.
Xarales: Toma por allá, que concierto de razones!
D. Ricardo: Isso hé vosso ?
D. Galindo: Senhor, não. Hé do escudeiro Chiado.
D. Ricardo: Em algumas cousas teve vêa esse escudeiro”⁷⁷

Favorável também é o comentário do poeta Fernão Rodrigues Lobo Soropita (1562-16??) em sua prosa *Descobrimento das ilhas da poesia novamente, composto por Cid Ruy Dias, condestable de Benavente, imperador de Cacilhas, capitão-mór da poesia em garganta*: “Outros há que por serem de carregaçãõ não entram na lenda; mas basta para elles o Chiado que lhes sabe assentar as costuras”.⁷⁸

O padre Francisco da Fonseca, em sua *Évora Gloriosa*, também faz um elogio ao Chiado:

Antonio Ribeiro celeberrimo pela alcunha do Chiado que ainda hoje persevera em uma rua de Lisboa foi defacetíssimo, e lepedíssimo gênio, e de singular agudeza do engenho, escreveu em estilo burlesco muitas obras curiosas e se conservam manuscritos muitos dos seus ditos e respostas.⁷⁹

Em síntese, pode-se afirmar que Chiado desfrutou de considerável fama de “dizidor e bargante”⁸⁰ em Lisboa, sendo dizidor um poeta ou improvisador⁸¹ e bargante um homem de maus costumes,⁸² um libertino. Nesse sentido, é válido destacar que o

⁷⁷VASCONCELOS, Jorge Ferreira. *Comedia Aulegrafia* feita por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Agora novamente impressa à custa de Dom Antonio de Noronha. Com todas as licenças necessarias. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck. Anno 1619, p. 126-127.

⁷⁸SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo. *Descobrimento das ilhas da poesia, novamente composto por Cid Ruy Dias, condestable de Benavente, imperador de Cacilhas, capitão-mór da poesia em garganta*. In: *Poesias e Prosas inéditas* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita com prefação e notas de Camillo Castello Branco. Porto: Typographia Lusitana, 1868, p. 109.

⁷⁹CHIADO, Antonio Ribeiro. *Teatro de Antonio Ribeiro Chiado: (autos e praticas)*. Organização, fixação do texto e notas por Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz. Porto: Lello & Irmãos, 1994, p. 10.

⁸⁰BRAGA, op. cit. p. 94

⁸¹SILVA; BLUTEAU, op. cit. p.450.

⁸²Ibidem, p.168.

nome de Chiado circulou na Lisboa quinhentista em anedotas que acabaram reunidas, por volta de 1617, num manuscrito intitulado *Diversas historias e ditos facetos a diversos propósitos*.⁸³ As anedotas quinhentistas, difundidas por uma tradição oral ou por meios de folhetos, reuniam casos engraçados e curiosos, além de eventos e registros de memórias da vida urbana e do ambiente aristocrático em Portugal. Além do exemplo de Chiado, as trajetórias de Gil Vicente, Camões e de algumas figuras régias também foram temas de anedotas.

A maioria desses textos curtos sobre Chiado envolve aspectos como comida, fome, roubo e vingança, temas recorrentes na literatura europeia do século XVI. Na primeira anedota, Chiado sentiu-se desafiado por uma regateira que se recusara a vender-lhe um peixe:

O chiado prometendo a hua regateyra sete reis e meio por hum peixe que valia muito lhe dyse a regateyra por escarneo tomaloeis com hum trapo quente.

E elle dissimulando, buscou hum trapo quente e pegando no peixe com elle lho tomou e auerigoado o caso por iustiça se achou que fora bem tomado com lhe dar os sete reis e meio.⁸⁴

Na anedota a seguir, Chiado ironiza a refeição servida no mosteiro e ameaça despir-se para mergulhar na tigela ou panela:

Sendo o dito Chiado frade franciscano lhe poserao hua tijella de caldo de lentilhas e não vendo elle mais que hum grão de lentilhas no fundo da tijella se começou a despir, dizendo que a queria tomar de mergulho.⁸⁵

Nesta última anedota, Chiado engana um rapaz e rouba seu peixe:

Não tendo que iantar hum dia fingio que hera grande amigo do Pay de hum moço que via estar comprando hum pouco de peixe e conui-dando o moço o fes ir com o peixe pêra húa certa parte onde lhe fes por o peixe e que entretanto fizesse tal cousa, e acolhendo se lhe com o peixe o deixou em branco.⁸⁶

⁸³Trata-se de uma reprodução de um códice manuscrito localizado na Torre do Tombo e publicado pelo Conde de Sabugosa no ano de 1917. Cf. CHIADO, Antonio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*, obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa, Lisboa: Livraria Ferreira, 1917.

⁸⁴SABUGOSA, op. cit. p. 13.

⁸⁵Ibidem, p. 13-14.

⁸⁶Ibidem, p. 15.

Nenhuma das anedotas se refere à atuação de Chiado como dramaturgo ou ator. Em outras palavras, ele é transformado em personagem em virtude de sua conduta repreensível e excêntrica, sendo eternizado por façanhas e trapaças.

De acordo com o escritor António Maria Vasco de Melo César e Meneses, também conhecido como Conde de Sabugosa, responsável pela edição de importantes peças teatrais quinhentistas, essas anedotas sobre Chiado circulavam no Terreiro do Paço, entre os mercadores da Rua Nova e entre as vendedoras da Ribeira.⁸⁷ O conteúdo das anedotas indica que Chiado teria desenvolvido certa intimidade com uma parcela mais pobre da população lisboeta, sobretudo as regateiras da Alfama,⁸⁸ as quais parecem ter se tornado inspiração para as personagens de *Auto das Regateiras*, uma de suas peças mais conhecidas. Por outro lado, as obras do dramaturgo atraíram simpatia especialmente entre os nobres. Chiado teria apresentado seu *Auto da Natural Invenção* na corte de D. João III, segundo afirmam Cunha Rivara em *O Panorama*⁸⁹ e Inocêncio Francisco da Silva em seu *Dicionário Bibliográfico Português*.⁹⁰ Infelizmente a data e o local preciso da apresentação permanecem desconhecidos. Ainda assim, estima-se que o auto teria sido representado no Paço em algum momento entre 1549 e 1554.⁹¹

Ainda que a tentativa de reconstituir os passos e conexões que levaram Chiado à corte esbarre em lacunas documentais, é imprescindível observar a relevância do apoio régio aos artistas portugueses ao longo do século XVI. Gil Vicente, nome mais expressivo do teatro quinhentista, consagrou-se como poeta e dramaturgo das cortes de D. Manuel (1469-1521) e D. João III. Primeiramente, teria contado com a proteção da rainha D. Leonor (1498-1558), vindo a ser o responsável pela organização de importantes festas na corte manuelina. Ao fim do reinado de D. Manuel, Gil Vicente passou a acompanhar a corte de D. João III em suas viagens. Segundo enumera Paul Teysser, Gil Vicente teria recebido de D. João III uma série de mercês: “uma «tença» de doze mil réis em 1524, um «acrescentamento» de oito mil réis em 1525, três «moios de trigo» no mesmo ano, vinte mil réis em 1528, oito mil réis em 1535”.⁹²

O financiamento de inúmeros artistas foi impulsionado não apenas pelo desejo de movimentar a vida cultural da corte, mas também pela associação entre celebração e

⁸⁷SABUGOSA, op. cit. p.12.

⁸⁸ Ibidem, p.39.

⁸⁹RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha. Origens do Theatro Moderno. Theatro Portuguez até aos fins do XVI século. In: __ *O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1837, vol 1, p. 14.

⁹⁰ SILVA, op. cit. p. 246-247.

⁹¹ SABUGOSA, op. cit. p. 48.

⁹² TEYSSER, Paul. *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: ICALP, 1982, p.11.

propaganda régia. A figura régia estimulava elementos de festa, rituais e encenações na vida cotidiana das cidades que recebiam sua corte. As entradas e funerais, bem como as demais cerimônias régias, incorporavam uma considerável dose de teatralidade, tendo em vista que o rei, enquanto ator político, “comanda o real através do imaginário”.⁹³

D. Manuel havia procurado exaltar os resultados de suas investidas no ultramar e tentado mobilizar a opinião pública a seu favor não apenas em Portugal, mas também nas principais cortes europeias, especialmente por meio das representações artísticas e de panfletos.⁹⁴ Nesse sentido, cabe observar que, ao longo do seu reinado, a corte portuguesa tornou-se mais sofisticada. O rei apreciava a música, os jogos, os serões, além dos animais e produtos de regiões distantes, como macacos e papagaios e a porcelana chinesa.⁹⁵ A propaganda sobre os sucessos do rei, sobretudo na empreitada ultramarina, se fazia presente nas festas, procissões e no teatro, atraindo inclusive as camadas mais populares da cidade de Lisboa, também convidadas a celebrar. O rei D. João III, a seu modo, também tentou demonstrar a grandeza do Império português, propagando as boas notícias em cortes distantes.⁹⁶ Difundida a imagem de rei letrado, D. João III atuava como o principal mecenas e protetor de artistas.

A primeira metade do século XVI em Portugal foi marcada por uma tentativa de reorganização do reino e pelas conquistas decorrentes do movimento de expansão ultramarina. O rei D. Manuel ocupou-se da continuidade do projeto expansionista de D. João II, buscando especialmente o controle sobre o comércio de especiarias na Índia e combatendo os mouros no Norte da África com o aval do papado. O sucesso da empreitada garantiu a D. Manuel o título de “rei de Portugal e dos Algarves d’Aquém e d’Além mar em África e senhor de Guiné, da conquista, navegação e comércio de Etiópia, Arábia, Pérsia e da Índia”.⁹⁷ Mais do que isso, o sucesso possibilitou ao rei

⁹³BALANDIER, Georges. O Drama. In: _____. *O Poder em Cena*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 6.

⁹⁴THOMAZ, Luís Filipe F. R.; ALVES, Jorge Santos. Da Cruzada ao Quinto Império. In: BETHENCOURT, Francisco & CURTO, Diogo Ramada (orgs). *A Memória da Nação*. Lisboa: Sá da Costa, 1987, p. 95.

⁹⁵COSTA, João Paulo Oliveira e. Práticas quotidianas. In: _____. *D. Manuel I*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2011, p. 318-339.

⁹⁶PAES, Maria Paula Dias Couto. De Romatinas a Christianitas: o Humanismo à portuguesa e as visões sobre o reinado de Dom João III, *O Piedoso*. *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38, Jul/Dez 2007, p. 501. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752007000200015>. Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

⁹⁷MAGALHÃES, Joaquim Romero. Os régios protagonistas do poder. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997, vol.3, p. 525.

dispor de recursos para uma reestruturação administrativa e legislativa.⁹⁸ Nesse sentido, a uniformização dos forais e reformulação das Ordenações do reino devem ser destacadas entre as medidas mais relevantes.

Ao assumir o trono em 1521, D. João III sinalizou a intenção de prosseguir na construção e fortalecimento da burocracia do reino.⁹⁹ Para tanto, em 1527 determinou que se realizasse um “numeramento” (levantamento da população do reino). A avaliação dos resultados permitiu uma reorganização do reino em novas unidades administrativas.¹⁰⁰ Já na década de 1530, a criação de tribunais como a Mesa de Consciência e Ordens e a instalação do Santo Ofício evidenciaram a tentativa de articular uma nova lógica administrativa a um maior controle sobre o povo português.

Assim como já havia ocorrido com a corte manuelina, a corte de D. João III também desfrutou de uma rica vida cultural que mantinha vivo o interesse na produção intelectual e artística italiana. Após investir no financiamento de cerca de setenta estudantes na Itália e também na França, o rei decide transferir a Universidade de Lisboa para Coimbra no ano de 1537. Observa-se que, a partir da década de 1520, a influência do humanismo italiano em Portugal é ampliada significativamente, impactando não apenas a produção literária como também a produção teatral. Nesse sentido, um alvará de 1546 é sem dúvida um importante registro sobre a forma pela qual o rei estimulou a produção teatral entre os universitários já inspirados pelos estudos do latim e das comédias latinas:¹⁰¹

O alvará de 28 de Setembro de 1546 determinou que os mestres universitários da Terceira e Quarta Regras de Latindade, e o mestre de Gramática da mais alta Regra do Colégio de São Jerónimo, fossem de futuro obrigados a fazer representar uma comédia nas Escolas, na época e lugar que o reitor da Universidade estabelecesse; para este efeito recebiam a ajuda de quinze cruzados, pagos pela arca da Universidade.¹⁰²

No momento em que Chiado alcança o Paço, o teatro clássico despontava como o gênero favorito da corte. De acordo com Silvina Pereira Martins, esse teatro se

⁹⁸ MAGALHÃES, op. cit. p. 525.

⁹⁹ Ibidem, p.531.

¹⁰⁰ RODRIGUES, Teresa Ferreira As estruturas populacionais. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997, vol.3, p. 198.

¹⁰¹ ROIG, Adrien. *O Teatro clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: ICALP, 1983, p.12.

¹⁰²CARVALHO, Joaquim de. *Escritos sobre a Universidade de Coimbra*. Disponível em: <http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/208-Segunda-Parte-que-compreende-os-anos-que-discorrem-desde-principio-do-de-1541-ate-fim-do-de-1547-II/pag-28#sthash.AMxoGohM.dpuf>. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

caracterizava especialmente pela prosa e pela divisão em cinco atos.¹⁰³ As peças de Chiado não se encaixavam nesse gênero, melhor representado pela produção de artistas como Sá de Miranda (1481-1558) e Jorge Ferreira de Vasconcelos. Ainda assim, Chiado parece não ignorar a repercussão obtida pelo teatro clássico em Portugal. Em seu *Auto da Natural Invenção*, o personagem Matheus zomba da duração das comédias italianas:

“nunca fostes em Itália
onde se fazem comedias?
Ora ouvi-me uma grandeza
que vi dentro em Veneza:
vi que se representou
uma scena que durou
seis horas. E por certeza
e mais ninguém se enfadou”¹⁰⁴

No que se refere aos domínios no ultramar, D. João III enfrenta uma série de dificuldades, entre as quais a interferência francesa no Brasil e a instabilidade nas praças africanas. Nesse sentido, é importante frisar que a expansão ultramarina, em suas glórias e derrotas, era um tema caro à sociedade portuguesa quinhentista. Não surpreende, portanto, que o contexto da expansão tenha inspirado a inserção de novos temas na dramaturgia portuguesa. Especialista em teatro português, Duarte Ivo Cruz enumera os principais temas explorados pela dramaturgia portuguesa no contexto da expansão:

[...] peças passadas em África, na Índia e menos no Brasil; personagens e acções ligadas à deslocação ou à emigração; brancos colonos, africanos escravos ou deslocados. E há que se considerar também, aí com maior incidência e regularidade, as peças históricas ligadas aos Descobrimentos ou aos seus heróis: desde os sucessivos ciclos camonianos, ao grande tema do sebastianismo e da batalha, ou ainda ao Gama e à descoberta das rotas da Índia.¹⁰⁵

¹⁰³ PEREIRA, Silvina Martins. A cultura teatral no Renascimento Português: Dois autores e dois gêneros. In: *Tras a nevoa vem o sol - As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. 2009. 721f. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009, p.258.

¹⁰⁴ CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p.87-88.

¹⁰⁵ CRUZ, Duarte Ivo. O teatro em português. *Revista Camões*, 2006, nº 19, p. 15. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no19-teatro/1512-1512.html>. Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

Em outras palavras, os mais destacados dramaturgos do reino não ignoravam a importância e o impacto das decisões régias no que cabia ao além-mar, de modo que o teatro de alguma maneira conectou-se com o império português em construção. Nesse sentido, Luiz Felipe Thomaz inclui as peças de Gil Vicente como parte de uma produção literária sintonizada com um projeto imperial “ambicioso e, sem dúvida, irrealizável”,¹⁰⁶ conduzido por D. Manuel. Um projeto restrito a um pequeno círculo e que certamente não estava imune à oposição interna.¹⁰⁷ Ainda parece difícil concluir que em algum momento tal projeto foi colocado em linhas claras. Porém, de acordo com Thomaz, a ambição pelo domínio do mar poderia ser um indicativo da existência de um projeto imperial.¹⁰⁸ Partindo do pressuposto de que o controle pretendido pela Coroa portuguesa em seu movimento de expansão se daria em escala oceânica, estaríamos diante de uma perspectiva de universalidade correspondente a de um império.

A ideologia imperial manuelina teria como elementos característicos temas como a guerra santa, a reconquista, o milenarismo, a influência franciscana, a noção de povo eleito e um messianismo imperial.¹⁰⁹ Concordando ou não com a perspectiva de Thomaz, ainda assim é possível observar que alguns desses temas ou temas diretamente associados também estão presentes nas produções de Gil Vicente, como em *Auto da Fama e Tragicomédia da Exortação da Guerra*. No que se refere à exaltação da figura régia no teatro vicentino, D. Manuel é descrito em *Tragicomédia da Exortação da Guerra* como um rei “tam excelente, muito bem afortunado”.¹¹⁰ Já no *Auto da Fama*, D. Manuel recebe os títulos de “alferes da fé” e “rei do mar”.¹¹¹

Em nenhuma das peças de Antonio Ribeiro Chiado é possível identificar elementos que correspondam a uma exaltação de um rei português ou de suas conquistas, em oposição ao que fora produzido por Gil Vicente. Por outro lado, em *Prática de Oito Figuras* destaca-se um breve elogio ao imperador Carlos V (1500-1558), cunhado de D. João III, após o “caso mui terrível”¹¹² da derrota em Argel:

¹⁰⁶ THOMAZ, Luís Filipe F. R. A idéia imperial manuelina. IN: DORÉ; LIMA; SILVA, *Facetas do Império na História: Conceitos e Métodos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p.41.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 40.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 49.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ VICENTE, Gil. *Tragicomédia da Exortação da Guerra*, p. 9. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 3 de dezembro de 2014.

¹¹¹ VICENTE, Gil. *Auto da Fama*, p.4. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 3 de dezembro de 2014..

¹¹² CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 16.

“Lopo — E mais o Imperador
 é muito grande senhor;
 nenhuma perda o espanta.
 Fará gente outra tanta
 e retanta e remelhor.
 [...]
 Gama — Elle é muito bem inclinado,
 amigo de Deus, e então
 tem vencimento na mão”¹¹³

Porém, conforme a historiadora Maria Paula Dias Couto Paes já havia observado, a corte de Carlos V foi uma grande influência no reinado de D. João III, especialmente no que se refere ao disciplinamento e ao caráter de confessionalização.¹¹⁴ Seria possível supor que Chiado nutrisse certa simpatia pelos Habsburgo e por Castela, simpatia que voltará a ser expressa nas *Profecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que havia de acontecer em Portugal no ano de 1579*, celebrando o futuro promissor castelhano na Península Ibérica enquanto Portugal lamentava o desaparecimento do rei D. Sebastião (1554-1578).

No *Auto da Natural Invenção*, o tema do deslocamento para um posto no ultramar como oportunidade de atender as ambições é brevemente explorado por Chiado. O personagem Escudeiro pretende conseguir a ajuda de um Moço para entrar em contato com uma jovem de seu interesse. Para tanto, faz ao Moço algumas promessas:

“Juro-lhe por vida minha
 de lhe haver uma escrivantina
 para os reinos de Guiné
 onde se enriquece asinha
 Quando tão mofino for
 que me falte o atambor,
 então n'aquella barcagem
 haveremos grumetagem

¹¹³CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 16.

¹¹⁴PAES, op. cit. p. 514.

pêra a Mina que é melhor,
e ireis mais de ventagem”¹¹⁵

O Escudeiro promete ao Moço uma “escrivantina”, expressão que se refere ao ofício de escrivão. Ainda sobre as possibilidades nos reinos de Guiné, o Escudeiro faz uso da expressão “asinha”, indicando que nesta região o enriquecimento se faria depressa. Por fim, reconhece que as oportunidades na Costa da Mina poderiam ser muito vantajosas.

O interesse de Chiado nas terras africanas não se resume a esta breve menção no *Auto da Natural Invenção*. Na peça *Prática de Oito Figuras*, o fidalgo Ambrosio da Gama questiona o também fidalgo Lopo da Silveira sobre as últimas notícias vindas da corte. Ambos demonstram preocupação com a situação marroquina:

“ Lopo — Sabeis já de Mazagão, que é outro segundo Rhodes?
Gama —Tendes infinda razão: a fortaleza está sobre penedia,
que não pôde ser minada.
Lopo— Dizem-me que está cercada?
Gama— Sim, da banda da enxovia, que do mar não é feito
nada”¹¹⁶

Em 1541, D. João III determinara o abandono das praças de Azamor e de Safim. A decisão de abandonar praças de difícil manutenção em termos financeiros e militares não foi tomada sem enfrentar a oposição de seus conselheiros e do papa.¹¹⁷ A esta altura, a situação na praça de Mazagão, um porto fortificado em 1514, também era pouco favorável, de modo que o rei empenhou-se em protegê-la. É nesse contexto que o fidalgo Lopo identifica Mazagão como uma nova Rodes, em referência à ilha fortificada sitiada em 1522 pelo turco Solimão, o Magnífico (1494-1566).

Se Gil Vicente pretendia enaltecer o império português e justificar o combate pela fé cristã, Antonio Ribeiro Chiado parece mais distante de um alinhamento com uma possível ideologia imperial, ao mesmo tempo em que parece nos apresentar uma crítica social e moral mais afiada sobre a vida cotidiana numa sociedade impactada

¹¹⁵ CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p. 100.

¹¹⁶ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 17.

¹¹⁷ FARINHA. António Dias. Norte de África. In: In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti N. *História da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1997, p. 131.

pelas mudanças de um império em expansão. No que tange ao posicionamento de Chiado sobre a expansão portuguesa e os domínios ultramarinos, é possível que ele estivesse mais sintonizado com as opiniões nem sempre favoráveis de Jorge Pereira de Vasconcellos e Luís Vaz Camões. Vasconcellos critica a expansão no Oriente por meio de suas comédias. De modo semelhante, Camões criticava os que seguiam para Goa em busca de enriquecimento. Conforme observou Diogo Ramada Curto, as duas críticas se apresentam como uma constatação de que “o interesse pelo trato e pelo dinheiro impôs-se ao da cavalaria e das armas”.¹¹⁸

Antonio Ribeiro Chiado responde às transformações enfrentadas pela sociedade portuguesa por meio da sátira, um tipo de crítica de viés político e social que tem por objetivo fazer rir, ridicularizando situações, indivíduos ou grupos a partir de seus costumes ou vícios. Nesse sentido, é preciso sinalizar que as atenções de Chiado recaem mais sobre grupos sociais do que sobre a vida na corte. Ainda assim, algumas exceções podem ser destacadas em peças como *Prática de Oito Figuras* e *Auto das Regateiras*. No primeiro caso, os personagens Gama e Lopo se referem a uma possível ida do rei D. João III à Almeirim (onde as cortes foram reunidas em 1544) e ao casamento da infanta D. Maria Manuela (1527-1545) com aquele que receberia o título de Felipe II de Espanha e I de Portugal (1527-1598):

“Gama — Esta ida d'Almeirim?
 Se é certa, se não c certa?
 Lopo — A certeza anda encoberta.
 Certo pezar me ia a mim.
 Mas El-Rei, nosso senhor,
 em que queira, não pôde ir.
 Gama — Isso quero eu ouvir.
 Lopo — Não lhe dou eu outra cor,
 que a que vós podeis sentir.
 Gama — O que eu sinto vos direi.
 Há corte... há casamentos...
 Lopo — Senhor, senhor, são ventos

¹¹⁸ CURTO, Diogo Ramada. A literatura e o império: entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti N. *História da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1997, p. 452.

Onde há vontade d'El-Rei”¹¹⁹

No *Auto das Regateiras*, o tema dos deslocamentos das cortes régias é retomado, dessa vez tendo como foco a figura de D. Sebastião. De acordo com Jacqueline Hermann:

“de 1568 a 1572, o monarca visitou terras do sul do Tejo, como Almeirim, Salvaterra, Muge e Évora, demonstrando pouco interesse por Lisboa, segundo alguns cronistas, com o objetivo de evitar os encontros e os conselhos de sua avó”.¹²⁰

Na peça citada, um diálogo entre duas personagens femininas, A Velha e a Comadre, expressa certa indignação com a viagem do rei até Almeirim:

“Comadre — Muitas vezes cuida em mim
que se vae a Almeirim
um Rei meado inverno!
Velha — A fazer rico escoroupim.
Comadre — D'isso só me fica magua.
Nunca é contente a pessoa.
Um Rei que estava em Lisboa
assim como o peixe n'água!
Mas vós verêdes o que soa.
Velha — Todos nós isso clamamos.
Comadre, manso o dizeis...
Mas são vontades de Reis:
que quereis que lhes façamos?
Como dizem, lá vão leis”¹²¹

Os trechos destacados das duas peças explicam a circulação das cortes régias como meras “vontades dos reis”, como se não houvesse uma justificativa plausível frente aos olhos atentos da sociedade lisboeta. Em certa medida, a expressão revela mais menosprezo do que conformidade diante das decisões régias.

¹¹⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 16-17.

¹²⁰ HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.91.

¹²¹ CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto das Regateiras*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.57-58.

Na mesma tônica, uma crítica à vida e aos relacionamentos nocivos do Paço surge na primeira fala da peça *Prática de Oito Figuras*, tendo o personagem Paiva como porta-voz:

“Ó paço! Ó paço! eu diria,
 que és thesouro de maldades,
 pois nos gastas as edades
 no melhor da mancebia.
 Quem cuidasse,
 ante que no paço entrasse,
 o que ha-de ser ao diante,
 certo que escolhesse ante
 cousa com que se matasse!
 Não comeis, morreis, servis
 como negros de Guiné,
 sem achardes n'elle fé;
 nem dó de vós lhe sentis.
 De lisonjas
 andam como umas esponjas,
 maliciosos traidores”¹²²

Em síntese, a fala de Paiva é um lamento sobre a juventude consumida à serviço do Paço, um ambiente que, nessa perspectiva, seria marcado por demonstrações de maldade, ambição e traição. Enquanto os moços e criados trabalhavam como escravos, os fidalgos preservariam o ócio.

Tendo sido apresentada parte da trajetória e do contexto de produção das peças teatrais de Antonio Ribeiro Chiado, pretende-se discutir ao longo deste capítulo o seu lugar no teatro quinhentista, partindo do problemático conceito de Escola Vicentina. Também serão analisadas as temáticas exploradas em suas obras, sendo fundamental considerar a ação da censura inquisitorial sobre elas.

¹²² CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 4.

1.2 Chiado e a Escola Vicentina

A historiografia sobre o teatro quinhentista tradicionalmente inclui Antonio Ribeiro Chiado entre os dramaturgos portugueses que possivelmente teriam tomado o teatro de Gil Vicente como referência para suas produções. Entre esses dramaturgos estariam Afonso Alvares, Baltasar Dias, Antonio Prestes, Anrique Lopes, Simão Machado, Sebastião Pires, entre outros. De acordo com Teófilo Braga, a partir de Gil Vicente “o theatro português começava a ter uma tradição, estava fundada uma escola”.¹²³ Desse modo, diversos dramaturgos quinhentistas foram agrupados por Braga numa categoria denominada Escola Vicentina. Na mesma linha, José Oliveira Barata fala em “continuadores de Gil Vicente”,¹²⁴ enquanto Alberto Figueira Gomes, em sua pesquisa sobre Baltasar Dias, nos lembra que tais dramaturgos não necessariamente estabeleceram contatos entre si, mas ainda assim teriam partido de um conhecido modelo vicentino.¹²⁵

Essa classificação parece ter triunfado, mas não é inquestionável. Em seu livro *História do teatro português*, Luciana Stegagno Picchio identifica uma série de aspectos que tornariam inadequado o conceito de Escola Vicentina:

De escola em sentido estrito não se pode de modo algum falar: Gil Vicente vivia na Corte e ao seu serviço, os contemporâneos e epígonos fora, o público daquele era cortesão, pequeno burguês e plebeu o dos restantes, estímulo da criação vicentina eram as comemorações, aniversários e fastos da Corte, ao passo que o dos contemporâneos consistia na vida geral da cidade, e dentro desta na da Igreja, representada pelos seus clérigos e cônegos.¹²⁶

De acordo com essa perspectiva, o conceito seria impreciso na medida em que implicaria no estabelecimento de vínculos rígidos com o teatro de Gil Vicente, enquanto o confronto das trajetórias dos dramaturgos revela que as condições de produção teriam sido diferentes. Ainda assim, Picchio acredita ser possível falar de uma escola em termos de continuidade temática (ou certo nível de imitação) e da adoção de uma linguagem semelhante inspirada no cotidiano.¹²⁷

¹²³BRAGA, op. cit. p. 200.

¹²⁴BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade aberta, 1991, p.129.

¹²⁵GOMES, Alberto Figueira. Gil Vicente e a Escola Vicentina. In: __. *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI – Baltasar Dias*. Lisboa: ICALP, 1983, p.29.

¹²⁶PICCHIO, Luciana Stegagno. Contemporâneos e epígonos de Gil Vicente. In: __. *História do teatro português*. Lisboa : Portugália Editora, 1969, p.88.

¹²⁷Idem.

Os dados biográficos sobre Gil Vicente não são precisos, sobretudo em virtude da existência de um Gil Vicente que exercia a função de ourives e que também seria protegido da rainha D. Leonor. Este segundo Gil Vicente teria ocupado o cargo de mestre da balança da moeda em Lisboa.¹²⁸ De todo modo, não dispomos de documentação suficiente para estabelecer um consenso sobre a possibilidade de ter havido apenas um Gil Vicente, poeta e ourives. Tradicionalmente, a sua data de nascimento é fixada entre as décadas de 1460 e 1470, tendo o mesmo vindo a falecer por volta de 1536 ou 1537.

Gil Vicente produzira cerca de quarenta e seis obras, entre moralidades, farsas e outros gêneros, os quais ainda suscitam amplos debates sobre as classificações mais adequadas aos autos vicentinos. Entre 1517 e 1519, o dramaturgo dedicou-se mais profundamente a produzir obras de caráter religioso. A partir de 1520, porém, suas peças exploram o mundo profano, a natureza e o amor.¹²⁹ Entre as peças de fundo religioso, baseadas no universo litúrgico, é interessante destacar a trilogia das barcas (*Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório* e *Barca da Glória*), o *Auto da Alma*, o *Auto em Pastoril Português* e o *Auto de Mofina Mendes*. Entre as principais farsas, estão *Auto da Índia*, *Quem tem Farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* e *O Clérigo da Beira*. A estas somam-se ainda peças de fundo alegórico, como *Frágua de Amor* e *Auto da Lusitânia*, bem como outras de difícil classificação, como *Auto da Fama* e *Auto das Fadas*.

As principais referências deste teatro se encontram na cultura castelhana, (justificando o caráter bilíngue de parte de suas produções), nas lendas portuguesas (como as mouras encantadas que o inspiraram em *Cortes de Júpiter*¹³⁰), no universo litúrgico, nos momos e nas novelas de cavalaria.

Conforme destaca Paul Teysser, Gil Vicente produziu suas obras num momento em que repetições¹³¹ de temas e personagens e a ausência de um enredo bem determinado¹³² não tendiam a ser vistos como um problema para o público. Não havendo uma intriga central, cada peça se dividia em cenas justapostas.¹³³ Cabia ao dramaturgo explorar ao máximo cada plano de sua peça:

¹²⁸TEYSSER, op. cit. p.9.

¹²⁹Ibidem, p.102.

¹³⁰Ibidem, p.45.

¹³¹ Ibidem, p.103.

¹³²Ibidem, p.108.

¹³³ Ibidem, p. 109.

Como se trata de trechos que, por definição, são breves, não há possibilidade alguma de articular uma acção e de lhe dar um remate. Eles têm que se situar no instantâneo ou, pelo menos, na curta duração. O que aparece em cena não é uma aventura que se desenrola ou um destino que se cumpre mas uma situação que se oferece aos olhos na sua realidade imediata. A finalidade do autor será, por conseguinte, extrair todas as potencialidades dessa situação.¹³⁴

A construção dos tipos, isto é, de personagens estereotipadas, parece combinar-se perfeitamente com o estilo de cenas justapostas e repetições constantes. O processo de tipificação social se configura como um dos principais recursos satíricos do conjunto da obra Gil Vicente¹³⁵ na medida em que o dramaturgo explora cada uma dessas características a partir de uma perspectiva irônica. Assim sendo, seus pastores revelam desvios de autoridade,¹³⁶ seus clérigos não seguem os preceitos da Igreja,¹³⁷ a alcoviteira dedica-se a enganar o outro.¹³⁸

A justaposição das cenas e a sátira social por meio da inserção de tipos seriam justamente os principais elementos que aproximariam Gil Vicente e a dita Escola Vicentina, incluindo-se ainda o “uso do verso setessilábico tradicional; a imprecisão de lugar e de tempo na estrutura e técnica usada”.¹³⁹ A observação desses elementos em comum nos suscita uma série de questões. Estaríamos diante de uma rasa e frequente imitação do estilo vicentino ou de um compartilhamento de ideias sobre o fazer teatro ao longo do século XVI? Até que ponto as características em comum com Gil Vicente podem ser consideradas definidoras da produção de artistas como Antonio Ribeiro Chiado, Baltasar Dias e Antonio Prestes? O que perdemos ou omitimos quando admitimos a categoria “Escola Vicentina” em nossas análises?

Em comparação com Gil Vicente, esse grupo de dramaturgos quinhentistas encontrou em Carolina Michaëlis Vasconcelos uma crítica aguda. Na obra *Autos Portugueses de Gil Vicente y de La Escuela Vicentina*, a autora caracteriza os já citados

¹³⁴TEYSSER, op. cit. p.110.

¹³⁵NUNES, Naidea . A linguagem e a mulher na sátira medieval. *Actas do Colóquio Internacional “O Riso na Cultura Medieval”*, Lisboa, 2003, p.14.

¹³⁶ DUARTE, Luiz Fagundes. Os republicanos da rua do Príncipe. *Revista Semear*, Rio de Janeiro: PUC/UFRJ, 1997, vol 1. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_08.html>. Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

¹³⁷BERARDINELLI, Cleonice. De clérigos, côneiros e frades. *Revista Semear*, Rio de Janeiro: PUC/UFRJ, 2004, vol 8. Disponível em: < http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_11.html>. Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

¹³⁸PITILLO, Silvana Assis Freitas. A Barca do Inferno. In: __. *A personagem vicentina: uma representação do Portugal dos Quinhentos*, 2002. 195 fl. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2002, p. 83.

¹³⁹ GOMES, op. cit. p.28.

dramaturgos como “meros imitadores, longe de serem verdadeiros continuadores”¹⁴⁰ do teatro vicentino. Como imitadores, segundo ela, esses dramaturgos extraíram do estilo de Gil Vicente o que havia de mais simples, material e terrestre.¹⁴¹ Não havia mais religiosidade e beleza e sim uma ênfase em recortes das vidas das camadas mais pobres da sociedade (conversas de comadres, jogos, superstições).¹⁴² No que se refere aos tipos sociais, a dita Escola Vicentina teria produzido personagens de “mediocre inteligência e sentimentalidade banal”¹⁴³ e ainda “tipos vulgares de barraca de feira”.¹⁴⁴ Por fim, Michaëlis admite certa injustiça em sua avaliação:

E repelindo a fantasia rebaixante, lembro-me de que há diferenças entre os diversos fazedores de autos: Baltasar Dias sobretudo não era falto de ingenio; nos seus autos há religiosidade e poesia. O Chiado tem, como todos sabem, graça plebeia e chorume de discreto e natural. O Prestes tem conhecimentos, é reflectido a ponto tal que D. Francisco Manuel de Melo o coloca no Hospital das Letras acima do próprio Gil Vicente.¹⁴⁵

Em oposição ao nível das exigências e críticas de Carolina Michaëlis Vasconcelos, Alberto Figueira Gomes afirma que os dramaturgos tradicionalmente associados ao que entendemos como Escola Vicentina não foram apenas imitadores.¹⁴⁶ Cada um dos mencionados artistas partilhou com Gil Vicente características que agradavam ao público interessado em teatro em meados do século XVI, mas não cabia a nenhum deles assumir a função de imitador fiel do estilo vicentino. A ênfase em temáticas e tipos inspirados nas camadas mais baixas da sociedade portuguesa¹⁴⁷ de forma alguma é degradante, sobretudo quando essa temática é apresentada como uma afiada sátira de tradições e costumes, conforme demonstram as peças de boa parte desses autores.

Entre as principais obras produzidas por esses dramaturgos, pode-se citar o *Auto do Desembargador* e o *Auto do Procurador*, ambos de Antonio Prestes; *A Comédia da Pastora Alfeia*, de Simão Machado; *a Cena Policiana*, de Anrique Lopes; o *Auto do Nascimento*, de Baltasar Dias, o *Auto da Bela Menina*, de Sebastião Pires; *Auto dos Dois Ladrões*, do Frei Antonio de Lisboa. É importante considerar ainda o valor de

¹⁴⁰ VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de La Escuela Vicentina*. Madrid: Imprensa de los Sucesores de Hernando, 1922, p.95.

¹⁴¹ Ibidem, p.119.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Ibidem, p.120.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ GOMES, op. cit. p.28.

¹⁴⁷ Vale lembrar que o próprio Gil Vicente investira em grupos rústicos, tais como pastores e lavradores.

peças de autores anônimos quinhentistas, entre as quais o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, o *Auto das Capelas*, o *Auto de D. Fernando* e a *Farsa Penada*.

De acordo com Márcio Ricardo Coelho Muniz, essas obras demonstram a vitalidade da vida teatral quinhentista,¹⁴⁸ tornando possível a flexibilização da ideia de que o teatro português desse século só deve destaque e honras à produção vicentina. Se a produção de Gil Vicente conta com uma valiosa dimensão religiosa, é inegável que coube a Afonso Alvares uma incomparável produção de fundo verdadeiramente hagiográfico. Antonio Prestes, a quem se atribui a autoria de sete autos, conduziu uma consistente crítica à burocracia judicial portuguesa.¹⁴⁹ Baltasar Dias, o poeta cego da ilha da Madeira, destacou-se produzindo autos de devoção, romances e trovas cantadas por ele mesmo diante do animado público das ruas de Lisboa.

Ao lado de Afonso Alvares e de Baltasar Dias, Antonio Ribeiro Chiado é apontado de forma recorrente como um principais representantes da Escola Vicentina. A ênfase sobre o feminino é uma característica em comum entre o teatro de Chiado e o teatro vicentino, ainda que o enfoque tenha se dado de formas particulares em cada caso. A utilização dos tipos (considerando que a variação dos mesmos no teatro de Chiado seja menor), a continuidade temática (a crítica ao comportamento do clero, aos oficiais de justiça e à vida na corte; o desenrolar de conflitos familiares, especialmente entre mães e filhas), a justaposição de cenas e a linguagem são alguns dos elementos que aproximam os dois dramaturgos.

Ainda que tenha sido preservado um número muito restrito de peças de autoria de Chiado, trata-se de um rico material que representa alguns dos aspectos mais significativos da vida cotidiana da Lisboa pobre quinhentista: os conflitos, os costumes, as celebrações, o trabalho e as preocupações de homens e mulheres.

Tendo em vista que entre seus escritos estão ainda textos não-teatrais, incluindo obras religiosas e essencialmente moralistas, é possível notar que o conjunto das obras de Chiado se reveste de uma complexidade que não deve ser ignorada, nem colocada à sombra de Gil Vicente. Nesse sentido, não é difícil perceber que o conceito de Escola Vicentina coloca uma série de dramaturgos em segundo plano, enfatizando as semelhanças com Gil Vicente em detrimento das particularidades e da qualidade do conjunto de suas produções. Se ainda não é possível evitar a categoria “Escola

¹⁴⁸MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Más allá de Gil Vicente: consideraciones sobre el canon del drama portugués en el siglo XVI. In: Miguel Zugasti; Ester Abreu Vieira de Oliveira; Maria Mirtis Caser. (Org.). *El Teatro Barroco: Textos y Contextos*. 1ed. Vitória: PPGL/ AITENSO, 2014, v. 01, p.65.

¹⁴⁹GOMES, op. cit. p. p.33.

Vicentina” quando tratamos do teatro quinhentista, deve-se ao menos evitar o risco de limitar as análises a uma tentativa de procurar um Gil Vicente adormecido em artistas como Antonio Ribeiro Chiado.

1.3 As obras de Antonio Ribeiro Chiado

Conforme observado no item anterior, Antonio Ribeiro Chiado conferiu um considerável destaque ao universo feminino em suas peças teatrais, levando em conta categorias como regateiras, velhas viúvas, jovens prestes a casar, comadres, esposa em conflito com o marido, entre outras. Nesse sentido, a análise das peças de Chiado aqui empreendida terá como foco as representações sobre o feminino, considerando o discurso do dramaturgo sobre diferentes perfis de mulheres portuguesas.

O conjunto da produção escrita de Chiado compreende obras de diferentes gêneros, ainda que as peças teatrais recebam maior destaque. Atribui-se a ele a autoria de três autos e duas práticas:

- *Auto da Natural Invençam;*
- *Prática d’oito feguras;*
- *Prática dos Compadres*
- *Auto das Regateiras;*
- *Auto de Gonçalo Chambão;*

Os gêneros auto e prática foram amplamente explorados pelo teatro quinhentista. O auto geralmente abordava uma temática religiosa (nesse caso, sendo conhecido como auto sacramental na Península Ibérica e como milagres e mistérios na França e na Inglaterra¹⁵⁰), mas também podia centrar-se exclusivamente em temas profanos, como é o caso dos autos produzidos por Chiado. Ainda que uma dimensão teológica esteja ausente do teatro de Chiado, é possível identificar em seus autos uma preocupação com os problemas morais da sociedade portuguesa.

Porém, é no gênero da prática que o teatro de Chiado encontra suas características mais marcantes. Maria de Lourdes Belchior nos fornece a melhor definição para o que entendemos como prática: “trata-se, com efeito, de conversa ou

¹⁵⁰ TEIXEIRA, Ubiratan. Auto. In: *_. Dicionário de teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005, p. 40-41.

conversas, entabuladas entre as personagens que surgem em cena, ligadas por encontros mais ou menos casuais”.¹⁵¹ Vale observar que as personagens das práticas são comumente personagens tipificadas. O tipo define as personagens a partir de uma característica específica do grupo social que deve representar, seja essa característica uma profissão, um tipo de linguagem, um defeito ou falha moral. Portanto, sendo a prática uma conversa, o grande destaque de peças como *Prática dos Compadres* e *Prática de Oito Figuras* não está no enredo ou na intriga e sim na caracterização das personagens¹⁵² e nos diálogos travados entre elas.

De certa maneira, os autos de Chiado também se aproximam das suas práticas pelo modo como sobrepõem os diálogos ou conversas a uma intriga central. Um dos personagens de *Auto da Natural Invenção*, o Representador, indica como essas definições tendiam a ser difíceis:

“Uns lhe chamaram comédias,
outros representações,
outros arremediações
e outros, a soltas rédias,
tinham mil openiões.
Outros, de baixa gramática,
que vós tendes cá por cautos,
lhes forão pôr nome autos;
outros nam, senão que é prática”¹⁵³

Em outra fala, o Representador, sendo ele contratado para encenações em casas particulares, indica preocupação com o interesse do público pelo teatro:

“Foi esta galantaria
perdendo de dia em dia,
como mui claro se vê,

¹⁵¹BELCHIOR, Maria de Lourdes. Antônio Ribeiro Chiado e a Prática de Oito Figuras. In: Os homens e os livros – Séculos XVI e XVII. Lisboa: Editorial Verbo, 1971, p.33-34.

¹⁵² PICCHIO, op. cit. p. 99.

¹⁵³CHIADO, Antonio Ribeiro. Auto da Natural Invenção. In: _____. *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*, Reprodução fac-similar da edição quinhentista do Auto da natural invenção e das duas edições quinhentistas do Auto das regateiras: introdução, leitura crítica anotada e índices. Edição de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, Vol. 1, p. 39.

a qual há mister que lhe dê
outra vez de sesmaria”¹⁵⁴

A solução para o problema, expressa no trecho “que lhe dê outra vez de sesmaria”, seria o aumento dos incentivos ao teatro. Uma fala de Gomes da Rocha, fidalgo que contratara uma companhia teatral em *Auto da Natural Invenção*, parece confirmar as angústias do Representador:

“Mui bem se pode viver
sem ver auto nem autinho;
pão, carne, pescado e vinho,
isto só queria eu ver,
porque isto anda o caminho”¹⁵⁵

Em síntese, aquele que contrata a companhia não hesita ao minimizar a importância do teatro em comparação com prazeres como a comida e a bebida. Como é possível perceber, nem mesmo o teatro escapa à sátira de Antonio Ribeiro Chiado. Ao criticar a apresentação de peças em casas particulares, Gomes da Rocha demonstra que a contratação da companhia teatral resultou num profundo arrependimento:

“Autos é devassidão
da casa, e mais da pessoa;
autos é uma confusão,
sem nenhuma concrusão,
e desgostos, que nada soa”¹⁵⁶

Além dos autos e práticas, Chiado produziu também pelo menos três obras em versos que podem ser agrupadas numa categoria de fundo moralista ou na forma de sátira de costumes, sendo elas:

- *Parvoices que acontecem muitas vezes;*

¹⁵⁴CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p. 40.

¹⁵⁵ Ibidem, p.56.

¹⁵⁶Ibidem, p.55.

- *Letireiros muito sentenciosos, os quaes se acharam em certas sepulturas de Hespanha;*
- *Avisos para guardar, do Chiado, frade, que foi em Lisboa.*

Entre as temáticas abordadas por Chiado nessas três obras, destacam-se a preocupação como a salvação da alma e a consciência sobre os próprios pecados, temas candentes para a Europa quinhentista, assim como a gratidão, a confiança no outro, a falsidade, a honra do marido e o controle sobre a mulher, a inveja e o orgulho.

Chiado também produziu obras essencialmente religiosas, tais como:

- *Regra espiritual que fez Antonio Chiado ao geral de S. Francisco;*
- *Philomena dos louvores dos Santos com outros cantos devotos;*
- *Profecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que havia de acontecer em Portugal no ano de 1579;*

Além desses textos, quatro cartas satíricas e a já mencionada troca de mensagens entre ele e o poeta Afonso Alvares também discorrem sobre temáticas religiosas ou sobre a conduta ideal a ser assumida por religiosos:

- *Carta que o Chiado escreveu a um seu amigo da entrada do Bispo de Coimbra em Lisboa, quando veio para ir pelo (sic) Princeza a Castella que é mãe dEl-Rei D. Sebastião;*
- *Carta de Antonio Ribeiro, o Chiado, a um seu amigo, que se metteu religioso;*
- *Carta de Antonio Ribeiro, o Chiado a um religioso, seu amigo;*
- *Carta de Antonio Ribeiro, o Chiado, a outro religioso, seu amigo;*
- *Querela entre Chiado e Affonso Alvares;*

Dentre os itens listados, apenas a peça *Auto de Gonçalo Chambão* e a obra *Philomena dos louvores dos Santos com outros cantos devotos* não foram localizados.

As peças teatrais compõem o principal corpus documental desta dissertação, mas é importante frisar que a análise dessas fontes será conduzida em diálogo com os demais escritos produzidos por Antonio Ribeiro Chiado, incluindo as cartas, a profecia e textos

de fundo religioso e moralista, entendendo o conjunto dessa obra como uma janela com vista privilegiada para os tipos populares femininos da Lisboa quinhentista.

De acordo com Peter Burke, o teatro popular na época moderna teria como unidades básicas os personagens e as ações:¹⁵⁷

Os atores ingleses montavam suas peças em torno de poucos personagens – são Jorge, o Cavaleiro Turco, o Tolo, o Médico; as farsas francesas do século XVI tinham seu estoque de maridos, mulheres, sogras, criadas e curas; as peças natalinas espanholas tinham o seu pastor preguiçoso e os recém-casados com suas brigas; as estruturas mais complexas da *commedia dell'arte* organizavam-se em torno de elementos semelhantes – o sentencioso Pantalone, o pedante Gratiano, o jactancioso Capitano e o tolo, matreiro e ágil Zanni.¹⁵⁸

A partir desses tipos e ações estereotipadas, os dramaturgos tradicionalmente exploravam cenas envolvendo “combates, cortes, casamentos, processos, testamentos, execuções e funerais, quer isoladamente ou em combinações”.¹⁵⁹

Em *Prática de Oito Figuras*, o personagem central é Ambrosio da Gama, fidalgo extremamente religioso que tem sua casa movimentada pela circulação de um pequeno grupo de servidores e amigos: os moços Faria e Paiva, os fidalgos Lopo da Silveira e Gomes da Rocha, o Negro, o Capelão e Ayres Galvão.

Os diálogos entre as oito figuras são norteados por uma perspectiva pessimista sobre o mundo, uma vez que Ambrosio da Gama e os fidalgos visitantes demonstram grande preocupação com temas como pecado e salvação. Não há nenhuma personagem feminina nessa peça, mas as mulheres são mencionadas de duas formas diferentes. Primeiramente, surge a mulher amada idealizada nas trovas de Ayres Galvão. Em segundo lugar, a esposa entendida como megera se torna o alvo das queixas de todos os fidalgos. O auto se encerra com uma cena em que Rocha convida a todos para um serão.

O *Auto da Natural Invenção* se assemelha ao *Auto de El-Rei Seleuco* de Camões¹⁶⁰ por explorar os efeitos da apresentação de um auto dentro de outro. Na peça produzida por Chiado, Gomes da Rocha aguardava com impaciência a chegada de uma companhia que havia contratado para uma apresentação em sua casa. Com um considerável atraso, o Autor da peça finalmente bate à porta, acompanhado de muitas

¹⁵⁷ BURKE, op. cit. p. 159.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ CAMÕES, op. cit.

figuras, incluindo um músico negro, e carregando ainda uma “canastra com todo seu aparato”.¹⁶¹

O Representador dá início à encenação com um breve discurso sobre as tradições teatrais, sendo interrompido por uma grave discussão entre o Ratinho e o Autor. A partir deste momento, o *Auto da Natural Invenção* segue um padrão constituído por uma sequência de diálogos breves e desconectados, de modo que se torna difícil identificar quais cenas pertencem ao *Auto da Natural Invenção* e quais cenas se referem à peça encenada pela companhia contratada por Gomes da Rocha. Dessa forma, o Ratinho e seu primo Duarte conversam sobre amores não correspondidos; os matantes Inácio e Mateus interrompem longamente o Representador, provocando sua retirada da casa; dois vilões, Gonçalo Braz e Pero Gil, compartilham mexericos e criticam o comportamento de juízes; um Escudeiro decide cortejar uma jovem, mas é impedido pela Velha mãe da amada.

O encerramento dessa série de diálogos é marcado por uma nova discussão e pela fuga de todos os envolvidos, restando apenas os matantes Inácio e Mateus, claramente dispostos a comentar a peça encenada, descrita por eles como “enfadonha”¹⁶² e “rasa”.¹⁶³ Por fim, ao exemplo de *Prática de Oito Figuras*, a peça é encerrada com um convite: Mateus anuncia que haverá um auto em sua casa no domingo seguinte.

Em *Prática dos Compadres*, o desaparecimento de uma capa na casa de Vasco e Brazia provoca uma discussão entre o casal. Somente o público ou leitor conhecem previamente a resposta para o desaparecimento misterioso: Fernão, amigo da família, esconde a capa para mostrar aos amigos o quanto são descuidados com a própria casa. Quando Vasco ameaça agredir a esposa, o Compadre do casal interrompe a discussão para compartilhar preceitos que, em sua opinião, garantiriam a paz no casamento. Em resposta, Vasco enumera suas lições para manter uma esposa submissa.

Na sequência, Isabel, filha do casal, surge competindo com a jovem Silvestra para descobrir qual delas conta com o melhor namorado. Com a ajuda de um Moço que sabe ler, as duas avaliam as trovas enviadas pelo pretendente de Isabel e a carta recebida por Silvestra. Ao fim da leitura, não há acordo entre elas sobre a qualidade das mensagens. Retirando-se Silvestra, Isabel recebe com certa indiferença a visita do

¹⁶¹CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p.69.

¹⁶²Ibidem, p.104.

¹⁶³Ibidem, p.105.

Namorado. Os dois são flagrados por Vasco, que repreende a filha por comprometer a própria reputação e também a reputação paterna.

Um novo diálogo se inicia com a chegada da Comadre de Brazilia. Estando ciente da discussão entre os donos da casa, a Comadre relata a insatisfação com seu marido agressivo, admitindo ter recorrido a um feitiço para amansá-lo. Na reta final da peça, Fernão ressurgue e confessa ter escondido a capa. A revelação parece não irritar a família, de modo que o amigo é convidado para beber vinho e jogar cartas.

O *Auto das Regateiras* seria a única peça de Chiado com uma intriga relativamente definida: a negociação para o casamento da jovem Beatriz, conduzida por sua mãe, uma Velha viúva, e por Pero Vaz, pai do noivo e integrante de uma família envolvida na atividade pesqueira. Ao mesmo tempo em que tenta convencer Pero Vaz das qualidades de Beatriz, a Velha precisa ainda convencer a própria filha a aceitar o casamento.

Ao longo de toda a peça, esta personagem entra em diversas discussões acaloradas com Beatriz e com sua escrava, a atrapalhada Luzia. A Velha mostra-se mais amistosa diante de sua Comadre grávida, ainda que os assuntos abordados em suas conversas inspirem preocupação nas duas personagens, especialmente no que se refere ao relacionamento com a vizinhança e ao preço dos tecidos. Após a saída da Comadre, a Velha solicita mais uma vez a presença da filha. O que se segue é uma série de acusações, uma vez que a Velha não acredita que Beatriz seja uma moça virtuosa.

O segundo visitante recebido pela Velha é Pero Vaz. Além do rico enxoval, a Velha inclui sua escrava entre as partes que a filha deve somar à união, deixando Pero Vaz profundamente interessado. Dessa forma, o pai do Noivo procura o filho e o aconselha a se casar com Beatriz. O auto se encerra com a realização da festa de casamento na casa da Velha, contando com a presença das duas famílias, da Comadre e dos jovens amigos do noivo.

É importante salientar que o *Auto das Regateiras* é a peça de Chiado que confere maior destaque às mulheres, contando com seis personagens femininas e explorando aspectos como a solidariedade entre as mulheres e a hierarquia no espaço doméstico.

Tradicionalmente, considera-se que as quatro peças a serem aqui analisadas foram produzidas por Chiado entre os anos de 1540 e 1570. Conforme já indicado neste capítulo, o *Auto da Natural Invenção* teria sido encenado na corte de D. João III entre 1549 e 1554. No entanto, a tentativa de estabelecer uma cronologia das peças e dos demais escritos de Chiado revela-se um desafio dos mais difíceis. Se não há pistas

quanto ao ano de produção de obras como os avisos e as cartas, ao menos é possível estimar datas aproximadas para a produção da maioria de suas peças com base em referências destacadas dos próprios textos. Dessa forma, supõe-se que *Prática de Oito Figuras* tenha sido produzida provavelmente na década de 1540 na medida em que o diálogo entre os personagens Gama e Lopo alude às dificuldades encontradas por D. João III para a manutenção da praça de Mazagão. Teófilo Braga estima que o *Auto das Regateiras* fora produzido após 1568, tendo em vista que as personagens Velha e Comadre se remetem a uma viagem de D. Sebastião com destino à Almeirim em abril daquele ano.¹⁶⁴ *Prática dos Compadres* tem sua data fixada em 1572 também por Teófilo Braga, baseando-se dessa vez em referências menos claras à batalha de Lepanto, ocorrida em 1571.¹⁶⁵ Porém, é importante destacar que o frontispício desta peça inclui a expressão “Auto terceiro por Antonio Ribeiro Chiado”, indicando uma sequência ao menos no que se refere às versões impressas. Desse modo, *Prática dos Compadres* possivelmente seria anterior ao *Auto das Regateiras*, o que significa que teria sido produzida entre as décadas de 1550 e 1560.

1.4 Impressão de peças e censura inquisitorial

Uma análise do textos das peças de Chiado não pode ignorar o fato de que eles se relacionam com uma dimensão oral e com um conjunto particular de gestos ou signos¹⁶⁶ que resultaram numa apresentação para um público específico. Conforme observa Paul Zumthor, a escritura – ou a impressão - conserva e enobrece um texto,¹⁶⁷ mas esse processo não constitui-se sem a aplicação de determinados filtros, sejam eles o enquadramento do texto em determinadas fórmulas ou a intervenção da censura.

A Biblioteca Nacional de Lisboa possui edições de *Prática de Oito Figuras*¹⁶⁸, *Prática dos Compadres*¹⁶⁹ e *Auto das Regateiras*¹⁷⁰ impressas na oficina do francês

¹⁶⁴ BRAGA, op. cit. p. 109.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 114.

¹⁶⁶ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993, p.243.

¹⁶⁷ Ibidem, p.108.

¹⁶⁸ CHIADO, Antonio Ribeiro. 1520?-1591. *Pratica de oyto feguras*, Faria & Payua moços, Ambrosio da gama, Lopo da silueira, Gomez da Rocha fidalgos, Negro capelã, Ayres galuam / per Antonio Ribeiro Chiado. - [Lisboa : Germão Galharde, até 1536?]. Disponível em: <http://purl.pt/6958>. Acesso em: Abril de 2012.

¹⁶⁹ CHIADO, Antonio Ribeiro. 1520?-1591 *Pratica dos compadres*, Fernam dorta, Brasia machada, Isabel, Vasco Lourenço, o compadre, Siluestra, Moço, namorado, a comadre, caualeyro Esteuam : auto

Germain Gaillard ou Germão Galharde, instalada em Coimbra até 1577, ano em que o rei D. Sebastião solicitou sua transferência para Lisboa.¹⁷¹ É preciso observar, porém, que somente o *Auto das Regateiras* conta com a *Germagalha*, abreviatura que identifica Galharde, como podemos verificar na parte inferior da Figura 1:

FIGURA 1: Frontispício de *Auto das Regateiras*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Portugal

terceiro / per Antonio Ribeiro Chiado. - [Lisboa : Germão Galharde, até 1536?]. Disponível em: <http://purl.pt/6933>. Acesso em: Abril de 2012.

¹⁷⁰CHIADO, Antonio Ribeiro. 1520?-1591. *Auto das regateyras* per Antonio Ribeyro. Pratica de treze figuras, Velha, Briatiz, Negra, Comadre, Pero Vaz, Noyuo, May, Ioã Duarte, Afon so Tome, Frenã Dãdrade, Gomez Godinho, Brimanesa. - Lisboa : German Galharde [até 1536?]. Disponível em: <http://purl.pt/6932>. Acesso em: Abril de 2012.

¹⁷¹MEIRINHOS, José. Editores, livros e leitores em Portugal no século XVI. A colecção de impressos Portugueses da BPMP. In: *Tipografia Portuguesa do séc. XVI nas colecções da BPMP*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2006, p. 19. Disponível em: [http://web.lettras.up.pt/meirinhos/studia/Meirinhos-Editores livros & leitores Portugal Seculo XVI.pdf](http://web.lettras.up.pt/meirinhos/studia/Meirinhos-Editores_livros_&_leitores_Portugal_Seculo_XVI.pdf). Acesso em: 14 de outubro de 2015.

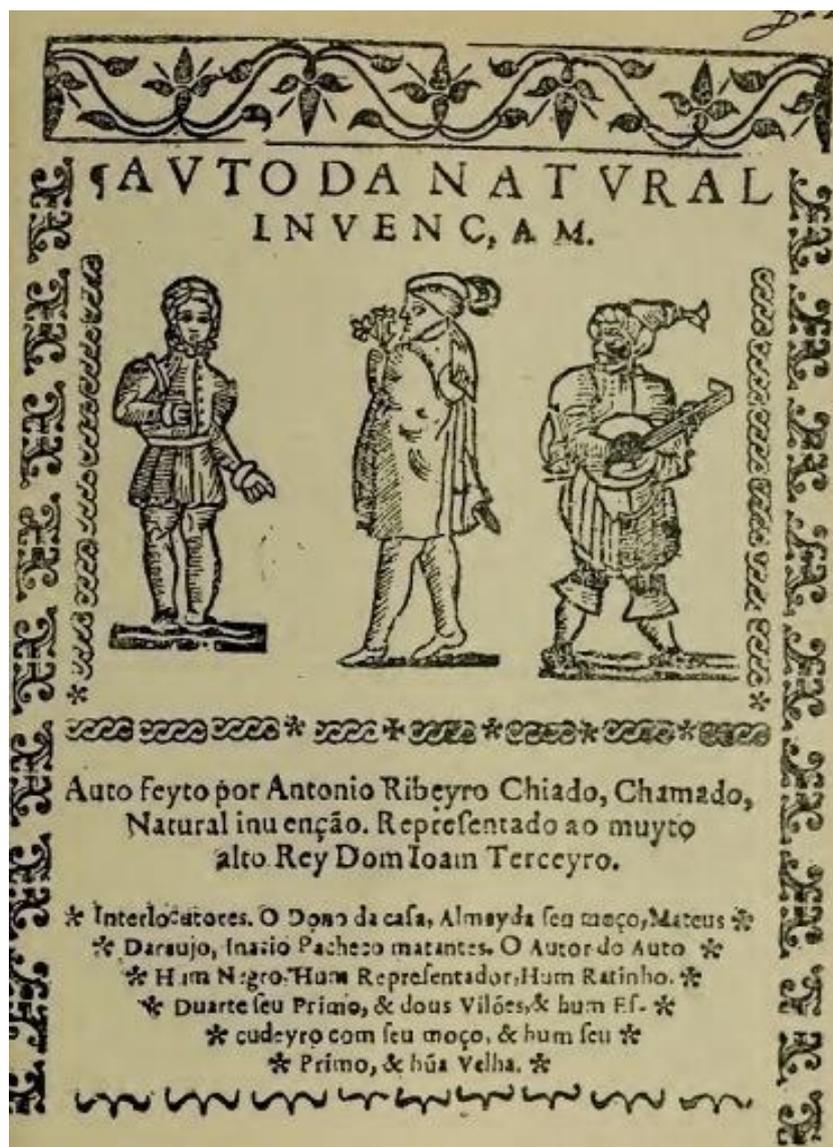
O caso de *Auto da Natural Invenção* é particular por se tratar de uma obra identificada apenas em 1904 e editada pelo Conde de Sabugosa em 1917. Sabugosa especula que a impressão deste auto também tenha ficado a cargo da já mencionada oficina, ainda que o tipo utilizado aqui seja diferente em comparação com os exemplares das demais peças de Chiado.¹⁷² A base da suposição de Sabugosa seria a presença da mesma figura de um Escudeiro com um ramo de flores nos frontispícios de *Prática dos Compadres* e do *Auto da Natural Invenção*, como podemos observar na Figura 2 e na Figura 3:

FIGURA 2: Frontispício de *Prática dos Compadres*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Portugal

¹⁷² SABUGOSA, op. cit. p.5.

FIGURA 3: Frontispício de *Auto da Natural Invenção*

Fonte: CHIADO, Antonio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*, obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa, Lisboa: Livraria Ferreira, 1917.

Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, responsáveis por uma edição de *Auto das Regateiras* e *Auto da Natural Invenção* do fim dos anos 1960,¹⁷³ lançaram a hipótese de que o exemplar identificado por Sabugosa seria uma edição seiscentista, observando que no frontispício constam vinhetas semelhantes às encontradas na edição

¹⁷³CHIADO, Antonio Ribeiro. *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*, Reprodução fac-similar da edição quinhentista do Auto da natural invenção e das duas edições quinhentistas do Auto das regateiras: introdução, leitura crítica anotada e índices. Edição de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, Vol. 1.

das *Satyras* de Francisco de Sá de Miranda, impressas no Porto por João Rodrigues em 1626,¹⁷⁴ conforme apresenta a Figura 4:

FIGURA 4: Frontispício de *Satyras*



Fonte: MIRANDA, Francisco de Sá. *Satyras*. Edição Fac-similada, Lisboa: O Mundo do Livro, 1958.

De fato, a impressão de peças teatrais em Portugal, incluindo as quinhentistas, é impulsionada no século XVII, “alimentando um mercado que pode extravasar o da leitura, constituindo-se em repertório procurado pelo público”,¹⁷⁵ conforme observa José Camões. De modo geral, porém, a época moderna teria sido marcada por certa

¹⁷⁴BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p. 17.

¹⁷⁵CAMÕES, José. Introdução. In: __. *Teatro português do século XVI: teatro profano*. Introdução e notas de Jose Camões. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2007, p. 8.

resistência diante da possibilidade de impressão de peças teatrais, temendo-se o alto grau de interferência dos impressores nos textos originais.¹⁷⁶ Sobre a difusão da imprensa na época moderna, Peter Burke observa que:

Por volta do ano de 1500 havia impressoras em mais de 250 centros europeus e elas já haviam produzido cerca de 27 mil edições. Fazendo uma estimativa conservadora de 500 exemplares por edição, haveria então algo em torno de 13 milhões de livros em circulação no ano de 1500 numa Europa de 100 milhões de habitantes (excluindo-se o mundo ortodoxo, que escrevia em grego ou russo ou eslavo eclesiástico). Já para o período entre 1500 e 1750, foram publicados na Europa tantos volumes cujos totais os estudiosos da história do livro não conseguem ou não querem calcular (com base no índice de produção do século XV o total estaria ao redor de 130 milhões, mas de fato o índice de produção aumentou dramaticamente).¹⁷⁷

Em Portugal, somente oito livros foram impressos antes de 1500.¹⁷⁸ Estima-se que em 1501 haveria cerca de 250 cidades portuguesas com maquinaria tipográfica.¹⁷⁹ Nesse sentido, a impressão das *Ordenações Manuelinas* é um episódio a ser destacado, uma vez que o rei D. Manuel teria exigido a produção de mil exemplares para cada um dos cinco tomos das Ordenações e sua imediata distribuição entre os concelhos.

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende figura entre as importantes obras literárias impressas na primeira metade do século XVI, mas o livro impresso ainda se destinava a um público restrito. Por outro lado, os principais autos quinhentistas foram publicados em cordel e vendidos nas ruas e mercados. Lamentavelmente, o alcance da circulação de obras de Chiado ainda não pode ser bem definido. Ainda assim, é importante observar que os exemplares hoje conhecidos foram localizados em bibliotecas particulares. O *Auto da Natural Invenção* compunha uma miscelânea da biblioteca iniciada pela família do Conde de Sabugosa no século XVII. As edições de *Auto das Regateiras*, *Prática dos Compadres* e *Práticas de Oito Figuras* que compõem o acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa pertenciam a uma coletânea de posse de D. Francisco de Melo Manuel da Câmara (o “Cabrinha”).

¹⁷⁶ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 69.

¹⁷⁷BURKE, Peter. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. *Estudos avançados*, São Paulo, v.16, n.44, abr. 2002, p.176. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000100010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 11 de julho de 2015.

¹⁷⁸ SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005, p.178.

¹⁷⁹ COSTA, João Paulo Oliveira. *D. Manuel I*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2011, p. 310.

Carolina Michaëlis apostava que os textos publicados no formato de cordel tendiam a escapar mais facilmente da censura inquisitorial,¹⁸⁰ mas é possível verificar que a Inquisição atingiu o teatro português de forma considerável. Nesse sentido, a apresentação do *Auto da Natural Invenção* diante de D. João III torna-se ainda mais intrigante quando reconhecemos que sua corte converteu-se num ambiente mais rígido a partir da criação da Inquisição no ano de 1536. Sobre o impacto inquisitorial na produção artística portuguesa, Antonio José Saraiva afirma que:

[...]ao optimismo, confiança e audácia dos que escreveram cerca de 1540 corresponde o sentimento de crise – assumindo às vezes formas pungentes – dos homens que escrevem cerca de 1570; e o retraimento, produto da prudência, do desânimo, por parte dos que se lhes seguem.¹⁸¹

O tribunal do Santo Ofício tinha por objetivo conformar e estabelecer vigilância sobre a religião, a cultura e a vida em sociedade de modo geral.¹⁸² Em Portugal, o tribunal tinha as práticas judaizantes como grande preocupação, mas também atuava em matérias como islamismo, superstições, sodomia, bigamia,¹⁸³ etc. Desse modo, os inquisidores:

[...] criaram tribunais de distrito, procederam a visitas das comunidades de fiéis nos distritos, definiram mecanismos de inspecção aos próprios tribunais, elaboraram listas de livros proibidos, lançaram devassas a livrarias, tipografias e bibliotecas, criaram estatutos reguladores da sua actividade, publicaram monitórios, éditos da graça e éditos da fé com a caracterização dos «delitos» perseguidos, estabeleceram um conselho junto do inquisidor-geral que funcionava como instância de decisão e tribunal de apelo, «produziram» milhares de sentenças que publicitaram em autos-de-fé.¹⁸⁴

A censura literária era um de seus mais importantes mecanismos de controle, destinando-se ao combate de heresias de forma preventiva (a partir da ação de censores e da concessão de licenças para impressão de textos) e de forma repressiva (fiscalizando a circulação de textos proibidos em alfândegas, portos e livrarias, incluindo bibliotecas particulares).¹⁸⁵

¹⁸⁰ VASCONCELLOS, op. cit. p.99.

¹⁸¹ SARAIVA; LOPES, op. cit. p.180.

¹⁸² MARCOCCI, Giuseppe; PAIVA, José Pedro. Para o reino mudar:religião, cultura e sociedade. In: __. *História da Inquisição Portuguesa (1536-1821)*. Lisboa: A Esfera dos livros, 2013, p.77.

¹⁸³ BETHENCOURT, Francisco. A Inquisição. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p.102.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ RODRIGUES, Graça Almeida. Os arquétipos. In: __. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: ICALP, 1980, p. 14-15.

A partir da virada para a segunda metade do século XVI, passaram a ser periodicamente divulgados em Portugal os Índices Expurgatórios, listas de livros proibidos pela Inquisição. A censura inquisitorial recaiu sobre autores quinhentistas importantes, seja no teatro, seja na literatura, incluindo nomes como Gil Vicente, João de Barros, André de Resende, Damião de Góis, Jorge Ferreira de Vasconcelos.

O índice de 1547 ainda era manuscrito.¹⁸⁶ O índice de 1551, por sua vez, fora impresso na oficina de Germão Galharde. No começo dos anos 1540, Galharde e o também impressor Luís Rodrigues já haviam sido orientados a não imprimir textos sem que os mesmos fossem previamente apresentados aos censores, de acordo com a determinação do inquisidor João de Melo.¹⁸⁷

Nenhum livro podia sair, na segunda metade do século XVI, sem três licenças: a do Santo Ofício, a do Ordinário eclesiástico na diocese respectiva e a do Paço. O relator do Santo Ofício examinava o livro em manuscrito e obrigava o autor a alterá-lo, amputá-lo ou acrescentá-lo, antes de lhe conceder a fórmula <<nada contém contra a nossa Santa Fé e bons costumes>>.¹⁸⁸

Com relação às obras já impressas, os índices condenavam, entre outras produções, comédias, tragédias, farsas e autos. Conforme observou Graça Almeida Rodrigues, “o teatro é, por excelência, a arte de comunicar com o povo”,¹⁸⁹ vindo a despertar atenção da censura inquisitorial, sobretudo quando dramaturgos ousavam envolver suas tramas em matérias religiosas. De modo geral, era preciso evitar a circulação de qualquer trecho ou texto completo que atacasse o clero ou que pudesse suscitar o debate religioso.¹⁹⁰

A lista apresentada no índice de 1551 incluía a expurgação de sete autos atribuídos a Gil Vicente, todos eles em folhas volantes: o *Auto de Dom Duardos*, o *Auto da Lusitânia*, o *Auto de Pedreanes* (ou *O Clérigo da Beira*), o *Auto do Jubileu de Amores*, o *Auto da Aderência do Paço*, o *Auto da Vida do Paço* e o *Auto dos Físicos*. Paul Teysser observa que os textos de *Auto do Jubileu de Amores*, o *Auto da Aderência do Paço* e o *Auto da Vida do Paço* simplesmente desapareceram, ou seja, nenhum

¹⁸⁶ MARCOCCI; PAIVA, op. cit. p.92.

¹⁸⁷ RÊGO, Raul. Cultura e unidade da fé. In: __. *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1982, p.15.

¹⁸⁸ SARAIVA; LOPES, op. cit. p.181.

¹⁸⁹ RODRIGUES, op. cit. p. 79.

¹⁹⁰ MARCOCCI; PAIVA, op. cit. p.93.

exemplar chegou aos nossos dias.¹⁹¹ Se o índice de 1564 não cita Gil Vicente, a lista de 1581 atinge suas peças a ponto da Compilação de 1586 ser publicada com profundos cortes.¹⁹²

A ação mais feroz de um índice sobre as produções impressas dos dramaturgos quinhentistas surge no ano de 1624. Na lista de autores de segunda classe com algumas obras proibidas, são mencionados três autos de Afonso Alvares e o *Auto dos Dois Ladrões*, do Frei Antonio de Lisboa. No que se refere às obras de Antonio Ribeiro Chiado, este índice determinava:

Antonio Ribeiro Chiado. <<A petição que fez ao seu comissário, e a resposta dela se proíbe. Ambas começam Ne recorderis peccata. Item a sua Regra geral de Sam Francisco, que também anda no fim dos letreiros das sepulturas, em trova. Do seu auto intitulado Da Natural invenção, quando falam os dois vilões Gonçalo Brás e Pero Gil. Risque-se se outro boi lavrou o rego, até com uns pozinhos de auache, exclusive>>.¹⁹³

Conforme já demonstrou José Camões,¹⁹⁴ outra peça de Chiado, a *Prática dos Compadres*, também foi censurada no mesmo índice na lista de autos de autores anônimos, porém tendo *Auto dos Dous Compadres* como título. O trecho pontuado pelo documento diz respeito aos versos que indicam uma receita para amansar marido, determinando: “risque, por pouco que me vos deis, ate faloeis andar direito”.¹⁹⁵ Nos capítulos seguintes, os textos de Chiado mencionados neste índice serão analisados, de modo que será possível compreender as razões pelas quais foram incluídos na lista publicada em 1624.

1.5 O cômico e o cotidiano no teatro de Chiado

Como dramaturgo, Antonio Ribeiro Chiado demonstrou ser um conhecedor dos costumes populares. Mais do que isso, veio a representar esses costumes e a realidade urbana portuguesa de uma forma crítica, satírica, cômica. Segundo a definição no *Dicionário de Teatro* de Patrick Pavis, o cômico “fornece ao irônico condições para

¹⁹¹ TEYSSER, op. cit. p.25.

¹⁹² Ibidem, p.26.

¹⁹³ RÉGO, op. cit. p.96.

¹⁹⁴ CAMÕES, José. *Bens que vêm por mal: eliminação de candidatos a títulos de teatro português*.

Disponível em:

http://ww3.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC_bens_que_vem_por_mal.htm

Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

¹⁹⁵ Idem.

criticar seu meio”.¹⁹⁶ Desse modo, Chiado não poupa os passos dos reis, os casamentos e conflitos familiares, as alianças e rivalidades que movimentavam a vida em Lisboa. Investe ainda na ridicularização de clérigos e de cristãos leigos, na imitação da fala dos escravos e na manipulação dos mais inusitados provérbios populares.

As definições de sátira e de cômico apresentadas ao longo deste capítulo nos permitem refletir sobre dois tipos de riso recorrentes em obras produzidas ao longo do século XVI: o riso carnavalesco e o riso satírico. Mikhail Bakhtin discorre sobre o primeiro tipo em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. De acordo com Bakhtin, o Carnaval é vivenciado e não assistido, de modo que se apresenta como uma paródia da vida cotidiana.¹⁹⁷ Nessa paródia o riso é universal,¹⁹⁸ atingindo àqueles que riem e àqueles que são objeto do riso, conforme demonstra a obra de Rabelais, marcada pela linguagem carnavalesca alimentada pelo vocabulário da praça pública.

No riso satírico, por sua vez, aquele que o promove se exclui e se opõe ao objeto sobre o qual escarnece.¹⁹⁹ Nesse caso, o rir é sobre *o outro*, não sobre *nós*. Esse parece ser o tipo de riso produzido por Antonio Ribeiro Chiado. A tipificação social, recurso explorado por Chiado em todas as suas peças, é uma forma de falar sobre o outro, destacando ou mesmo deformando elementos característicos de determinados grupos sociais. Desse modo, as peças de Chiado tendem a enfatizar sob uma perspectiva cômica e, por vezes degradante, a imagem da escrava atrapalhada ou da velha rabugenta. É importante lembrar que a sátira nem sempre tem por objetivo o fazer rir, ou seja, é possível que também tenha por fundamento provocar certa repugnância ou aversão pelo outro: “o objetivo da sátira consiste em expor defeitos e preconceitos que parecem repulsivos, ridículos ou absurdos”.²⁰⁰ O riso no teatro de Chiado explora particularmente as cenas ou situações da vida cotidiana de homens e mulheres a partir desses elementos.

No século XVI, Lisboa foi movimentada por construções e reformas, vivenciando um processo de urbanização alavancado sobretudo pelas conquistas ultramarinas. As festas, os espetáculos e as procissões mantinham vivo o ânimo na

¹⁹⁶ PAVIS, Patrick. Cômico. In: __. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 58.

¹⁹⁷ BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993, p.10.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 11.

²⁰⁰ JÚNIOR, Leão de Alencar. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. *Rev. de Letras*. nº24. Vol. 1/2, jan/dez, 2002, p. 81. Disponível em: <www.revistadeletras.ufc.br/rl24Art15.pdf>. Acesso em: 9 de maio de 2015.

cidade, tão frequentemente assolada por surtos de peste e terremotos entre os anos de 1505 e 1580.

Sendo uma das cidades mais importantes do reino, Lisboa contava com mais de 50 mil habitantes em princípios dos quinhentos. Graças à intensificação das chegadas ao seu porto, a circulação de estrangeiros (sobretudo de origem italiana) era intensa. Viajantes e cronistas não deixaram de registrar suas impressões sobre as dificuldades de circulação encontradas pelos transeuntes, sobre o sempre crescente número de mendigos e vagabundos espalhados pela cidade e, especialmente, sobre as ruas sujas.²⁰¹ No livro *Portugal Quinhentista*, Antonio de Oliveira Marques reproduz um manuscrito italiano sem autor definido (provavelmente um membro de uma embaixada italiana) dedicado a promover uma descrição do reino. Essa descrição crítica, entre outros aspectos, a qualidade das construções portuguesas e a sujeira da cidade de Lisboa:

Todas as cidades do reino são pouco agradáveis, todas fracas, todas sujas e todas mal edificadas, tanto os templos como as outras casas, feitas com uma arquitetura em tudo desproporcionada. A cidade de Lisboa, que não apenas é a mais nobre e a maior, mas se pode dizer que, por si só, é todo o reino, é não somente fraca e desmuralhada, mas também a mais porca e mais feia de todas.²⁰²

De acordo com Teresa Rodrigues, as casas eram ocupadas por poucos moradores. As famílias mais abastadas concentravam-se perto da Ribeira, enquanto as famílias mais pobres instalavam-se mais distantes do centro efervescente. Assumindo como referência os estudos de Michel de Certeau,²⁰³ pode-se vislumbrar nas peças de Chiado uma rica coleção de práticas entendidas como as “maneiras de fazer”²⁰⁴ que constituíam o cotidiano dessas famílias, incluindo seus modos de falar, habitar, cozinhar, comer e beber, vestir e jogar, etc. Tais práticas devem ser analisadas como táticas que garantiam aos indivíduos a possibilidade de operar ou apropriar-se de códigos, objetos e espaços.

Três peças de Chiado se referem ao consumo de vinho e comida não apenas como ação de personagens, mas também como tema de conversas. Em *Prática dos Compadres*, Fernão promete servir aos amigos o melhor vinho de Portugal. A bebida,

²⁰¹ RODRIGUES, Teresa Ferreira. *Cinco séculos de quotidiano – A vida em Lisboa do século XVI aos nossos dias*, Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 28.

²⁰² Anônimo italiano. Retrato e reverso do reino de Portugal. In: MARQUES, Antonio Henrique de Oliveira, *Portugal Quinhentista: [ensaios]*. Lisboa: Quetzal, 1987, p.195.

²⁰³CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, I.*: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

²⁰⁴ Idem.

porém, não causa o impacto desejado, suscitando comentários nem sempre favoráveis, como o de Fernão:

“A ninguém por bom asselles,
a cor está rubicunda.
Quem se n'estes vinhos funda
é ruim alveitar d'elles.
Todavia tem bom cheiro”²⁰⁵

Dois dos seis taberneiros mencionados no *Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente aparecem também nas falas de personagens de *Prática dos Compadres*: enquanto o Compadre cita a taberna da Biscainha, Vasco lembra do vinho do castelhano João Cavaleiro.

No *Auto das Regateiras*, a Velha instrui a escrava Luzia sobre os preparativos para o casamento de Beatriz. Os utensílios da cozinha também são mencionados em detalhes, entre pratos, porcelanas e bandejas:

“Correge muito bem tudo.
Essa negra lave os pratos,
e deita fora esses gatos,
não façam algum entrudo
nas porcellanas pintadas.
Porás as frutas das martes
e nos 'çafates bõs fartes
com iss'outras girgiladas.
E essas trutas da feira
porás por sua maneira
nos outros pratos mais grandes
e nas bandejas de Flandes,
que estão dentro na taceira”²⁰⁶

²⁰⁵CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 129.

²⁰⁶Ibidem, p.80-81.

As mencionadas fartes eram empadas doces, enquanto girgiladas eram bolos de farinha com gergelim. Ainda sobre a refeição a ser servida na comemoração do casamento, a Velha pede à Beatriz que lembre a escrava de suas funções:

“E diz áquesse cadellão
que trabalhe, e não se assente,
e mais dize-lhe que aquente
água para esse leitão;
que depenne essas gallinhas,
e os patos e os coelhos”²⁰⁷

Observa-se que a Velha espera comida variada e em abundância para o casamento de sua filha, incluindo um leitão, galinhas, patos e coelhos. A comida é antes de tudo um prazer e parte importante da festa:

“Velha — Não se bula aqui ninguém.
Não há festa sem comer,
e o comer é o prazer,
e o prazer d'aquisto vem”²⁰⁸

Ainda que os exageros estejam previstos como parte da comemoração, a Velha deseja que os convidados celebrem a ocasião de maneira virtuosa:

“Entrementes que duramos,
que folguemos, que comamos
com prazer, porém, virtude,
porque a virtude acude
à salvação que esperamos”²⁰⁹

Ao que parece, a Velha não se refere apenas à moderação no comer e no beber e sim a uma conduta educada e respeitosa entre os convidados.

²⁰⁷CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 81.

²⁰⁸ Ibidem, p.93.

²⁰⁹Ibidem, p. 94.

Em *Prática de Oito Figuras*, Ambrosio da Gama mostra-se frustrado ao descobrir que seu escravo havia comprado um coelho e não uma perdiz. Ainda assim, a consoada servida parece agradar seus convidados:

“Gama — Moço, tem tu mão no prato,
e ess'outro ponha as toalhas.
Olha não sejas inhato.
Rocha — Oh! Como isto é angelical!
Gama — Comei se vos sabe bem.
Rocha— Assim faço; mas, porém
não sou homem de fartar”²¹⁰

Na primeira fala destacada acima, Gama solicita pratos e toalhas aos seus servidores, os Moços. A expressão “Olha não sejas inhato” cobra precisão e habilidade na preparação da mesa. Por meio da fala de Rocha, por sua vez, Chiado finalmente insere a importância da moderação à mesa. Esse diálogo funciona, portanto, como um alerta sobre a importância dos bons modos e da boa aparência da mesa.

De modo geral, a comida e a bebida surgem em suas peças em momentos de celebração e comunhão entre amigos no ambiente doméstico. Uma mesa farta e um bom vinho promovem momentos de prazer e satisfação, mas exageros carnavalescos são indesejáveis. Chiado não era o único interessado em representar as maneiras de comer e beber em princípios da Idade Moderna. Bakhtin já observara que o *Prólogo de Gargantua* de Rabelais contava com inúmeras referências ao tema da comida e da bebida:

As figuras principais de todo o Prólogo são figuras de *banquete*. O autor celebra o vinho, superior sob todos os aspectos ao azeite (símbolo da sabedoria devota, enquanto o vinho o é da verdade livre e alegre). A maioria dos epítetos que Rabelais aplica às coisas espirituais pertence, por assim dizer, à linguagem da mesa.²¹¹

Dessa forma, Rabelais faz um convite à bebida e à abundância à mesa. O comer coletivo era antes de tudo um acontecimento social.²¹² De acordo com Bakhtin, a

²¹⁰CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 43.

²¹¹BAKHTIN, op.cit. p. 147.

²¹²Ibidem, p. 246.

cozinha e o banquete eram elementos recorrentes não apenas na produção de Rabelais, mas também na literatura quinhentista de modo geral:

O próprio nome das diferentes mercadorias: aves, legumes, vinhos ou objetos domésticos corriqueiros, vestimentas, utensílios de cozinha, etc., tem uma importância considerável na obra de Rabelais, e essas denominações têm frequentemente um caráter em si mesmas: menciona-se o objeto por sua própria causa. O universo das comidas e dos objetos ocupa um lugar enorme, já que se trata dos víveres, pratos e coisas que são cotidianamente apreçados em alta voz, em toda a sua diversidade e riqueza, nas ruas e praças públicas. É o universo da abundância, da comida, da bebida, da aparelhagem doméstica que encontramos nas telas dos mestres flamengos, assim como nas descrições detalhadas dos banquetes, tão frequentes na literatura do século XVI.²¹³

A recorrência dessa temática pode ser entendida quando observamos que apenas uma parte privilegiada das sociedades europeias consumia comida e bebida em quantidades relativamente satisfatórias: com o surgimento do capitalismo, a pobreza e a fome de uma parcela mais vulnerável da população rural e urbana foram duramente acentuadas. É importante frisar, porém, a existência de uma diferença marcante entre o banquete da festa popular e a refeição doméstica privada e burguesa: se o primeiro caso é o triunfo do povo, o segundo representa a saciedade e o gozo individual.²¹⁴

Tal qual o comer e o beber, as vestimentas de homens e mulheres representadas no teatro de Chiado também demonstram que este dramaturgo conferiu considerável atenção aos modos pelos quais a sociedade portuguesa quinhentista expressava-se *sobre e a partir* do corpo e da aparência no cotidiano. A já mencionada descrição do reino encontrada por Oliveira Marques também tecia comentários sobre as vestes e sobre a aparência dos portugueses:

Os homens são de mediana estatura, mais sobre o pequeno do que sobre o alto, mais sobre o moreno do que sobre o loiro, de aspecto triste, ao que ajuda ainda o fato de – sendo por lei proibido vestirem panos de seda – envergarem trajes de bairra e de outros tecidos semelhantes que não causam bom aspecto, tanto mais que usam sempre o chapéu com os borzeguins.²¹⁵

[...] As mulheres vestem-se quase à maneira da Espanha, com as vestes de cima pretas e as de baixo de cor, mas com mais hipocrisia e menos garbosamente. Nos pés calçam aqueles soquinhos a que chamam chapins, sem meias mas com borzeguins. Na cinta onde, em todas as outras partes, procuram conseguir um aspecto apertado e um cinto com pequena

²¹³BAKHTIN, op. cit. p. 158.

²¹⁴ Ibidem, p. 264.

²¹⁵Anônimo italiano. Retrato e reverso do reino de Portugal. In: MARQUES, Antonio Henrique de Oliveira, *Portugal Quinhentista: [ensaios]*. Lisboa: Quetzal, 1987, p.139.

circunferência, aqui enchem-na de faixas, de maneira que ficam iguais ao resto do corpo. Pelo que resultam sem figura e sem garbo.²¹⁶

É possível perceber que o cronista italiano desprezava o “aspecto triste” dos homens e a falta de elegância das mulheres portuguesas em comparação com as espanholas.

De acordo com Pierre Mayoul, os comportamentos expressos em roupas também estão entre os elementos que articulam a organização da vida cotidiana.²¹⁷ O mesmo pode ser dito dos acessórios que identificavam diferentes grupos sociais no teatro quinhentista. Na peça *Auto das Regateiras*, a Comadre lamenta-se por ter vendido suas jóias:

“Assim haja eu vossa benção,
como vendi meus aneis,
manilhas e arrieis,
sem me ficar um tostão,
nem ceitil”²¹⁸

Segundo Eneida Bomfim, era comum que homens e mulheres se adornassem com anéis em todos os dedos.²¹⁹ Também era costume que as cabeças estivessem protegidas. Em *Auto das Regateiras*, em meio aos preparativos para o casamento de sua filha, a Velha percebe que estava prestes a se apresentar aos convidados com a cabeça descoberta:

“Ui! Olhae vós como m'eu ia!
sem véo e sem enxervia!
Achava-me tão pejada!”²²⁰

A enxervia ou enxarvia era uma espécie de lenço ou fita para o véu da mulher. A Velha faz menção ainda a duas formas de ocultar os cabelos:

²¹⁶Anônimo italiano, op. cit. p.245.

²¹⁷MAYOUL, Pierre. El barrio. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *La invención de lo cotidiano, 2: habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, 1999, p.6.

²¹⁸CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.56.

²¹⁹BOMFIM, Eneida. *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio, 2008, p.37.

²²⁰CHIADO apud PIMENTEL op. cit. p. 40.

“Negra, antes que m'esqueça,
a minha beatilha põe-na,
e dá-me cá essa pelõena,
que te arma essa cabeça”²²¹

A beatilha era um lenço adotado por beatas e por idosas,²²² enquanto a pelõena ou polaina eram lenços ou toucas vermelhas.

A Velha orienta a filha Beatriz sobre o traje que deverá vestir para o casamento:

“Veste aquell'outra fraldilha,
e porás a beatilha
que está dentro no escaninho
e veste o gunete fino,
e cinge ess'outra mantilha”²²³

O traje é composto por três peças: a fraldilha, um avental; a gunete ou gonella, uma túnica; e a mantilha, uma espécie de véu que alcançava a cintura.²²⁴ Segundo Eneida, a fraldilha e a beatilha compunham a vestimenta principal da mulher do povo.²²⁵

Para os homens, a capa era a veste indispensável, não apenas cobrindo a cabeça como também alargando os seus ombros,²²⁶ enfatizando a sua virilidade. Tendo em vista a importância dessa veste, o desaparecimento da única capa do personagem Vasco é o elemento que desencadeia o conflito entre ele e sua esposa Brazia em *Prática dos Compadres*:

“Vasco — Qual capa?
Brazia — A d'ouropel.
Quantas dúzias tendes d'ellas?!

²²¹CHIADO apud PIMENTEL op. cit. p. 40.

²²²BOMFIM, op. cit. p.36.

²²³CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.80.

²²⁴BOMFIM, op. cit. p. 36

²²⁵Ibidem, p.48.

²²⁶BRAGA, Flávia Bruna Ribeiro da Silva. A história do vestuário na Península Ibérica: o Século XIV e o Século XVI. *Site NetHistória*. Brasília, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.nethistoria.com.br/index.php?secao=artigos.php&id=1047>>. Acesso em: 7 de dezembro de 2015.

Tendes vós mais d' uma só?”²²⁷

Além da capa, o homem português poderia vestir um gibão (um tipo de camisa social²²⁸), calções (desde que fosse um homem rico, um cavaleiro, um escudeiro ou burguês²²⁹), calças (meias) e um barrete ou chapéu.

No *Auto da Natural Invenção*, o Escudeiro ironiza ao questionar se o seu servidor desejaria calções (altos de setim) como recompensa por intermediar um contato com a mulher desejada:

“Escudeiro — Se eu hoje por tua industria
fallo a essa rapariga
tens de mim...
Moço — Quê?
Escudeiro — Esta figa!
pois que queres que t'o diga?
Os meus altos de setim?
Que mais ques? ahi os tens”²³⁰

O Moço, porém, não manifesta interesse nas vestes do Escudeiro:

“Moço — São altos de baixos vens
d'Aljubarrota a Çafim
Escudeiro — Nunca agradeceste nada.
Moço — Os muslos me dão no goto!
de uma parte os cerca roto,
de outro, graxa tajada”²³¹

O Moço alega que os calções não seriam do seu gosto e que estariam rasgados (“roto”) e sujos (“graxa tajada”). O trocadilho “altos de baixo vens” enfatiza que os calções seriam de baixa qualidade. No teatro quinhentista, o Escudeiro geralmente

²²⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.99.

²²⁸ BOMFIM, op. cit. p.21.

²²⁹ Ibidem, p. 24.

²³⁰ CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p. 97.

²³¹ Ibidem, p.97-98.

representava um homem decadente que vivia de aparências. Ao que parece, o Escudeiro criado por Chiado tende a ignorar a ruína evidenciada por seus trajes comportando-se de forma orgulhosa.

Por fim, cabe destacar a importância do jogo no teatro quinhentista enquanto prática associada aos tipos masculinos. Em Portugal, ao longo dos reinados de D. João I (1357-1433) e D. Duarte (1391- 1438), os homens apreciavam atividades como “a caça, a braçaria, as justas, os torneios, as canas, o tavalado, a péla e o xadrez”,²³² enquanto os jogos de azar eram condenados. Os jogos de cartas teriam sido introduzidos em Portugal no século XV e se tornado ainda mais populares no século seguinte. Gil Vicente faz referências a naipes na fala do Diabo no *Auto da Feira*:

“Às vezes vendo virotes
e trago d’Andaluzia
naipes com que os sacerdotes
arreneguem cada dia
e joguem até os pelotes”²³³

No *Auto da Barca do Purgatório*, uma referência a um jogo de baralho também é identificada no diálogo entre os personagens Diabo e Taful:

“Diabo: Baralha o jogo e partamos.
Taful: Paga qu’eu nam jogo em vão.
Diabo: Lá no frete descontamos
quer ganhemos quer percamos
tudo nos fica na mão”²³⁴

Em outras palavras, o jogo de cartas no teatro vicentino surge associado ao Diabo e às perdas nas apostas.

²³²CAMPOS, Flavio de. Jogos e a temática lúdica em Portugal ao final da Idade Média. *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre*. Nº 2, 2008, p. 5. Disponível em: <<http://cem.revues.org/9492>>. Acesso em: 8 de maio de 2015.

²³³VICENTE, Gil. *Auto da Feira*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 9 de maio de 2015.

²³⁴VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Purgatório*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 9 de maio de 2015.

No *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, peça quinhentista de autoria desconhecida, os personagens Duarte e Gonçalo também decidem iniciar um jogo:

“Duarte — E que jogo jogaremos?
Primeirinha a descartar?
Gonçalo — Juro aí de não na jogar
mas aos dados rifaremos
que é jogo singular”²³⁵

A Primeirinha citada na fala de Duarte seria um jogo de cartas. Quando Duarte sofre uma derrota e se recusa a pagar o valor apostado com o amigo, a partida é encerrada com ameaças de morte:

“Gonçalo — Si vós quereis peleijar
por me não pagardes nada
esse está mui bom falar.
Sus paga-me o dinheiro
se nam hei-te de matar
ora hás-me de pagar.
Duarte — Também trazemos faqueiro
com faca para arrancar”²³⁶

A manilha, outro jogo de cartas, marca o encerramento da peça *Prática dos Compadres* de Chiado. Vasco, o dono da casa e também do baralho, alerta os convidados (o Compadre, Fernão e o Cavaleiro) sobre algumas cartas perdidas:

“Compadre — Tendes cartas?
Vasco — Faltam-lhe duas espadas!
Fernão— Nunca tendes jogo certo!
Compadre. — Já haverão mister barrelas?
Vasco — Tenho-as n'uma arca mettidas”²³⁷

²³⁵ Autor desconhecido. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2016.

²³⁶ Autor desconhecido. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2016.

A ausência de cartas não impede o andamento do jogo, mas a suspeita de trapaça levanta um sério debate entre os jogadores:

“Fernão — Levantae de paus agora.
 Vasco — Roubaes vós com a manilha?
 Cavaleiro — Não será gran maravilha!
 Fernão— Ponde vós uma carta fora,
 e jogae.
 Cavaleiro — Ora, meu senhor, roubae:
 quero que sejaes ladrão”²³⁸

Assim como no *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, o jogo provoca uma discussão que se traduz numa cena cômica. Por fim, o jogo é interrompido pelo Cavaleiro, insatisfeito com a qualidade do jogo e de seus adversários:

“Cavaleiro — Senhores, não jogo mais.
 Fernão — Porquê?
 Cavaleiro — Porque m'enfadaes
 de jogardes ruimente”²³⁹

Nesta peça, o jogo de cartas ocupa os homens, mas também as mulheres da casa, encarregadas de buscar o baralho e de servir o vinho. O jogo nos ajuda a observar com mais atenção o desenvolvimento de cada tipo masculino na medida em que suas características mais marcantes se destacam durante a competição, em especial o discurso autoritário de Vasco, o discurso conciliador do Compadre, os ardis de Fernão e a arrogância do Cavaleiro. Nesse sentido, é importante lembrar que a análise das práticas a qual se refere Certeau em sua obra *A Invenção do Cotidiano* lança luz sobre modos de operação e não sobre indivíduos.²⁴⁰ A prática é parte fundamental da identidade de um grupo,²⁴¹ o que nos remete à exploração dos tipos enquanto forma de satirizar grupos sociais no teatro quinhentista. Assim sendo, a definição de cotidiano

²³⁷CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.132-133.

²³⁸Ibidem, p. 143.

²³⁹ Ibidem, p.144.

²⁴⁰ CERTEAU, op. cit. p. 38.

²⁴¹ MAYOUL, op. cit. p. 8.

segundo Michel de Certeau mostra-se ainda mais adequada a esta reflexão sobre o teatro de Chiado, tendo em vista que o dramaturgo estava atento às práticas de mulheres, clérigos, negros e fidalgos, conforme será demonstrado nos capítulos seguintes.

2. RELIGIÃO E MISOGINIA NOS ESCRITOS DE ANTONIO RIBEIRO CHIADO

2.1 Entre as trevas e a luz

Segundo informa Cunha Rivara no periódico *O Panorama*, Antonio Ribeiro Chiado tornou-se conhecido na corte de D. Sebastião “pelos seus gracejos e agudezas”²⁴² e mais especificamente por sua capacidade de imitar vozes e gestos.²⁴³ Não há qualquer registro sobre uma possível apresentação teatral de Chiado na corte de D. Sebastião, ainda que *Auto das Regateiras* tenha sido produzida por volta de 1569 e mencione o rei, conforme indicado no capítulo anterior. É importante lembrar, porém, que o período de regência ao longo da década de 1560 (primeiro conduzido por D. Catarina e posteriormente pelo cardeal D. Henrique) lançou sombras sobre a atmosfera cultural portuguesa: em 1564, os decretos conciliares foram acatados em sua totalidade e mais um índice de livros proibidos foi divulgado. Nem mesmo o teatro religioso escapou a essa série de censuras: proibiu-se representações nas igrejas²⁴⁴ e os tradicionais jograis dos clérigos.²⁴⁵

Tantas vezes descrito como um rei fraco e ao mesmo tempo autoritário,²⁴⁶ é inegável que a característica mais marcante da figura de D. Sebastião fora sua sede bélica contra os mouros, ainda que não contasse com o apoio de D. Catarina (1507-1578) e de D. Henrique (1512-1580) nessa matéria. Seu breve reinado foi pontuado por uma nova organização militar do território, partindo do princípio de que os mais ricos deveriam investir mais nas armas e colaborar na construção de um corpo militar.²⁴⁷ O financiamento de sua jornada até a África, por exemplo, deveu-se sobretudo aos

²⁴² RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha. Origens do Theatro Moderno. Theatro Portuguez até aos fins do XVI século. In: __ *O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1837, vol 1, p. 14.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ BRAGA, Teófilo. Antonio Ribeiro Chiado (1542-1591). In: __ *História do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, p. 118.

²⁴⁵ MARQUES, João Francisco. As formas e os sentidos. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.), *História Religiosa de Portugal. Vol. 2: Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 450.

²⁴⁶ HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.76.

²⁴⁷ Ibidem, p.93.

recursos obtidos junto aos cristãos-novos em troca da suspensão do confisco aos penitenciados pela Inquisição.²⁴⁸

D. Sebastião envolveu-se no conflito de sucessão no Marrocos, apoiando o xarife deposto, Mulei Muhammad Al-Mutawakkil contra o tio deste, o então soberano Mulei Abd al-Malik. Contando com aproximadamente 16500 homens,²⁴⁹ D. Sebastião inicia uma expedição sem retorno: o rei desaparece na batalha de Alcácer Quibir em 4 de agosto de 1578.

As incertezas sobre os mortos na derrota de Alcácer Quibir e a perda da independência do reino e consequente anexação a Castela motivaram a crença no retorno de um rei salvador capaz de restaurar a soberania portuguesa.²⁵⁰ De acordo com Jacqueline Hermann:

O recurso às predições e disseminação profusa de boatos conformavam, pouco a pouco, uma difusa esperança na volta dos desaparecidos e uma recusa à idéia de que também o rei estava morto. Dois anos depois, efetivada a dominação espanhola, a esperança se transformou, lenta e definitivamente, em crença, base de conformação do fenômeno que se chamou sebastianismo.²⁵¹

Esses boatos foram alimentados por ideais de fundo messiânico circulando pela corte e por todo o reino com vigor entre os séculos XVI e XVII. Conforme demonstra Francisco Bethencourt:

[...] o profetismo português assenta em dois elementos fundamentais: a idéia da conquista do mundo, seguida da conversão de outros povos e do estabelecimento da paz universal sob a égide da Igreja; a idéia de «descoberta» ou «revelação» (se necessário por ressurreição ou regresso, depois de curadas as imperfeições) do rei escolhido (salvador de Portugal e do mundo) para desempenhar essa missão.²⁵²

Ainda que tenha compartilhado de uma atmosfera de intensa produção de fundo profético em Portugal, Antonio Ribeiro Chiado não produziu textos proféticos em seu sentido mais específico, mas tem-se conhecimento de textos jocoso-proféticos atribuídos a ele, entre os quais as *Profecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que*

²⁴⁸ MAGALHÃES, Joaquim Romero. Os régios protagonistas do poder. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997, vol.3, p.545.

²⁴⁹ Ibidem, p.545.

²⁵⁰ HERMANN, op.cit.

²⁵¹ Ibidem, p. 177-178.

²⁵² BETHENCOURT, Francisco. Rejeições e polémicas. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p.86.

havia de acontecer em Portugal no ano de 1579. Barbosa Machado é o único a atribuir à Chiado a autoria de outras *Sete cartas jocosas e Quinze cartas jocosas com varias profecias para o anno de 1591*,²⁵³ curiosamente, o ano da morte do poeta e dramaturgo.

Chiado não é um Bandarra, mas deseja compartilhar suas supostas revelações: “os que as sabem é razão que as digam a quem são occultas, para se guardarem dos grandes perigos e damnos que lhes podem occorrer”.²⁵⁴ Ele prevê grandes mudanças no mundo em consequência dos pecados em Portugal. A temática do pecado surge com destaque em seus escritos e de forma condizente com o que Max Weber aponta ser um dos elementos decisivos das escatologias messiânicas:

Os sofrimentos da geração atual são consequências dos pecados dos antepassados, pelos quais o deus responsabiliza os descendentes do mesmo modo que, na vendeta, o assassino se vingava no clã inteiro e que, ainda, o papa Gregório VII excomungava os descendentes até a sétima geração.²⁵⁵

Em *A Senda do Milênio*, Norman Cohen tem como foco o florescimento do milenarismo entre os pobres na Europa ao longo entre os séculos XI e XVI, uma escatologia revolucionária baseada em profecias de judeus e cristãos primitivos.²⁵⁶ Nesse sentido, Cohen observa que determinadas passagens dos Livros Proféticos:

[...] predizem como, a partir de uma imensa catástrofe cósmica, haverá de surgir uma Palestina que será um novo Éden, um Paraíso reencontrado. Pela sua negligência de Jeová, o Povo Eleito deverá na verdade ser castigado com a fome e a peste, a guerra e o cativo, e submetido a um juízo tão severo que opere uma ruptura sem ambiguidades com o passado pecaminoso [...]. Quando o Povo estiver assim regenerado e reformado, Jeová cessará sua vingança e tornar-se-á o Libertador.²⁵⁷

O texto produzido por Chiado apresenta características semelhantes a esse discurso, tendo em vista que a herança judaica é um elemento fundamental da cultura portuguesa, tal qual as heranças cristã e muçulmana.

²⁵³ MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*, Tomo I, Lisboa, 1741-1759, p. 371.

²⁵⁴ CHIADO, Antônio Ribeiro. Profecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que havia de acontecer em Portugal no ano de 1579. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p. 229.

²⁵⁵ WEBER, Max. Sociologia da Religião. Tipos de Relações Comunitárias Religiosas. In: __. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p. 351.

²⁵⁶ COHN, Norman. A tradição da profecia apocalíptica. In: __. *Na senda do milênio: milenaristas revolucionários e anarquistas místicos da Idade Média*. Lisboa: Presença, 1981, p.15.

²⁵⁷ *Ibidem*, p.16.

Segundo a profecia de Chiado, o ano de 1579, coincidindo com o período de crise após o desaparecimento de D. Sebastião, seria um tempo de guerra, fome e peste. De fato, um grande surto de peste atingiu Portugal entre os anos de 1579-1580. Sobre as possessões na África, o autor alerta que “entre os inimigos haverá grande destruição, e todos aquelles que morrerem em terra de christãos não escaparão em nenhuma maneira”,²⁵⁸ o que pode indicar que a ira divina deveria recair justamente onde D. Sebastião desaparecera.

As supostas mudanças anunciadas por Chiado se referem a uma natureza que reagiria por meio da chuva, enchentes, ventos, trovões e terremotos:

E n'esta terra as chuvas serão tão grandes, que não haverá navio, que pelo mar não ande a nado.
Os ventos serão tão grandes e fortes, que alevantarão as palhas do chão.
Os trovões e terremotos serão tantos, que, de puro temor, não haverá homem nascido que fique por nascer.
E, depois d'isto, sahirão flores no campo, que sempre continuamente foram vistas nascer.²⁵⁹

A ironia presente no discurso de Chiado reside na constatação de que as chuvas, os navios, os ventos e as flores em realidade estariam por cumprir suas funções e trajetórias óbvias. O tom debochado do autor é percebido com ainda mais clareza no trecho em que cita mudanças exageradas envolvendo animais e alimentos, além de uma observação sobre a aparência de algumas freiras:

Os tempos serão tão mudados, que todos os animaes irracionaes andarão com as cabeças para baixo, e as arvores se enverdecerão na primavera, e as folhas cahirão depois de sèccas.
E os melões se tornarão tamanhos como a minha cabeça, pouco mais ou menos. E os alhos e as cebolas metterão a cabeça debaixo do chão. E os marmellos, se os deixarem, se tornarão amarellos.
Com o grande temor, as gallinhas pretas porão ovos brancos, pelas grandes mudanças que haverá no mundo.
Oh! maravilhoso Deus! Quão grandes são as Suas maravilhas, e quão escuros são Seus juizos.
E dia de Paschoa florida, caminho de Enxobregas, perto de Lisboa, apparecerá o mosteiro de Santos com algumas freiras formosas e outras feias.²⁶⁰

Ao fim da profecia, Chiado faz menção a um período iluminado para Castela, referindo-se provavelmente ao sucesso da anexação do reino português. A “meia noite”

²⁵⁸ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 231.

²⁵⁹ Ibidem, p.230.

²⁶⁰ Ibidem, p.231.

e o “grande escuro” se referem ao período de turbulência e incerteza política, enquanto expressões como “sol claro” e “dia claro” indicam uma perspectiva mais otimista sobre o futuro após as mudanças verificadas em Portugal:

[...] serão vistas grandes maravilhas em toda Hespanha, porque estão Vénus e Júpiter, e andarão de signo em signo, do distraimento do sol.
E depois do meio dia, estando o sol claro, verão as gentes mais claramente os caminhos e carreiras, que à meia noite fazendo grande escuro.
[...] E, fazendo o dia claro, aparecerá Lisboa de Almada, e Badajoz de Elvas, e d'Evora-Monte a cidade de Évora.²⁶¹

Chiado dá a entender que, após a crise, as regiões mencionadas teriam um papel indispensável na nova fase que se inaugurava, especialmente considerando Badajoz e Elvas, área fronteiriça entre a Espanha e Portugal. Ele não aponta uma figura responsável pela salvação em Portugal, mas é evidente a simpatia (simulada ou não) pelo destino imposto pelos espanhóis. Em outras palavras, Chiado registra ou finge prever o surgimento de um novo dia ou de um novo mundo. Como já enunciava Weber, “o processo escatológico consiste então numa transformação política e social deste mundo”.²⁶² Assim sendo, nem mesmo a paródia produzida por Chiado escapava a esse importante referencial de fundo profético: era preciso destruir para reformar.

Parece correto afirmar que as *Profecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que havia de acontecer em Portugal no ano de 1579* fornecem pistas sobre o modo como o autor observava as transformações na vida política portuguesa ao longo da segunda metade do século XVI. Seu texto relaciona pecado e política a partir de moldes de fundo profético, mas ainda assim é uma sátira, uma paródia. Trata-se portanto, de uma importante demonstração da complexidade dos seus textos em matéria religiosa e moralista. O frade franciscano Antônio Ribeiro jamais poderá ser separado da figura do criativo e desordeiro Chiado. Assim sendo, neste capítulo pretende-se demonstrar de que forma as percepções de Chiado sobre religião, fé, pecado e moralidade se relacionam com um discurso misógino que teria influenciado seu teatro e, mais especificamente, as ideias que envolvem a criação de suas personagens femininas.

²⁶¹CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 232.

²⁶²WEBER, op. cit. p. 351.

2.2 “Servir a Deus com vontade”

Os primeiros franciscanos chegaram em Portugal entre 1217 e 1220, num contexto de expansão urbana e populacional e aumento da pobreza. Em Évora, cidade de origem de Antonio Ribeiro Chiado, comunidades masculinas começaram a fixar-se entre 1224 e 1250.²⁶³ Ao longo da Baixa Idade Média, os franciscanos destacaram-se atuando não apenas como confessores régios, mas dedicando-se também a trabalhar por doentes, peregrinos e pobres em diversas cidades portuguesas.²⁶⁴

A *Biblioteca Lusitana* lista como um dos escritos de Chiado uma *Regra espiritual dirigida ao Reverendíssimo em Christo P. Fr. André da Insua nosso natura Portuguez Ministro Geral de toda a Ordem do Bem-aventurado S. Francisco*. Esta regra espiritual tem por objetivo orientar o frei André de Insua em sua função de comissário-geral dos franciscanos, ainda que Chiado não tivesse autoridade para tanto, de modo que o texto é proibido pelo Index de 1624.

Barbosa Machado confirma ter visto uma edição deste documento em letra quadrada anterior à 1602,²⁶⁵ mas sem informações sobre local e data. Sabemos, porém, que em 28 de maio de 1547 André de Ínsua tornou-se o primeiro franciscano português a ser eleito ministro ou comissário-geral da Ordem de São Francisco, permanecendo em tal posto até o ano de 1553, o que nos permite estimar um período possível para a produção da regra de Chiado. Em 1783, uma nova edição deste texto foi impressa com os *Letreiros muito sentenciosos, os quaes se acharam em certas sepulturas de Hespanha* por determinação de Bento de Sousa Farinha na oficina de Simão Tadeu Ferreira.

A obra inicia-se com uma breve e respeitosa reverência:

“Mui catholico e prudente,
de inclinação mui real,
pois que vos Deus fez Geral

²⁶³ SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva. As Ordens Religiosas na Diocese de Évora 1165-1540. *Revista Medievalista*. Ano 5, nº7, 2009. p.11. Disponível em: <<http://www2.fcs.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA7/medievalista-oliveira7.htm>>. Acesso em: 18 de maio de 2015.

²⁶⁴ BRANDÃO, João Bosco Ferreira. *Os Franciscanos e o Poder Régio em Portugal no século XV: a oficialização da assistência no reinado de D. João II*, 2013, 170f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2013, p.17.

²⁶⁵ MACHADO, op. cit. p. 196.

dae-Lhe graças infinitas”²⁶⁶

Na sequência, Chiado evidencia a responsabilidade do comissário-geral sobre a conduta dos irmãos franciscanos:

“Fazei-os todos iguaes
em perfeita charidade;
resplandeça a humildade
entre nós.

Fazei que sejamos sós
virtuosos, verdadeiros;
esquivae mexeriqueiros,
e seus vícios”²⁶⁷

Além do esforço pela caridade, humildade e virtude, o comissário-geral também deveria dedicar-se à paz e à justiça:

“Trabalhae por metter pazes
entre todos os irmãos;
nem vos escapem das mãos
maus sem justiça”²⁶⁸

Chiado também alerta o comissário-geral quanto à sua própria conduta: deveria ser correto aos olhos de Deus e misericordioso.

“Sede do Oficio Divino
mui devoto em extremo;
lançae também mão do remo
por exemplo.

²⁶⁶CHIADO, Antônio Ribeiro. *Regra espiritual que fez Antonio Chiado ao geral de S. Francisco*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.203.

²⁶⁷Idem.

²⁶⁸Ibidem, p.204.

Trabalhae por serdes templo
em que Deus seja servido;
guardae sempre um ouvido
para o réu”²⁶⁹

Como autoridade entre os franciscanos, na perspectiva de Chiado o comissário deveria cultivar amor e não temor:

“Olhae que não sejaes Nero,
porque sereis mui notado:
querei antes ser Prelado
que senhor.

Antes vos tenham amor,
que medo, notae bem isto:
porque, como fordes quisto,
descansae”²⁷⁰

Em síntese, a regra produzida por Chiado indica como o comissário deveria se comportar em matéria de justiça, castigando quando necessário mas também buscando preservar as boas relações entre os franciscanos. Por fim, o autor aconselha André de Ínsua a sempre seguir a regra franciscana:

“Prezae-vos de ser amigo
de fazer guardar a Regra,
qu'isto é com que s'alegra
S. Francisco”²⁷¹

A primeira regra franciscana, documento datado de 1221 e também conhecido como *Regra não Bulada*, já enfatizava a obediência, a castidade e a correção entre os irmãos. A *Regra Bulada*, aprovada em 29 de novembro de 1223, também explicita a

²⁶⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op.cit. p.207.

²⁷⁰ Ibidem, p.209.

²⁷¹ Ibidem, p.210.

responsabilidade dos Ministros no que se refere a um tipo de correção revestido de humildade:

Os irmãos que são Ministros e servos dos outros irmãos, visitem e admoestem seus irmãos, corrijam-nos com humildade e caridade, e não lhes mandem nada que seja contra sua alma ou contra a nossa Regra.

E onde quer que se encontrem os irmãos, e vejam que não podem observar espiritualmente a Regra, devam e possam recorrer aos seus Ministros. E os Ministros recebam-nos com caridade e benignidade, e tão familiares se lhes mostrem, que possam eles falar-lhes e tratá-los como senhores a seus servos; pois assim deve ser: que os Ministros sejam servos de todos os irmãos.²⁷²

As recomendações de Chiado ao comissário-geral nos revelam quais características fariam do frei André de Insua um líder ideal. De modo semelhante, algumas cartas de Chiado também apresentam pistas sobre os tipos de religiosos que aprovava ou recriminava. Nesse sentido, a análise da regra espiritual e das cartas satíricas de Chiado pode nos ajudar a compreender a consistência de sua crítica ao clero na peça *Prática de Oito Figuras*.

Em suas duas obras sobre Chiado, Alberto Pimentel reproduziu um total de quatro cartas sem datas e sem identificação de lugar, mas atribuídas ao “Antonio Ribeiro, o Chiado”. Três dessas cartas foram reunidas numa Miscelânea Histórica Portuguesa encontrada na Biblioteca Nacional por Manuel D’Assumpção e publicadas em 1889. A primeira carta tinha por objetivo felicitar um amigo que havia se tornado frade. Na segunda carta, Chiado manifesta o desejo de visitar um amigo padre. A terceira carta é uma tentativa de contato com o frei André de Ínsua. A última carta é um documento identificado como *Carta que escreveu de Lisboa a Coimbra da entrada do bispo D. João Soares, em Lisboa, quando foi á raia pela princeza. É jocosa, e se conservava na bibliotheca do cardeal de Sousa* e fora publicada em 1903. Pimentel revela ter obtido a carta da seguinte forma: “achei-a em copia n'uma miscellanea, que pertenceu ao convento da Graça, de Lisboa, e que eu comprei ao Rodrigues do Pote das Almas por dez tostões”.²⁷³

Na carta que escrevera a um amigo que acabara de se tornar um religioso, Chiado defende que “porque por derradeiro não há outra verdade, senão servir a Deus

²⁷² São Francisco de Assis. *Escritos – Biografias – Documentos – Fontes Franciscanas*, introduções de Fr. David de Azevedo, OFM, tradução de Fr. Armando Vaz da Mota, OFM, Braga, Editorial Franciscana, 1982, p.149

²⁷³ PIMENTEL, Alberto. *O Poeta Chiado*. (Novas investigações sobre a sua vida e escriptos). Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1903, p. 34.

com vontade”.²⁷⁴ Ele aconselha o amigo a ser cuidadoso em seus julgamentos, argumentando que “temos uma consciência tão gastada do aço, e tão costumada a peccar, que qualquer obra pia nos parece hypocrisia”²⁷⁵. Por fim, enumera as qualidades que o amigo deve conservar:

Não deixeis crear barriga a nenhum peccado, ainda que seja venial, porque por uma só veia se sangra todo o corpo: fugi das murmurações, como do mundo: deixae a condição como o vestido: não vos fieis de vós mesmo: fugi da ociosidade até o quarto grau: achem-vos sempre occupado nos officios da humildade.²⁷⁶

Chiado critica ainda frades orgulhosos, os quais não pareciam se importar com a perdição das almas. Por fim, se refere a eles como cortesãos do demônio²⁷⁷. A crítica aos religiosos corruptos e ambiciosos é uma grande motivação para Chiado, ainda que ele mesmo tenha sido acusado pelo não cumprimento de suas obrigações disciplinares enquanto frade franciscano. Nesse sentido, em pelo menos duas de suas cartas percebe-se o reconhecimento de suas faltas. Na *Carta de Antonio Ribeiro, o Chiado, a um seu amigo, que se metteu religioso*, Chiado admite sentir inveja do amigo frade, acreditando que poderia ter compartilhado do mesmo caminho “se não me detivera a cheia de meus peccados”.²⁷⁸ Na *Carta de Antonio Ribeiro, o Chiado a um religioso, seu amigo*, ao falar de suas angústias, Chiado confessa: “passei por tão junto de minhas culpas”.²⁷⁹

O tema da quarta carta recuperada por Pimentel, como indica a identificação, refere-se ao episódio da entrada de D. Joana d’Austria (que viria a ser mãe do rei D. Sebastião) em Lisboa no ano de 1553, acompanhada do bispo de Coimbra D. Frei João Soares. No entanto, a narrativa de Chiado omite a presença de D. Joana e toma como alvo o bispo, que fora confessor de D. João III. Desse modo, Chiado descreve em detalhes a procissão, iniciada com muitos cavalos e muitas trombetas. Na sequência, Chiado observa:

²⁷⁴ CHIADO, Antonio Ribeiro. Carta de Antonio Ribeiro, o Chiado, a um seu amigo, que se metteu religioso. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.233.

²⁷⁵ Ibidem, p.234.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Ibidem, p.235.

²⁷⁹ CHIADO, Antonio Ribeiro. Carta de Antonio Ribeiro, o Chiado a um religioso, seu amigo. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p. 236.

Detraz vinham trinta moços da camara, todos almagrados, os quaes parece que os comprou o bispo por junto e lhes deram as encavalgadas todas em cima, e de chapeus brancos, como romeiros, e os mais delles com calças e sapatos, sem espadas, gente religiosa, algum tanto no vestir castelhanos, porque quem levava luvas faltavam-lhe as esporas.

E logo na dita ordem vinham os coimbrãos tão tristes e descontentes, que pareciam que perderam todos suas fazendas.²⁸⁰

Como é possível perceber, Chiado debocha das vestimentas e do ânimo dos naturais de Coimbra que acompanhavam o bispo. Após a passagem dos escudeiros, o bispo por fim foi visto:

E n'isto appareceu Dom João, Bispo Conde, três pessoas, um só frade, cercado de vinte e tantos villãos, que todos pareciam paes d'orfãos de Jesus, desazados, barbas d'estrigas, todos molares, sem vir entre elles nenhum só duvazio, vestidos em uns alqueceres brancos e azues, que lhes davam pelos artelhos. O mais que de S. S.^a disseram, não direi eu por não pôr a mão em sagrado.²⁸¹

O bispo é recebido pela família real e a entrada é encerrada. O grande objetivo de Chiado parece ser produzir uma crítica à ostentação que marca a participação do bispo na entrada.

A crítica de Chiado aos excessos do clero também se manifesta em suas peças teatrais. Em *Prática de Oito Figuras*, um tratado produzido e compartilhado pelo personagem Gama expressa grande desconfiança com relação aos religiosos. Ele apresenta sua justificativa ao fidalgo Rocha:

“Vamos aos religiosos,
deixemos cá o legal.
Quasi todo em geral
os achaes ser cubiçosos,
que não pôde ser mór mal,
e em suas pregações
desprezam o mundo com feros,
e alguns são lobos móros,

²⁸⁰CHIADO, Antonio Ribeiro. Carta que escreveu de Lisboa a Coimbra da entrada do bispo D. João Soares, em Lisboa, quando foi á raia pela princeza. É jocosa, e se conservava na bibliotheca do cardeal de Sousa. In: PIMENTEL, Alberto. *O Poeta Chiado*. (Novas investigações sobre a sua vida e escriptos). Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1903, p. 54.

²⁸¹ Ibidem, p. 56.

e diabos nas tenções”²⁸²

É importante lembrar que o clero português na época moderna era marcado por uma profunda heterogeneidade no que tange às origens, formação e interesses dos que nele ingressavam. Nesse sentido, José Pedro Paiva sintetiza que:

A Igreja era um corpo pluricelular, encerrando diversos grupos e indivíduos com uma cultura heteróclita, uma formação moral e religiosa muito diferenciada, uma origem social profundamente diversificada e que competiam entre si por recursos.²⁸³

A vida religiosa poderia funcionar como um mecanismo de ascensão social ou de confirmação da dignidade de um indivíduo.²⁸⁴ O extravasar das ambições dos clérigos, porém, não era o único motivo para censuras e punições: entre os séculos XVI e XVIII, uma série de denúncias constatava o desinteresse pela catequese, o desrespeito ao celibato e a entrega aos prazeres da bebida e da comida.²⁸⁵

Após criticar religiosos, Gama solicita a presença de seu Capelão entre os amigos, garantindo ser ele capaz de realizar milagres. O Capelão, porém, mostra-se mais interessado em compor trovas e ouvir cantigas, o que de certa maneira nos remete ao perfil do próprio Chiado.

Gama queixa-se da demora do Capelão, que mente ao afirmar que estava rezando. A resposta de Gama é surpreendente:

“Padre, quando vos eu mando,
deixae vós o breviairo,
por eu não estar esperando.
Rezae vossas orações,
quando estaes desoccupado”²⁸⁶

²⁸²CHIADO, Antônio Ribeiro, Prática de Oito Figuras. In: PIMENTEL, Alberto. Obras do Poeta Chiado. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p. 27.

²⁸³ PAIVA, José Pedro. A igreja e o poder. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p. p.135.

²⁸⁴Idem. Os Mentores. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p.212.

²⁸⁵ Ibidem, p.225.

²⁸⁶ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 36.

Rocha posiciona-se a favor de Gama e sugere que o Capelão se ajoelhe para pedir perdão ao seu senhor. O Capelão obedece e recebe ainda uma penitência por ordem do fidalgo Gama. Chiado produz, portanto, um completa inversão das hierarquias a partir da ridicularização da figura do Capelão, configurando assim a tônica de suas críticas ao clero.

Vale lembrar que, no *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente surpreende um frade com a condenação ao inferno:

“Frade — Pera onde levais gente?

Diabo — Pera aquele fogo ardente
que nam temeste vivendo.

Frade — Juro a Deos que nam t’entendo.
E este hábito nam me val?

Diabo — Gentil padre mundanal
a Berzabu vos encomendo.

Frade — Corpo de Deos consagrado
pola fé de Jesu Cristo
que eu nam posso entender isto
eu hei de ser condenado?
Um padre tam namorado
e tanto dado a virtude
assi Deos me dê saúde
que estou maravilhado”²⁸⁷

Gil Vicente explorou profundamente a crítica ao clero em suas peças teatrais, satirizando e repreendendo a conduta dos clérigos. Nesse sentido, é importante destacar que sua crítica se dirigia aos homens e não à Igreja enquanto instituição.²⁸⁸ O clérigo é representado no teatro vicentino como um homem ambicioso que não preza pela austeridade, “procedendo como se a ordenação sacerdotal o imunizasse contra os

²⁸⁷ VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinheiros.com/obras>>. Acesso em: 9 de maio de 2015.

²⁸⁸ TEYSSER, Paul. Esboço de Interpretação Global. In: __. *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: ICALP, 1982, p.157.

castigos que Deus tem reservado para os pecadores”.²⁸⁹ No teatro de Chiado, os clérigos também não estão isentos da ira divina. Chiado, criador e criatura (em parte representado pela figura do Capelão trovador) pune o religioso com a humilhação de receber uma penitência determinada por um leigo. A punição nos soa rígida o suficiente para dar conta dos pecados de todos os religiosos corruptos que tanto indignaram o poeta.

Em síntese, o teatro produziu algumas das mais marcantes expressões do anticlericalismo da cultura portuguesa quinhentista. O *Dicionário de história religiosa de Portugal* apresenta uma precisa definição sobre esse anticlericalismo:

Trata-se, antes demais, de uma atitude de crítica à prática religiosa, particularmente no que respeita ao exercício da função eclesiástica, no que esta representa de comportamento faltoso e de não-verdade, apresentando-se como denúncia da hipocrisia do clero, e, por conseguinte, reclamando maior rigor e disciplina no exercício das funções religiosas. Exemplificativo desta forma de anticlericalismo encontra-se frequentemente na descrição de «figuras do frade ou da freira devassos».²⁹⁰

Para compreender a tônica desses discursos, é fundamental lembrar que a corte portuguesa abriu-se aos humanistas na primeira metade do século XVI. Os escritos de Erasmo de Roterdã foram tomados como referência nos círculos letrados que movimentavam a corte portuguesa até os anos 1530, momento em que os humanistas questionavam a atuação do clero, as formas dos cultos e demais rituais. Nesse sentido, o chamado eramismo português, centrado na defesa de uma religião fiel aos Evangelhos e na crítica à corrupção do clero, teria influenciado as obras de autores como João de Barros, Damião de Góis e André de Resende.²⁹¹ Ao mesmo tempo, o discurso de Martinho Lutero atingia duramente não apenas o papel do clero na Europa Moderna, mas também as concepções de perdão e salvação vigentes, sobretudo a partir da crítica à venda de indulgências.

A resposta da Igreja católica aos questionamentos levantados pelos movimentos reformistas se deu a partir do Concílio de Trento (1545-1569), na medida em que este delegou maiores cuidados com a formação do clero, bem como um esforço por seu

²⁸⁹ SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005, p.199.

²⁹⁰ FERREIRA, Antônio Matos. Anticlericalismo. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *Dicionário de história religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, vol. 3. p.79.

²⁹¹ HAHN, Fábio André. Ofício das letras: João de Barros contra os jazigos da memória. In: __. *A Pureza da Fé. O Antijudaísmo pacífico de João de Barros no Portugal Quinhentista*, 2009, 254 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009, p.33.

disciplinamento. Em linhas gerais, um controle mais rigoroso recaiu sobre a conduta dos clérigos, exigindo a administração correta dos sacramentos, um comportamento discreto e livre de vícios (tais como o jogo e a bebida), o cumprimento do celibato, entre outros aspectos. Como resultado, na segunda metade do século XVI, a influência dos imperativos de Trento encorajou a difusão de uma literatura religiosa moralista voltada para a formação e conduta de clérigos²⁹², tal qual esboçara Chiado em sua regra espiritual dedicada ao frei André de Insua.

2.3 Fé, pecado e morte: o mundo em perdição nos escritos de Chiado

Uma análise atenta das obras de Antonio Ribeiro Chiado nos revela que sua preocupação com afirmação de uma conduta cristã ideal não se limitava à esfera de bispos e frades. Em *Prática de Oito Figuras*, Ambrosio da Gama é um personagem interessante pela forma como expressa sua fé e seus ideais cristãos. Em sua primeira cena, Gama solicita ao seu criado Faria que ilumine a casa e que entregue a ele o “livro de rezar:

“(...) accende aqui uma vela:
 porque a casa sem luz,
 sem luz é o dono d'ella.
Lumen a revelationem,
 lume de revelação,
 lume que nos não enlêa,
 lume que nos allumea
 o caminho da salvação.
 Dá-me o livro de rezar,
 que inda hoje não rezei”²⁹³

A expressão “*Lumen a revelationem*”, num latim impreciso, alude a um trecho de um dos cânticos de Simeão (Lucas 2:29-32) cuja grafia correta seria “*lumen ad revelationem gentium*”. Se o cântico original se refere à Jesus Cristo como uma luz para

²⁹²SANTOS, Zulmira C. Literatura Religiosa. Época Moderna. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *Dicionário de história religiosa de Portugal*. Lisboa:Círculo de Leitores, 2000, vol.3, p. 125-126.

²⁹³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.10.

seu povo, Gama adapta o seu conteúdo associando a luz (lume) da casa às ideias de revelação e salvação pessoal.

O que se segue é um diálogo que alterna as orações e uma série de exigências e queixas da parte de Gama sobre a ceia que deve ser preparada:

*“Livra-me de má requesta,
pois a ti, Senhor, me acolho. . .
Dize que lhe façam molho,
porque sem molho não presta.
[Torna a rezar)
Pois tu és o nosso fim,
por tua morte e paixão,
que acceites minha oração”*²⁹⁴

A interrupção das rezas pela temática da ceia demonstra que este momento está a tal ponto imerso em suas obrigações cotidianas que pode ser facilmente interrompido por interesses mundanos. O tom cômico parece ser o momento em que Chiado rima a palavra “acolho” em sua reza e com a palavra “molho”, acompanhamento que espera para a ceia. A oração de Gama também é marcada por um grande temor pela ira do Senhor.

*“Os meus beijos abrirás,
e dirão os teus louvores,
pois és Senhor dos senhores!
De mim t’ amercearás.
Dos teus, da tua companha
me faze, por taes offrendas,
que, Senhor, não me reprendas
na ira da tua sanha”*²⁹⁵

O Deus temido por Gama proíbe e pune os pecados, mas também é capaz de perdoá-los.²⁹⁶ A mesma oração sofre ainda uma longa interrupção pela entrada de um

²⁹⁴ CHIADO apud PIMENTEL, op.c it. p. 10.

²⁹⁵ Ibidem, p. 11.

escravo responsável pela compra de um coelho. Após uma discussão, Gama torna a rezar:

“Antes de móres peccados,
miserere mei, Senhor,
porque tão gran peccador,
sendo vivo, mais te offende”²⁹⁷

É possível observar que a oração centra-se no reconhecimento do cristão como um grande pecador. Desde a Idade Média, a vida e a visão de mundo dos homens estava ligada à ameaça do pecado em seu cotidiano.²⁹⁸ Chiado não se distancia dessa perspectiva em suas peças teatrais e em seus demais textos produzidos ao longo do século XVI.

Na sequência, entra em cena Lopo da Silveira, um segundo fidalgo. O diálogo entre os dois fidalgos é marcado por um certo pessimismo. Gama queixa-se de constantes cólicas e de muitos descontentamentos e desconfianças. Por fim, Gama resume as frustrações de seu tempo:

“Sabeis o que o mundo tem?
Males, desgostos, tormentos,
paixões, descontentamentos,
sem saberdes donde vem”²⁹⁹

Tanto Gama quanto Lopo concordam que se trata de um mundo de falsidade, malícia e vaidade. Uma percepção pessimista sobre o mundo também é identificada em outra obra de Chiado, conhecida como *Letireiros muito sentenciosos, os quaes se acharam em certas sepulturas de Hespanha*. Barbosa Machado lista duas edições desse texto na *Biblioteca Lusitana*: uma edição em letra quadrada sem data e uma edição de 1602 atribuída ao impressor Antônio Alvares. Porém, em *Obras do Poeta Chiado*, Alberto Pimentel reproduziu a já mencionada edição de Bento de Sousa Farinha datada de 1783.

²⁹⁶CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques (Coord.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Vol. 2. Bauru: EDUSC, 2002. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002, p.338.

²⁹⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.14

²⁹⁸ CASAGRANDE; VECCHIO, op. cit. p.337.

²⁹⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.18.

Chiado inicia a obra com uma explicação:

“Estes letreiros achei
em jazigos diferentes,
e são muito excellentes,
e eu por taes os notei”³⁰⁰

Após essa breve introdução, o texto estrutura-se da seguinte forma: primeiro apresenta-se o letreiro ou mensagem do jazigo e, na sequência, o comentário de Chiado sobre o mesmo. Ao se deparar com um letreiro que se referia aos enganos da vida, o autor associa o mundo a um “mau senhor” e ao próprio Satanás, representando as frustrações, a ingratidão e uma sensação de desamparo:

“Letreiro
Aqui jaz terra enterrada,
qu'em seu tempo bem folgou,
mas a vida a enganou,
sem lhe dar o mundo nada.

Autor
O mundo tem assentado
de se rir de nossa dor:
Qual é o tão enganado,
que põe todo seu cuidado
em servir tão mau senhor?

Faz a vontade ao mundo,
entrega-lhe seu coração.
E' um Satanaz segundo,
que vos veja ir ao fundo,
não vos ha de dar a mão”³⁰¹

³⁰⁰CHIADO, Antonio Ribeiro. Letreiros muito sentenciosos, os quaes se acharam e certas sepulturas de Hespanha. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p. 217.

A entrada de um terceiro fidalgo, Gomes da Rocha, retoma a temática do pecado em *Prática de Oito Figuras*. Ele acredita que a má sorte que o acomete é consequência de seus muitos pecados, ao que estimula o alerta de Gama:

“Fallais o mero aviso.
Acho que para prudência
e para ser descansado,
viver homem sem peccado
e ter boa consciência,
este é o verdadeiro estado”³⁰²

Para tornar mais evidente a correlação entre pecado e má sorte, é interessante lembrar que, em seu estudo sobre a sociologia da religião, Max Weber sugere que o pecado é entendido como o rompimento da fidelidade ao deus, o que significaria a renúncia às promessas relacionadas às oportunidades e benevolências divinas.³⁰³ De certo modo, a peça *Prática de Oito Figuras* nos remete ao discurso das *Profecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que havia de acontecer em Portugal no ano de 1579*, na medida em que as transformações drásticas previstas para o futuro português seriam consequência dos pecados de seu povo.

Gama acredita ser um homem de virtudes, de modo que produz um tratado discorrendo sobre a importância de uma vida sem pecado e sobre a confiança da salvação em Deus:

“Vejo que tudo empeóra.
e que Deus não se respeita,
e vejo que quem não peita
que vae lá muito em forte hora.
[...]
Vejo tudo ir-se ao fundo;
vejo virtudes em calmas,
e vejo perderem-se almas

³⁰¹CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. 227

³⁰²Ibidem, p. 22.

³⁰³WEBER, Max. Sociologia da Religião. Tipos de Relações Comunitárias Religiosas. In: __. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p. 352.

por negras honras do mundo.
 Vejo o mundo lisonjeiro
 ser mar de grandes perigos,
 e vejo não se acharem amigos
 senão a peso de dinheiro”³⁰⁴

Se *Prática de Oito Figuras* centra-se em temas como fé e pecado, este último associado especialmente às manifestações da ira divina em vida, os letrados recolhidos e comentados por Chiado conectam o julgamento divino à morte:

“Letreiro

Debaixo se aposentaram
 os que o tempo despojou,
 e, depois que se lançaram,
 nenhum d'elles acordou,
 que é signal que acabaram.

Autor

Quem aqui adormecer,
 não surgirá a nenhuns portos,
 mas assim há de jazer,
 até quando Deus vier
 julgar os vivos e os mortos.

Então se alevantarão
 outra vez: homens formados;
 em carne apparecerão,
 deante de Quem serão
 publicamente julgados”³⁰⁵

Para Chiado, a morte funciona não apenas como um lembrete do iminente julgamento final, mas também como um alerta contra as ambições por riqueza em vida:

³⁰⁴ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 25-26.

³⁰⁵ Ibidem, p.218.

“Letreiro

Quem d'avarento se preza,
 cave aqui, que eu lhe fico
 que ache o pó de um rico,
 a quem não valeu riqueza.

Autor

Este rico disse bem.
 A morte não leva peita,
 menos respeita a ninguém;
 e quem mais riqueza tem,
 vive com maior suspeita.

Quem morre por ajuntar,
 esse se vae mais ao fundo,
 porque a vida ha de acabar,
 e não se pode resgatar,
 por nenhum ouro do mundo”³⁰⁶

Entre os séculos XVI e XVII, a expectativa de vida da população portuguesa oscilava entre os 25 e 38 anos.³⁰⁷ Apesar dos riscos de infecção e morte em decorrência de sucessivos partos, as mulheres viviam mais do que os homens. Em Lisboa, as péssimas condições de higiene, a alimentação pouco balanceada, as dificuldades no abastecimento de água e os constantes surtos de peste eram as principais causas de morte³⁰⁸. Partindo dessas considerações, é possível compreender a necessidade de uma reflexão sobre a fragilidade e brevidade da vida nos textos de Chiado:

“Letreiro

Aqui jaz nada enterrada,

³⁰⁶CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.221.

³⁰⁷RODRIGUES, Teresa. *Portugal nos séculos XVI e XVII: vicissitudes da dinâmica demográfica*. Porto: Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2004, p. 80. Disponível em: <<http://www.cepese.pt/portal/pt/investigacao/working-papers/populacao-e-prospectiva/portugal-nos-seculos-xvi-e-xvii.-vicissitudes-da-dinamica-demografica/Portugal-nos-seculos-XVI-e-XVII-Vicissitudes-da.pdf>>. Acesso em: 13 de outubro de 2015.

³⁰⁸CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.75.

que de nada se formou,
e em nada se tornou,
e em fim tudo é nada.

Autor

Tudo passa n'um momento,
como bem se manifesta.
Tudo não tem fundamento,
tudo acaba, tudo é vento,
e tudo é uma aresta.

Não ha hi cousa segura :
o mais forte mais manqueja,
tudo está em ventura,
tudo é de pouca dura,
o tempo tudo despeja”³⁰⁹

Fé, pecado e morte são temas interligados que norteiam os escritos de Chiado. O mundo dos personagens criados por ele é sombrio: a cobiça e os interesses materiais reafirmam a impressão de que todos se afastam cada vez mais da única possibilidade de salvação, aquela que, em sua perspectiva, estaria somente em Deus.

2.4 Avisos e conselhos: misoginia e discursos moralistas

Antônio Ribeiro Chiado também produziu textos que podemos classificar como obras de fundo moralista, reunindo avisos e conselhos e demarcando tipos de comportamentos inadequados, arriscados ou de alguma forma nocivos. Essas obras sem data denominam-se *Avisos para guardar* e *Parvoices que acontecem muitas vezes*.

Os *Avisos para guardar* foram publicados por Cunha Rivara no periódico *O Panorama*.³¹⁰ Posteriormente, os manuscritos de Chiado em sua posse foram encaminhados para a Biblioteca de Évora. Neste texto em especial, Chiado aconselha

³⁰⁹CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 225.

³¹⁰RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha. Chiado (o poeta). In: __. *O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1840, vol 4, p. 406-408.

cuidados em situações envolvendo mentiras, inveja, gratidão, orgulho, confiança, falsidade, avareza, fofocas, rancor e expectativas com relação aos outros. Teófilo Braga afirma que os *Avisos para guardar* teriam sido inspirados nos *Arrenegos* de Gregório Afonso, registrados no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.³¹¹ De modo geral, o gênero de trovas satíricas sobre situações que deveriam causar aversão tornou-se muito popular em Portugal entre fins do século XV e meados do século XVI.

Dos setenta e dois avisos de Chiado, o trecho destacado a seguir reafirma a desconfiança e a crítica do autor com relação aos frades:

“guardar de homem que fôr frade
e o é fora da regra”³¹²

Para Chiado, a castidade parece ser incompatível com a realidade de um homem que não seja religioso:

“guardar de homem muito casto
não sendo religioso”³¹³

É válido destacar ainda dois avisos que se referem à conduta masculina com relação à mulher. O primeiro aviso condena homens casados que se comportam como solteiros:

“guardar de homens casados
que em seus feitos são solteiros”³¹⁴

O segundo aviso, excluído da publicação de Cunha Rivara mas recuperado por Alberto Pimentel em 1889, diz respeito ao relacionamento com prostitutas:

“guardar de folgar com puta
nem com sua amizade”³¹⁵

³¹¹BRAGA, Teófilo. *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*. Braga: Edições Vercial, 2014, Vol. 3, p. 91.

³¹² CHIADO, Antonio Ribeiro. Avisos para guardar. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal, 1889, p.149.

³¹³Ibidem, p.151.

³¹⁴Ibidem, p.149.

³¹⁵Idem.

A tónica das *Parvoíces que acontecem muitas vezes* é semelhante a esses dois últimos trechos no que se refere ao relacionamento entre homens e mulheres. Conforme informa Barbosa Machado,³¹⁶ as parvoíces listadas por Chiado se dividiam em cinco jornadas: das Insofríveis, das Mortalíssimas, das Criadas; das Enfadáveis, das Religiosas. Apenas as duas primeiras jornadas foram localizadas por Alberto Pimentel na Biblioteca de Évora.

É importante registrar que algumas dessas parvoíces foram reproduzidas na *Pragmática Sanssam ou lei estabelecida por ordem da razam contra as parvoíces dos homens, dada à luz pelo zelo do bem commum*³¹⁷, publicada por Jeanne Roger em Amsterdã no ano de 1735. A obra reúne “erros do juízo”³¹⁸ e parvoíces de diversos autores. Entre os portugueses estariam o Doutor Fr. Heitor Pinto e o Licenciado Francisco Rodrigues Lobo. Antonio Ribeiro Chiado é o último a ser mencionado, identificado erroneamente como “Padre Antonio Pires Chiado”.³¹⁹

A estrutura do texto de Chiado segue um padrão rígido: primeiramente a parvoíce é identificada, seguida por um refrão com um comentário extra ou explicação do autor. Assim como os *Avisos para guardar*, as parvoíces também funcionam como alertas para situações problemáticas aparentemente recorrentes no mundo conhecido pelo autor. A Primeira Jornada, a das Parvoíces Insofríveis, aborda temas como a honra dos homens (sobretudo a dos homens casados), o uso do dinheiro e as preocupações com as obrigações religiosas e com a salvação. A Segunda Jornada, a das Parvoíces Mortalíssimas, discorre sobre ações que envolvem risco de ferimento e mortes, considerando ainda possíveis imprudências na vida doméstica. Segundo Chiado, a recusa em receber conselhos como os seus seria um exemplo de parvoíce:

“Quem não quer tomar conselho de ninguém,
Parvoíce,
Refrão: Conselho de quem te bem quer, ainda que te pareça mal,
escreve o que te disser”³²⁰

³¹⁶ MACHADO op. cit. p.373.

³¹⁷ Pragmática Sanssam ou lei estabelecida por ordem da razam contra as parvoíces dos homens, dada à luz pelo zelo do bem commum. In: GIORDANO, Cláudio. *O tempo e o vinho*. São Paulo: Senai-SP Editora, 2012, p. 161-183.

³¹⁸ Ibidem, p.165.

³¹⁹ Idem.

³²⁰ CHIADO, Antonio Ribeiro. Parvoíces que acontecem muitas vezes. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.156- 157.

No que se refere à vida conjugal, Chiado recrimina os maridos que contrataram professores para suas esposas:

“Homem não fidalgo que consente sua mulher aprenda a ler,
Parvoíce.

Refrão: Ou é já cornudo ou anda para o ser!

Homem que consente sua mulher aprenda a ler com moço de
mais de dez annos,

Parvoíce.

Refrão: Conversação de rapaz mais dama do que faz”³²¹

A grande preocupação expressa no alerta de Chiado não reside no fato de haver em casa uma mulher letrada e sim no contato da mesma com outro homem, um professor e possível jovem amante. Fica evidente, portanto, as recomendações de Chiado quanto ao controle rígido sobre as relações da esposa com uma figura masculina que não seja a do marido. O interesse do autor está nas parvoíces ou equívocos que comprometem a honra masculina, sobretudo quando se trata do risco de sofrer uma traição da esposa. Desse modo, ele também inclui entre as imprudências a decisão do marido de embarcar em longas viagens marítimas como as que tinham por destino a Índia:

“Homem que se casa com mulher solteira e a deixa e se vae para
a Índia.

Parvoíce”³²²

O tema da esposa solitária e predisposta à infidelidade conjugal não é raro: o *Auto da Índia* de Gil Vicente apresenta uma esposa que aproveita-se da ausência do marido para viver aventuras amorosas.

As alianças femininas, segundo Chiado, também deveriam estar sob controle do marido, sendo necessário impedir que a esposa se relacionasse com mulheres de má fama:

³²¹CHIADO, op. cit. p.153.

³²² Ibidem, p.154.

“Quem deixa conversar sua mulher honrada com outras
que não são tidas n'essa conta,
Parvoíce”³²³

O interesse do autor por essa matéria se revela também em suas peças: a solidariedade entre mulheres é tema de destaque em *Auto das Regateiras e Prática dos Compadres*. Do mesmo modo, como será demonstrado no capítulo seguinte, é marcante que algumas de suas personagens femininas se unam para condenar mulheres que não considerem virtuosas.

Conforme demonstrado no capítulo anterior, o personagem Paiva de *Prática de Oito Figuras* expõe uma opinião pessimista sobre o futuro dos que servem no Paço. Segundo Chiado, permitir que a esposa assumisse determinadas ocupações femininas tradicionais fora de sua própria casa, como o ofício de ama na corte, também representaria um risco, na medida em que a esposa poderia se tornar amante de uma figura nobre e engravidar:

“Homem que deixa estar sua mulher por ama no paço,
Parvoíce.
Rifão: Porque a que anda servindo no paço sempre tem
embaraço”³²⁴

Antes mesmo de assumir uma mulher como sua esposa, segundo Chiado, o homem deveria estar atento à conduta da mulher solteira:

“Quem cuida que mulher solteira lhe tem lealdade,
Parvoíce”³²⁵

Chiado refere-se mais de uma vez à mulher solteira, associada a uma prostituta. Em sua perspectiva, gastar grandes somas com mulheres seria uma grande imprudência. Nos versos seguintes, observa-se um jogo com o verbo “gastar” em dois sentidos: o

³²³CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.158.

³²⁴Ibidem, p. 154.

³²⁵Ibidem, p. 164.

homem gastaria seu dinheiro com mulheres supostamente interesseiras sem perceber que está sendo manipulado por elas.

“Quem para banquetear mulher solteira dá tostão por dúzia
de azevias,
Parvoíce.

Rifão : Os que com putas gastam, nem d'ellas se afastam, ellas o
gastam”³²⁶

No capítulo anterior, um breve resumo sobre as peças teatrais de Antonio Ribeiro Chiado foi apresentado. É possível notar que as temáticas de suas peças relacionam-se diretamente com seus escritos não ficcionais de fundo moralista. O casamento, a hierarquia no espaço doméstico, o papel de subordinação imposto às mulheres, a ênfase na importância de preservação da honra masculina (supostamente ameaçada por condutas femininas consideradas impróprias) podem ser considerados temas recorrentes nos escritos do poeta. Nesse sentido, é preciso avaliar se o discurso de Chiado está em concordância com o que foi produzido sobre essas temáticas ao longo da Idade Média e da Idade Moderna.

De modo geral, o discurso de Chiado sobre as relações entre homens e mulheres na sociedade portuguesa centra-se na ideia de que o grande erro a ser cometido por um marido é o de confiar em sua esposa. A base dessa desconfiança não seria apenas a aversão pelo feminino, mas também um temor com relação a sua fisiologia e sexualidade, as quais justificam ao mesmo tempo os discursos sobre a fragilidade física e mental das mulheres e os discursos que as demonizam ao longo da Idade Média e da Idade Moderna. A subordinação de esposas e filhas seria, portanto, o ideal defendido na tentativa de exercer o controle sobre as mulheres e de proteger os homens das tentações, pecados e desgraças relacionadas ao feminino na sociedade cristã, um ideal ancorado em referências bíblicas como o discurso de São Paulo:

Que as mulheres sejam submissas a seu marido como ao Senhor; com efeito, o marido é chefe [=cabeça] de sua mulher, como Cristo é chefe da Igreja, ele o Salvador do corpo. Ora, a Igreja se submete a Cristo. As mulheres devem

³²⁶CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.163.

portanto, e da mesma maneira, submeter-se em tudo, a seus maridos (Efésios 5: 2204).³²⁷

Se no século XVI Antônio Ribeiro Chiado tentava alertar o homem quanto ao risco do domínio exercido pelas esposas, os pregadores medievais já articulavam a defesa da hierarquia entre masculino e feminino no casamento, sendo o homem a cabeça do casal. Segundo Cristiane Klapisch-Zuber, na Idade Média não se concebia a ordem sem uma hierarquia social bem definida.³²⁸ Segundo essa perspectiva, o casamento era encarado como uma garantia da sua manutenção. A ordem sexual, por outro lado, poderia ser comprometida pelas paixões e pelo apetite sexual intenso associados às mulheres, tradicionalmente caracterizadas como sedutoras e manipuladoras.³²⁹

Nesse sentido, o discurso teológico medieval tornou ainda mais encorpada a defesa da subordinação da mulher, de modo que os argumentos de Santo Ambrosio, São Jerônimo, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino seriam incansavelmente reproduzidos³³⁰. A moral ascética combinada à ideia aristotélica de que a mulher seria um macho imperfeito estimularam a produção de uma literatura centrada na defesa da subalternidade das mulheres na sociedade cristã, reconhecidamente organizada de forma patriarcal.

Não apenas o discurso teológico, mas também os discursos médico e jurídico atestariam a inferioridade feminina. Juridicamente, a mulher seria considerada incapaz. Do ponto de vista médico, a teoria dos humores, vigente até o século XVIII, definiu as mulheres como internamente frias e úmidas. Mais tarde, prevaleceu a concepção de que as mulheres seriam mais instáveis por conta do útero, órgão sobre o qual se atribuíam comportamentos autônomos³³¹ relacionados à procriação.

Jean Delumeau observou que a pregação impulsionada pela difusão das ordens mendicantes a partir do século XIII também assumia como um de seus principais alvos

³²⁷ DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã: III. A mulher. In: _____. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800; Uma Cidade Sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado/ Trad. das notas Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p.315.

³²⁸ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/Feminino. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques (Coord.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Vol. 2. Bauru: EDUSC, 2002. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002, p.139.

³²⁹ KING, Margaret. Filhas de Eva: As mulheres na família. In: _____. *A mulher do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1994, p.52.

³³⁰ KLAPISCH-ZUBER, op. cit. p.138.

³³¹ BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. O discurso da medicina e da ciência. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, vol. 3, p. 423.

a conduta feminina, entendendo a mulher como “um ser predestinado ao mal”.³³² Desse modo, Bernardino de Siena pregava que as mulheres deveriam cumprir as tarefas domésticas por exercício e para evitar pensamentos à janela.³³³ Maillard, por sua vez, condenava a vaidade feminina, associando a cauda dos vestidos à cauda de animais e as suas jóias às correntes do diabo.³³⁴

Em outras palavras, esses pregadores (e também alguns humanistas aos quais se atribuem obras moralistas) “restringiam a mulher à casa, ao silêncio, à simplicidade; requeriam uma supressão total da sua vontade expressa, do corpo, da voz, do ornamento”,³³⁵ conforme sintetiza Margaret King. Cabia ao marido e pai um papel de guardião apto a exercer um poder corretivo sobre as mulheres de sua família.

Ao longo do século XVI, moralistas franceses, espanhóis e portugueses dedicaram-se mais intensamente à produção de manuais (também conhecidos como espelhos ou guias) com o objetivo de indicar as coordenadas para um casamento de sucesso e em concordância com os preceitos cristãos. Na prática, essa literatura moralista orientava aos homens quanto à escolha de boas esposas e sua subordinação. Conforme observou Ronaldo Vainfas:

O pressuposto de todos os que escreveram regras para o bem-viver doméstico residia na forte convicção sobre a inferioridade da mulher em matéria intelectual, sua propensão a gastar irracionalmente os recursos da casa, sua debilidade nas tarefas de comando e, principalmente, sua tendência para a infidelidade.³³⁶

Desse modo, os manuais abordavam não somente os possíveis conflitos do casamento, mas também os defeitos e qualidades das esposas³³⁷.

Um dos mais interessantes manuais voltados para o casamento produzidos em Portugal na época moderna é o *Espelho de Casados*³³⁸ de João de Barros, obra concluída em 1540 e dedicada ao cardeal D. Henrique. Este manual divide-se em quatro partes: doze razões que desfavorecem o casamento, doze razões a favor do casamento,

³³² DELUMEAU, op. cit. p. 320.

³³³ Idem.

³³⁴ Ibidem, p. 321.

³³⁵ KING, op. cit. p.51.

³³⁶ VAINFAS, Ronaldo. Patriarcalismo e Misoginia. In: _____. *Trópico dos Pecados – moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.125.

³³⁷ ALMEIDA, Angela Mendes. Os Manuais Portugueses de Casamento dos Séculos XVI e XVII. *Revista Brasileira de História*. V.9, n. 17, São Paulo, set 1988/fev 1989, p.191.

³³⁸ BARROS, João de. *Espelho de Casados*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1540. Disponível em: <http://archive.org/stream/espelhodecasado00barrgoog#page/n7/mode/2up>. Acesso em: 29 de maio de 2015.

resposta aos fundamentos contra o casamento e contra as mulheres e, por fim, doze requisitos para um bom casamento.

Barros apresenta as cargas, incômodos e pressões que o matrimônio impunha aos homens, entre as quais a aparente condição de servidão do marido para com a esposa³³⁹ e as supostas falhas intrínsecas das mulheres³⁴⁰. Ao refutar os fundamentos contra o matrimônio, o autor argumenta que, em lugar da servidão, o homem encontraria liberdade nesta união, na medida em que cada marido é “um rei em sua casa”.³⁴¹ As reformas religiosas a partir do século XVI, as determinações do Concílio de Trento e as disposições das principais monarquias européias contribuíram para a difusão desse modelo patriarcal que tinha a figura do marido/pai como um rei de uma pequena mas importante célula:

Protestantes ou católicos não fizeram mais que difundir antigos preceitos sobre a moral familiar, no que foram em tudo auxiliados pelos poderes civis de toda a Europa. Nos países fieis à Igreja e a propaganda da família, inerente à pastoral tridentina, desenvolveu-se por meio do reforço ao direito canônico-romano, do sermão dos padres e moralistas e, sobretudo, de sumas e manuais de confissão. O rastrear das culpas organizado nesses textos implicava, sem dúvida, certa hierarquia e uma ordem familiar que, de um lado, “isolava” os núcleos conjugais da coletividade – privatizando-os, individualizando-os -, e de outro estabelecia direitos e deveres recíprocos para todos os familiares, inclusive criados sob o governo absoluto do pai, simulacro do rei. Todos lhe deveriam obedecer, respeitar e honrar, cabendo-lhe, em contrapartida, zelar pela educação dos filhos, pela subsistência da casa, pelo bem-viver da esposa e pela austeridade moral de quantos vivessem sob seu bastão.³⁴²

Ainda no que diz respeito aos argumentos favoráveis ao casamento, Barros destaca especialmente a honra decorrente da condição de homem casado³⁴³ e da necessidade de evitar uma vida em pecado com mancebas.³⁴⁴

Barros prolonga-se ao enumerar os defeitos tradicionalmente associados às mulheres na literatura moralista: seriam elas inconstantes, presunçosas, maliciosas, além de terem como arma as suas línguas. Todos esses defeitos são negados por Barros: ele reconhece nas mulheres uma firmeza de virtudes. Segundo o autor, a incontinência

³³⁹ BARROS, op. cit. fol. 4.

³⁴⁰ Ibidem, fol.6.

³⁴¹ Ibidem, fol. 32.

³⁴² VAINFAS, op. cit. p. 120.

³⁴³ BARROS, op. cit. fol. 21.

³⁴⁴ Ibidem, fol. 19.

sexual das mulheres, por exemplo, seria causada pela malícia dos homens.³⁴⁵ Além disso, Barros admite a relevância das tarefas desempenhadas por uma boa esposa, sendo ela ao mesmo tempo uma tesoureira e responsável pelos filhos e por guardar a casa.³⁴⁶

Entre os preceitos para um bom casamento, João de Barros recomenda que o homem espere por um dote satisfatório,³⁴⁷ escolhendo uma mulher rica,³⁴⁸ saudável,³⁴⁹ de formosura mediana³⁵⁰ e da mesma condição social.³⁵¹ A idade se configura como um outro fator decisivo. Para João de Barros, a diferença etária é uma dificuldade no relacionamento. Já a proximidade de idade teria como resultado “glória e prazer”³⁵² no casamento. Chiado, por sua vez, não recomenda que um homem jovem se case com uma mulher mais velha, possivelmente uma viúva:

“Homem moço casado com velha.
Parvoíce”³⁵³

É importante observar que Barros procura refutar ou relativizar a perspectiva negativa sobre as mulheres recorrente na literatura moralista centrada no casamento. Ainda assim, a hierarquia entre homens e mulheres surge bem fixada em seu discurso. Em outras palavras, nesse aspecto ele não se distancia do discurso de Antonio Ribeiro Chiado em seus breves textos moralistas ou em suas peças teatrais.

Em princípios do século XV, Cristine de Pisan, em seu livro *Le Livre de la Cité des Dames*, perguntava-se “como era possível que tantos homens diferentes – muitos deles cultos – tivessem sido e sejam ainda tão inclinados a expressar na fala e nos seus tratados e escritos tantas coisas ruins sobre as mulheres”.³⁵⁴ A expressão dessa opinião negativa sobre as mulheres é a definição tradicional do conceito de misoginia. Porém, em seu estudo sobre a misoginia medieval, Howard Bloch propõe alargar o conceito “de

³⁴⁵BARROS, op. cit. fol. 39.

³⁴⁶Ibidem, fol. 30.

³⁴⁷Ibidem, fol. 53.

³⁴⁸Ibidem, fol. 57.

³⁴⁹Ibidem, fol. 55.

³⁵⁰Ibidem, fol. 57.

³⁵¹Idem.

³⁵²Ibidem, fol. 54.

³⁵³CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.153.

³⁵⁴BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 12.

modo a incluir os efeitos alienantes da pregação tanto negativa quanto positiva”³⁵⁵ sobre as mulheres:

Boa ou má, laudatória ou depreciatória, a redução da Mulher a uma categoria implica, na nossa cultura – e isto devido a um real desequilíbrio histórico de poder possessivo - uma apropriação que não ocorre quando afirmações igualmente generalizantes são empregadas para o homem ou para os homens.³⁵⁶

Pode-se compreender, portanto, que a essência imutável da categoria “mulher” justificava as restrições expressas pelos discursos moralistas.³⁵⁷ Em outras palavras, a criação e reprodução dessa categoria envolvia e ainda envolve relações de poder desfavoráveis para as mulheres.

A literatura medieval misógina transformava a mulher numa abstração,³⁵⁸ mas esse movimento não se limitou à esfera das letras. Na época moderna, sobretudo no contexto renascentista, as imagens de Eva e Maria eram as mais frequentemente conectadas às mulheres. O Renascimento explorou a figura de Maria com o menino Jesus nu, reafirmando ao mesmo tempo seu caráter maternal e sua condição de mulher imaculada. Por outro lado, Eva e suas potenciais filhas representavam a sexualidade e o pecado.

No caso português, a idealização sobre a categoria “mulher” foi explorada nos manuais, nas obras moralistas, mas também em folhetos e obras de exaltação do reino. O folheto *Malícia das Mulheres*, cuja autoria se atribui a Baltasar Dias, e a *Descrição do Reino de Portugal*, de autoria de Duarte Nunes de Leão, nos apresentam duas perspectivas opostas sobre o feminino. Se o primeiro caso observa-se uma expressão de aversão às mulheres, o segundo documento aborda as virtudes femininas.

Em *Malícia das Mulheres*,³⁵⁹ Baltasar Dias, outro expoente da Escola Vicentina, relata um caso de duas mulheres que planejaram enganar seus maridos. Semelhante ao exemplo dos escritos de Chiado, trata-se de uma sátira em trovas, seguindo um modelo

³⁵⁵BLOCH, op. cit. p.12.

³⁵⁶Ibidem, p.12-13.

³⁵⁷Ibidem, p. 14.

³⁵⁸ Ibidem, p. 113.

³⁵⁹ DIAS, Baltasar. *Malicia das mulheres*: obra novamente feita, e chamada Malicia das mulheres, porque nella se trataõ muitas sentenças, authoridades à cerca da malicia, que ha em algumas dellas, e assim trata, como duas mulheres enganarã seus maridos graciosamente. - Lisboa Occidental : na officina de Manoel Fernandes da Costa, impressor do Santo Officio: à custa de Miguel de Almeida e Vasconcellos, mercador de livros, 1738. Disponível em < <http://purl.pt/22725>>. Acesso em: 6 de junho de 2015.

de carta a um amigo. Aquele que escreve procura justificar sua recusa ao casamento a partir dos enganos e demais perigos que uma companhia feminina viria a representar.

Segundo o folheto, uma esposa formosa é um problema por ser muito cobiçada.³⁶⁰ Uma esposa feia, por sua vez, também traria dificuldades:

“Porque pede ao marido
Cada dia um vestido
Porque pareça formosa”³⁶¹

Os *topos* da mulher escandalosa (“nunca cessam de bradar”³⁶²) e da mulher instável (“Pois sabe quem tem saber/ que se muda a mulher/ trinta vezes cada hora”³⁶³) também são reproduzidos por Baltasar Dias. Sobre a malícia das mulheres, o folheto explicita uma provocação sobre o momento em que as mulheres finalmente deixarão de enganar os homens:

“Quando no Tejo não houver
Água, e toda se secar
Nem o mar peixes tiver.
Então faltará à mulher,
Malícia para enganar”³⁶⁴

Afirmando que Eva enganou Adão³⁶⁵, o folheto garante que:

“Quem se confia em mulheres
Tem o engano na mão”³⁶⁶

A *Descrição do Reino de Portugal*,³⁶⁷ obra finalizada em 1610, promove uma exaltação do reino e da sociedade portuguesa de forma ampla, dedicando-se também a

³⁶⁰ DIAS, op. cit. fol. 2.

³⁶¹ Idem.

³⁶² Idem.

³⁶³ Ibidem, fol. 3.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ Idem.

exaltar as grandes virtudes das portuguesas em três capítulos: *Da honestidade e recolhimento das mulheres portuguesas, e de suas perfeições*; *Do valor e ânimo de mulheres portuguesas*; *Da habilidade das mulheres portuguesas para as letras e artes liberaes*. Para validar seus argumentos, o autor dessa descrição selecionou mulheres exemplares entre as grandes damas portuguesas, ainda que mencione o envolvimento de mulheres comuns nas batalhas contra os mouros.³⁶⁸

No capítulo *Da honestidade e recolhimento das mulheres portuguesas, e de suas perfeições*, identificamos a mulher pura e casta como aquela que o autor pretende exaltar: “porque a castidade e limpeza é o maior ornamento que as mulheres podem ter, sem a qual nellas não há mais que se possa louvar”.³⁶⁹

Se Chiado preocupava-se com a influência possivelmente nociva de algumas alianças femininas, Duarte Nunes de Leão elogiava as senhoras portuguesas que evitavam mulheres desonradas:

[...] se de algũa molher por mui nobre e illustre que seja houver qualquer leve rumor ou fama de algum erro contra sua honestidade, nenhũa matrona por parenta ou amiga que seja lhe entra mais em casa, e na igreja ou lugares públicos se não assentará junto com ella.³⁷⁰

Duarte Nunes de Leão registra ainda outros elogios às mulheres portuguesas:

[...] nos rostros tem muita honestidade a authoridade, nos meneos e assecego de suas pessoas suavidade, e graça no fallar, grande ar no vestir e muita venustade no parecer. Nas perfeições de suas mãos, nos labores e offícios de molheres, nas conversas e cousas de comer para doente e sãos, nos perfumes, na polícia e limpeza de suas casas, no regalo com que curão seus doentes são unicas no mundo.³⁷¹

Donzela, casada ou viúva, a mulher portuguesa descrita por Duarte Nunes de Leão é uma abstração que corresponde às expectativas de uma sociedade patriarcal, misógina.

Categorias relativas às mulheres se fizeram presentes com considerável destaque também nos autos quinhentistas, especialmente na forma de personagens-tipo. A

³⁶⁷LEÃO, Duarte Nunes do. *Da honestidade e recolhimento das mulheres portuguesas, e de suas perfeições*. In: *... Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002.

³⁶⁸Ibidem, p. 297.

³⁶⁹Ibidem, p. 288.

³⁷⁰Ibidem, p.289.

³⁷¹ Ibidem, p.291.

produção de Antonio Ribeiro Chiado não é exceção, de modo que os principais tipos femininos encontrados em suas produções se referem ao papel da viúva, da mulher casada oprimida pelo marido, das filhas em idade de casar, das comadres e o caso único de uma escrava em *Auto das Regateiras*. Tais tipos não se encontram isentos da influência de uma moralidade cristã que tentou manter esposas e filhas sob a tutela masculina. Suas personagens femininas encontram-se em situações em que virtudes como a obediência e a castidade lhes são exigidas.

Na peça *Auto da Natural Invenção*, os personagens Pero Gil e Gonçalo Braz surgem em cena conversando sobre o casamento da filha de João Sotil. Pero Gil garante ter ouvido rumores de que a noiva já não era casta, tendo caído em “comisso” ou pecado:

“Eu ouvi já remorder
a pessoa que é de crer,
que cahira ella em comisso”³⁷²

Gonçalo Braz, por sua vez, defende a jovem, garantindo que a mesma só saía de casa para ir “ao mato e à fonte que estava logo defronte”.³⁷³ Esta observação de Gonçalo Braz é relevante sobretudo quando atentamos para o fato de que se trata de um universo em que ser vista em público ou ser desejada por algum homem já representava um risco de mácula para uma jovem mulher.³⁷⁴ Pero Gil não demonstra ter sido convencido pela defesa do amigo, mas encerra a questão sugerindo que a filha de João Sotil poderia recorrer a um feitiço para enganar o noivo:

“Lá se haja ella consego;
s’outro boi lavrou o rego,
muito boa prol lhe faça!
Ainda que elle ache
menos a principal peça,
dou-vos à fé que lhe esqueça

³⁷² CHIADO, Antonio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*, obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa, Lisboa: Livraria Ferreira, 1917, p.92.

³⁷³ Ibidem, p. 93.

³⁷⁴ BLOCH, op. cit. p.128.

com uns pozinhos d'um avache”³⁷⁵

Conforme indicado no capítulo anterior, o Índice Expurgatório de 1624 determinou a exclusão do trecho que se inicia com “se outro boi lavrou o rego” e se encerra com “com uns pozinhos d'um avache”, tendo em vista que os tais pozinhos mágicos se remetem à prática de feitiçaria.

Até aqui, podemos presumir que, sendo devedor de uma moralidade cristã balizada num complexo sistema composto por elementos como fé, virtude, pecado e morte, o discurso de Chiado sobre as mulheres está em concordância com os discursos misóginos correntes na Europa cristã desde a Idade Média. No tópico seguinte, pretende-se analisar de que modo os personagens masculinos de suas peças teatrais se referem às mulheres.

2.5 Desejar, cortejar e rejeitar

Nas *Parvoices que acontecem muitas vezes*, Chiado demonstra em linhas bem definidas uma espécie de aversão pelas mulheres:

“a mulher tem por officio mentir sem cuidar, mijar
onde quer, chorar sempre, e descobrir o que sabe e não fez,
só por não perder ponto de seu costume”³⁷⁶

Em suas peças de teatro, porém, o discurso hostil sobre as mulheres é contrabalanceado por referências ao amor cortês, na forma de cantigas, trovas e cartas elaboradas por seus personagens masculinos. Conforme nos lembra Howard Bloch, o amor cortês também produzia abstrações sobre o feminino,³⁷⁷ na maior parte das vezes sobre uma mulher perfeita e inalcançável, ainda que os defeitos femininos também

³⁷⁵CHIADO, Antonio Ribeiro. Auto da Natural Invenção. In: *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*, Reprodução fac-similar da edição quinhentista do Auto da natural invenção e das duas edições quinhentistas do Auto das regateiras: introdução, leitura crítica anotada e índices. Edição de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, Vol. 1, p.60-61.

³⁷⁶ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.158.

³⁷⁷ BLOCH, op. cit. p. 237.

tenham sido tema para cantigas como as de André Capelão.³⁷⁸ Dessa forma, o conceito alargado de misoginia proposto por Bloch será útil nas análises das peças de Chiado.

Entre os séculos XI e XIV, trovadores levaram às cortes senhoriais e régias e às cidades ascendentes³⁷⁹ suas cantigas sobre um amor devotado, doloroso e impossível por uma dama idealizada, geralmente comprometida com um suserano. Considerando que se trata de um gênero baseado em relações amorosas fora dos padrões sociais e morais vigentes no mundo cristão feudal, José D'Assunção Barros afirma que o amor cortês:

proclama a autonomia dos sentimentos face à racionalidade medida pelo saber erudito, face à religiosidade controlada pela Igreja na sua forma ortodoxa, face aos poderes e micropoderes exercidos pela família e pela sociedade para conservar o indivíduo sob o jugo de seus imperativos principais. A seu modo, o Amor Cortês representa uma revolução nos modos de pensar e de sentir, e não deixa de empreender uma velada crítica aos padrões repressores de seu tempo.³⁸⁰

É inegável que os trovadores da região de Provença e Toulouse produziram a versão mais conhecida do amor cortês, onde a figura feminina equivaleria ao papel do suserano, sendo ainda uma mulher casada, enquanto o homem apaixonado prestaria homenagens como seu vassalo. Cabe ressaltar, porém, que o trovadorismo galego-português do qual Antonio Ribeiro Chiado é tributário tendia a centrar suas atenções numa mulher solteira,³⁸¹ fosse para seguir o modelo vassálico, fosse para satirizar o amor cortês.³⁸²

De modo geral, o cancionero português medieval tratava do amor a partir de paixões fulminantes,³⁸³ lamentando a oposição da família da amada³⁸⁴ e explorando ainda a sensualidade,³⁸⁵ os ciúmes³⁸⁶ e as saudades.³⁸⁷ Para compreender quais elementos do amor cortês foram explorados por Chiado e a importância dos mesmos em

³⁷⁸ BARROS, José D'Assunção. O amor cortês – suas origens e significados. In: *Raído, Dourados, MS*, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011, p.203. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/979>>. Acesso em: 29 de outubro de 2015.

³⁷⁹ Ibidem, p.208.

³⁸⁰ Ibidem, p.199.

³⁸¹ BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. In: *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 83-110, Abril e Outubro de 2007, p.100. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15623/14155>> Acesso em: 29 de outubro de 2015.

³⁸² BARROS, op. cit. p.206.

³⁸³ NUNES, Maria Arminda Zaluar. *O Cancioneiro popular em Portugal*. Lisboa: ICALP, 1978, p.32.

³⁸⁴ Ibidem, p.36.

³⁸⁵ Ibidem, p.34.

³⁸⁶ Idem.

³⁸⁷ Ibidem, p. 35.

seu discurso sobre as mulheres, será conduzida uma breve análise das manifestações de desejo masculino identificáveis nas peças *Prática dos Compadres*, *Auto da Natural Invenção* e *Práticas de Oito Figuras*. Os quadros a seguir apresentam os personagens masculinos das peças em questão:³⁸⁸

QUADRO 1: Personagens masculinos de *Prática dos Compadres*

Nome do personagem	Ocupação/função
Vasco Lourenço	Fidalgo
Fernão d’Horta	Visitante, ladrão
Compadre	Visitante
Moço	Criado, leitor
Namorado	Trovador
Cavaleiro	Visitante, comendador
Estevão	Moço, criado

Fonte: CHIADO, Antônio Ribeiro. *Prática dos Compadres*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889.

QUADRO 2: Personagens masculinos de *Auto da Natural Invenção*

Nome da personagem	Ocupação/função
Gomes da Rocha	Fidalgo, dono da casa
Almeida	Moço, criado
Mateus	Visitante, matante
Inácio	Visitante, matante
Autor	Autor da peça
Negro	Cantor, Músico
Representador	Representador da peça
Ratinho	Integrante/companhia
Duarte	Primo do Ratinho
Pero Gil	Vilão
Gonçalo Braz	Vilão
Escudeiro	Visitante
Moço	Criado
Primo	Músico, Primo do moço

Fonte: CHIADO, Antonio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*, obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa, Lisboa: Livraria Ferreira, 1917.

³⁸⁸ O *Auto das Regateiras* inclui sete personagens masculinos: o Noivo, Pero Vaz (pai do Noivo), o Parvo, o padrinho João Duarte e os mancebos Afonso Tomé, Fernão D’Andrade e Felipe Godinho. As falas e ações desses personagens não envolvem o problema do desejo masculino no teatro de Chiado. Desse modo, a análise dos aspectos mais relevantes da construção dos personagens masculinos dessa peça será conduzida no capítulo seguinte.

QUADRO 3: Personagens masculinos de *Prática de Oito Figuras*

Nome do personagem	Ocupação/função
Ambrosio da Gama	Fidalgo
Lopo da Silveira	Fidalgo
Gomes da Rocha	Fidalgo
Paiva	Moço, criado
Faria	Moço, criado
Capelão	Clérigo
Ayres Galvão	Trovador
Negro	Escravo

Fonte: CHIADO, Antônio Ribeiro. *Prática de Oito Figuras*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889.

É possível observar que a maioria dos personagens masculinos criados por Chiado correspondem às categorias de fidalgos, servidores (criados ou escravos) e artistas (como os trovadores de *Prática dos Compadres* e de *Prática de Oito Figuras* e os integrantes da companhia teatral de *Auto da Natural Invenção*).

Na peça *Prática de Oito Figuras*, o personagem Ayres Galvão surge repentinamente durante um diálogo entre o Capelão e Faria. Não sendo apresentado nem como moço, nem como fidalgo, Ayres Galvão encarna a figura do trovador tradicional. Ainda que marcações de vestimentas sejam raras no teatro de Chiado, o personagem Faria faz uma breve observação sobre vestuário de Galvão: “Andaes agora galante! Capinha, chapéu, e espada”.³⁸⁹ Faria atribui a demonstração de vaidade à influência de uma possível namorada, ao que Galvão responde “eu sempre me tratei bem”,³⁹⁰ relativizando tal suspeita.

Mantendo a conversação no tópico dos interesses amorosos, Galvão anuncia ter feito uma cantiga a uma dama. Em dúvida sobre a qualidade da mesma, solicita a opinião dos dois amigos:

“Diga-me o que lhe parece,
 porque, às vezes, acontece
 julgar-se por afeição
 o que a razão não compadece

³⁸⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.32.

³⁹⁰ Ibidem, p.33.

e diz assim o rifão:

El amor que s'olvidó
de mis servicios passados,
vengam-le tantos cuidados,
como los que tengo yó.
Quando pensei d'alegrar-me
no cabo de mi tormento,
fugiu-me o contentamento
para mais d'ella queixar-me,
e para serem dobrados
mis males descompassados,
o mesmo mal me mató,
para que ma vaya yó
con los mas desesperados”³⁹¹

Como é possível perceber, esta primeira cantiga coloca em primeiro plano o sofrimento do homem apaixonado que se devotara ao seu amor. Nesse caso, a figura feminina é entendida como uma mulher-pretexto, cuja existência depende do louvor ou do desejo do poeta.³⁹² Feita a apresentação, Faria debocha do castelhano estilizado de Galvão, afirmando que “Mui bien fallaes castellano”.³⁹³ Tal qual Gil Vicente, Chiado também combinou português e castelhano (ou uma estilização do mesmo) em parte de suas peças teatrais. Essa combinação atraía sobretudo a bilíngue corte portuguesa, que assumia o castelhano como um indicativo de prestígio.³⁹⁴

Galvão decide compartilhar outra cantiga dedicada “a uma rapariga em começo d'uns amores”:³⁹⁵

“Senhora, pois sou captivo
d'esses olhos com que olhaes,

³⁹¹CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 33.

³⁹²DESAIVE, Jean-Paul. As ambiguidades do discurso literário. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das Mulheres no Ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*, Porto, Edições Afrontamento, 1991, vol.3, p. 302.

³⁹³CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.34.

³⁹⁴TEYSSER, Paul. Tipos de língua e bilinguismo. In: __. *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: ICALP, 1982, p.126

³⁹⁵CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.34.

matae-me, pois começaes.

[...]

Os males, que d'improviso
vem ao triste coração,
esses causam perdição,
que os outros são tudo riso.
Senhora, fallo de siso:
Esses olhos com que olhaes,
prendeis, feris, e mataes.

Alli, onde o mal se atixa,
os tendes vós mais accesos.
Mereciam de ser presos
certamente por justiça.
Olhar quasi enfeitiça
outros olhos innocentes”³⁹⁶

Diante dessa nova apresentação, o Capelão segue o exemplo de Paiva e debocha da qualidade das trovas de Galvão, alegando já ter superado os talentos de Afonso Lopes Sampaio, poeta cristão novo que residia na cidade de Tomar:

“O vosso saber m'enleia,
vós tendes já melhor veia
que Affonso Lopes Sampaio”³⁹⁷

A segunda cantiga de Galvão apresenta três elementos interligados e recorrentes nas manifestações de desejo masculino do teatro de Chiado. O primeiro elemento seria o uso do pronome “senhora” para se referir ao alvo do interesse amoroso. Como segundo elemento, deve-se atentar para condição de cativo (“captive”) do homem apaixonado, uma condição que se traduz por servidão e dependência emocional. Se o amor cortês aparentemente pretende reproduzir relações de vassalagem, é inegável que trovas como as presentes nas peças de Chiado enfatizam um desequilíbrio de poder que favorece a

³⁹⁶CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.34.

³⁹⁷ Ibidem, p.35.

figura feminina. Nesse sentido, tais trovas parecem seguir o exemplo de algumas cantigas do trovadorismo provençal e galego-português, onde:

Rigorosamente falando, a mulher ocupa posição ainda mais alta do que a de um suserano. Afinal, enquanto o feudo-vassálico é um sistema de mútuas obrigações entre suserano e vassalo, o amor cortês implica por vezes uma entrega total do amador. Isso remete a alguns primeiros pontos dessa novamaneira de expressar artisticamente o amor. A mulher é plenamente idealizada, no corpo e no espírito, é a mais bela de todas as criaturas. O amor é intenso, mas inatingível, o ideal do poeta é morrer de amor, e dificilmente ele consegue concretizar, ao menos em tese, o amor carnal com sua amada.³⁹⁸

O último elemento importante a ser destacado nas trovas de Ayres Galvão é o destaque para o olhar da mulher amada, responsável por atrair as atenções masculinas e transformar o homem no cativo de seu amor. Observa-se ainda que a cantiga de Ayres Galvão associa o olhar da dama ao efeito de um feitiço, à morte, ao mal. Em comparação com as cantigas provençais, as cantigas de amor ibéricas exploravam com mais intensidade a associação entre amor, sofrimento e morte. No teatro de Chiado, nenhum homem apaixonado faz a corte a uma dama sem experimentar essa associação.

Em *Prática dos Compadres*, as trovas apaixonadas recebidas pela jovem Isabel repete os termos “senhora”, “cativo” e “olhos” de uma forma semelhante àquela identificada em *Prática de Oito Figuras*:

“Trovas por modo galante
e estilo soberano,
feitas a um desengano
por um discreto amante,
em saber
o que não se póde crer,
mandadas a sua dama,
e não diz como se chama
para o ninguém entender:

Senhora, minha senhora.
senhora, cujo cativo
fui e sam,

³⁹⁸ BARROS, op. cit. p.88.

com seus olhos, matadora,
me tem morto, sendo vivo,
com paixão³⁹⁹

Observa-se que o admirador de Isabel inicia sua mensagem nomeando-se como um “discreto amante”, preferindo preservar sua identidade. Após utilizar o pronome “senhora” três vezes, o admirador admite ser cativo de Isabel, tendo sido seduzido pelos olhos da jovem: o olhar de sua amada faz com que se sinta morto e vivo ao mesmo tempo. É retomada, portanto, a associação entre amor e morte. Por fim, o admirador promete que Isabel terá novas ou notícias dele, ao mesmo tempo em que sugere por meio dos versos “vosso é meu coração, o qual contar-vos em trovas nunca posso” algum impedimento para um encontro entre eles.

Silvestra, amiga de Isabel, também recebe uma mensagem de um admirador, desta vez uma carta em prosa:

Senhora, — Sou tão remoto e entregue a descontentamentos e a cuidados, que da parte da vossa esquivança me vem, que não é em mim poder viver, ou, ao menos, poder-vos declarar os muitos enganos que me fazeis a troco do muito que vos quero. Não sinto que sinta, para que sintaes o muito que sinto; mas faço conta que nasci para vosso, e não posso dissimular tanto estas dores, que m'as não enxerguem vossas saudades no rosto. Com esta vos tenho já escriptas quatro, sem de nenhuma vèr o retorno, que era a vossa muito desejada resposta, para me por ella reger ao tempo de vossos descuidos. Peço-vos, minha senhora, que respeiteis meu muito soffrimento, e que vos deis por entregue da má vida, que por vos ser leal padeço. E em pago d'esta fé, não quero mais que a terça parte do que vós, minha senhora, achardes que vos mereço e me deveis: cujas mãos beijo, etc.⁴⁰⁰

³⁹⁹ CHIADO, Antônio Ribeiro, *Prática dos Compadres*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889p. 114.

⁴⁰⁰Ibidem, p. 115.

A carta deste segundo admirador, seguindo o exemplo das trovas destacadas até aqui, acentua o sofrimento do homem apaixonado, de modo que alega saudades e dores que não poderiam ser dissimuladas. A indiferença da mulher amada é evidenciada quando o admirador queixa-se da ausência de respostas: “tenho já escriptas quatro, sem de nenhuma ver o retorno, que era a vossa muito desejada resposta”. Nesse sentido, é importante atentar para o fato de que este admirador não se posiciona como cativo, ainda que se refira à Silvestra como sua senhora. De modo geral, este admirador anseia por um posicionamento da mulher amada e lhes faz exigências, conforme aponta o trecho “não quero mais que a terça parte do que vós, minha senhora, achardes que vos mereço e me deveis”. A expressão “muito que vos quero”, por sua vez, indica que neste caso o desejo é representado de forma menos sutil do que nas trovas de Ayres Galvão e do admirador de Isabel.

Na peça *Auto da Natural Invenção*, um diálogo entre os personagens Ratinho e Duarte reproduz a mesma associação entre amor e servidão, amor e sofrimento e amor e morte presentes nas trovas e mensagens de *Prática de Oito Figuras* e *Prática dos Compadres*. É possível perceber que a influência do amor cortês no teatro de Chiado não se restringe à inserção de trovas, sendo identificável também em diálogos comuns, como a troca de confidências entre os dois amigos.

Num primeiro momento, os dois homens admitem interesse por uma mesma mulher, no caso a filha do sapateiro, cujos nomes desconhecemos. Quando o Ratinho manifesta o desejo de casar-se com a jovem, Duarte abre-se em confissão sobre seus sentimentos:

“Pois agora te confesso
que lhe quero grande bem,
e aquella somente tem
meu coração de arremesso,
chimpado per hi alem.
Tem-me tão preso à estaca
meus sentidos corporaes,
que não me presta dar ais,
porque com os dar, mais fraca

sinto n'alma, e peno mais”⁴⁰¹

Duarte sente-se aprisionado por sua paixão, a causa de seu sofrimento. Na fala seguinte, ao longo de um breve relato de um encontro com a filha do sapateiro, a associação entre amor e servidão é delineada pelas recorrentes expressões “senhora” e “cativo”:

“Est'outro dia a vi eu,
a senhora de meu desejo,
e cada vez que a vejo
fico mais cativo seu,
e não lhe fallo de pejo”⁴⁰²

O verso “e não lhe fallo de pejo” significa que Duarte evitava conversas com a amada por vergonha ou pudor. Para sua surpresa, a filha do sapateiro o aborda, arrancando-lhe uma declaração:

“Ella me disse : «oh malvado,
já te vás? » Fiquei finado.
«Senhora, eu vos certifico,
que, ainda que partas, fico
em vós mesma sepultado»”⁴⁰³

A despedida e a saudade da mulher amada também são tópicos importantes na fala de Duarte:

“Despedi-me della então
com saudosa paixão
e dores desesperadas,
e como as beiras talhadas
me chorou o coração”⁴⁰⁴

⁴⁰¹ CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p.81.

⁴⁰² Idem.

⁴⁰³ Idem.

Sensibilizado pelo sofrimento do amigo, o Ratinho questiona “como podes com tal dor?”, ao que Duarte responde:

“Olha! Mate-me o amor,
se não só por saber parte
se soffro eu o desfavor”⁴⁰⁵

O auge da confissão de Duarte é justamente o momento em que admite morrer de amor. Diante disso, o espanto do Ratinho se agrava, de modo que pergunta: “Como podes tu amar, desingulando, a morte?”.⁴⁰⁶ A resposta de Duarte é incisiva: “Mas que me mate e me corte”,⁴⁰⁷ a mais dramática versão da associação entre amor e morte no teatro de Chiado.

Os exemplos de expressão de amor e desejo destacados em *Prática de Oito Figuras*, *Prática dos Compadres* e *Auto da Natural Invenção* indicam que os personagens masculinos de Antonio Ribeiro Chiado encontravam dificuldades para cortejar a mulher amada, ainda que os motivos para tal impedimento não fiquem claros nas cantigas de Ayres Galvão ou na confissão de Duarte.

Sobre os relacionamentos amorosos na sociedade portuguesa quinhentista, Teresa Rodrigues afirma que “nas classes remediadas e nobres, o costume ditava que o namoro se fizesse por carta e à distância”.⁴⁰⁸ Abordar diretamente a possível namorada seria incorrer no risco de um flagrante comprometer a honra da mulher. Ainda assim, o admirador da personagem Isabel de *Prática dos Compadres* decide abordá-la num momento em que é vista sozinha:

“Namorado — Olá! Só estaes, senhora?
Isabel — Ih! Jesu! que medo que houve!”⁴⁰⁹

Isabel se assusta com a abordagem, mas a surpresa não é notada pelo Namorado, que inicia seus galanteios: “Por que minh'alma vos louve, não mateis quem

⁴⁰⁴ CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p.82.

⁴⁰⁵ Idem.

⁴⁰⁶ Idem.

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ RODRIGUES, Teresa Ferreira. O quotidiano na grande cidade. In: __. *Cinco séculos de quotidiano – A vida em Lisboa do século XVI aos nossos dias*, Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 113.

⁴⁰⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.116.

vos adora”⁴¹⁰. Isabel, porém, não demonstra interesse ou dissimula seu interesse nas declarações de amor, de modo que o Namorado decide perguntar o motivo da evidente rejeição:

“Namorado — O seraphim
 porque m'engeita de seu?
 Isabel — Sede de quem vos cobiça,
 e ser-lh'-heis melhor acceito”⁴¹¹

A resposta de Isabel indica que o Namorado deveria procurar uma pretendente de correspondesse aos seus sentimentos. Ao que parece, Isabel encara o Namorado não como um potencial marido e sim como um mero trovador galante:

“Isabel— Vós sois Macías nas vêas.
 Namorado — Ou Macías ou más ceias,
 ou mal comes ou mal jantas,
 senhora, não sois das feias.
 E não digo d'isto mais,
 e olhae que não percaes
 el amor que nos tenemos”⁴¹²

A menção ao trovador espanhol Macías nas duas falas acima deve ser considerada com atenção. Mais conhecido como “El Namorado”, Macías compôs cantigas sobre amores desesperados, cerca de vinte delas registradas no *Cancionero de Baena*, compilado por Juan Alfonso de Baena por volta de 1430. Macías tornou-se uma figura lendária, protagonista de trágicas histórias de amor envolvendo mulheres casadas. Em todas as versões da lenda, Macías é assassinado por um marido vingativo. Tendo a figura e as lendas de Macías alcançado grande popularidade na Península Ibérica entre os séculos XVI e XVII, menções as suas trovas e tragédias também podem ser encontradas no *Cancioneiro de Garcia de Resende*, no teatro de Gil Vicente e de Lope de Vega. O Namorado de *Prática dos Compadres* é provavelmente uma sátira ao

⁴¹⁰ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.116.

⁴¹¹ Ibidem, p.117.

⁴¹² Ibidem, p.117-118.

trovador, especialmente considerando o trocadilho “Ou Macías ou más ceias” e a evidente descrença de Isabel. Num dado momento, o Namorado demonstra certo desânimo com o tratamento concedido por Isabel:

“Namorado — Senhora, vós me minguaes.
Sois lua que míngua e cresce”⁴¹³

Isabel não se impressiona com a associação com as fases da lua, alegando que “Não é muita maravilha.”⁴¹⁴ A faceta zombeteira do Namorado surge na resposta seguinte: “Sem mantilha e com mantilha ella sabe o que parece”.⁴¹⁵ Isabel espanta-se com a ousadia do Namorado sobre sua aparência e menção às vestimentas. É a partir deste momento que o diálogo revela seu sutil erotismo:

“Isabel— Quem vos deu tal liberdade?
Fallaes-me assim tão seguro!
Namorado — Se meu mal achasse furo,
alguém diria a verdade.
Isabel— Declarae-me esse achar furo:
não entendo d'isso nada.
Namorado — A malvada!
Não me entendeis vós tão puro
Achar furo quer dizer
achar caminho a meu mal,
o qual é tão desigual,
que extranha todo prazer”⁴¹⁶

Isabel mostra-se confusa diante da possivelmente maliciosa expressão “achar furo”. Neste ponto da conversa, porém, ambos são interrompidos pela aproximação do pai de Isabel. Preocupada, Isabel sugere fingir uma conversa diferente:

“Isabel — Vem meu pae. E mais ouvi-me,

⁴¹³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.118.

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Idem.

⁴¹⁶ Ibidem, p.118-119.

e senti-me.

Perguntae-me alguma cousa.

Namorado — Dizei, senhora, onde pousa
aqui um escrivão do crime?

Isabel — Não sei, bofé.

Pergunte vossa mercê
esses visinhos por hi”⁴¹⁷

Fica evidente que, além da aparente indiferença de Isabel, a figura paterna também é inserida como obstáculo para as intenções do Namorado. No *Auto da Natural Invenção*, por sua vez, o Escudeiro queixa-se da mãe de sua amada, uma Velha que dificulta o contato entre os dois. A estratégia do Escudeiro, no entanto, não é discreta como as investidas do Namorado de Isabel, de modo que decide reunir músicos para uma serenata. Após a execução de uma música, a jovem do interesse do Escudeiro não é vista, mas a sua Velha mãe surge da janela esbravejando contra os músicos:

“Tomados das más estreias,
bargantes que andam em bando,
cada noite difamando
aqui das filhas alheias”⁴¹⁸

Na perspectiva da Velha, serenatas comprometiam a honra das jovens donzelas. Vale lembrar que o tema mãe que esbraveja contra a serenata de um Escudeiro para sua filha também é abordado na peça *Quem tem farelos?* de Gil Vicente.

Tentando acalmar a Velha, o Escudeiro de *Auto da Natural Invenção* manifesta o desejo de casar com a sua filha, ainda que não se mostre muito otimista com a ideia do casamento:

“Dir-lhe-heis que quero casar
somente com vossa filha;
e casar não é maravilha”⁴¹⁹

⁴¹⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.119.

⁴¹⁸ CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p.102.

⁴¹⁹ Ibidem, p.103.

A resposta da Velha é uma negativa curta e decidida: “Melhor a espero empregar”⁴²⁰, demonstrando o interesse de conduzir a filha a um casamento mais vantajoso. O que se segue é uma grave discussão entre eles, incluindo trocas de ofensas e ameaças:

“Escudeiro — Velha ruim, descortez;
dá-lhe que eu te ajudarei.
Velha — Aqui d'El Rei ! Aqui d'El Rei!
levae esta d'esta vez”⁴²¹

Em síntese, a análise centrada nas cenas que envolvem o desejar e o cortejar revela a construção de um masculino baseado na submissão ao amor e à dama, condenando o admirador a uma condição de servidão e sofrimento. O admirador não teme o sofrimento e a morte, mas teme o olhar da mulher amada.

O feminino, estando ou não presente na cena na forma de uma personagem, corresponde a uma mulher idealizada, indiferente e inacessível não por ser comprometida e sim por ser excessivamente protegida pela família. É uma “senhora”, uma “matadora”, uma ameaça e um risco para os homens, ainda que muito desejada por eles. Não se trata, portanto, de uma exaltação ou de uma expressão exclusivamente positiva sobre o feminino. Em outras palavras, a complexidade do discurso misógino do teatro de Antonio Ribeiro Chiado conduz o público rapidamente do desejo à aversão pelas mulheres.

Em *Prática dos Compadres*, a fala de Vasco, marido violento, exprime sua aversão por mulheres de modo a imaginá-las como demônios com asas:

“Se os homens são anfarismos,
as mulheres Satanazas,
e se elas tivessem azas,
voariam aos abysmos”⁴²²

⁴²⁰ CHIADO apud SABUGOSA, op. cit. p.103.

⁴²¹ Idem.

⁴²² CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.128.

Em resposta, seu amigo Fernão queixa-se da “malícia em extremo”⁴²³ das mulheres, alegando que contam tantas mentiras que “fazem do branco vermelho”.⁴²⁴

Em *Prática de Oito Figuras*, um diálogo entre os fidalgos Lopo, Rocha e Gama atinge duramente suas respectivas esposas, criticadas especialmente por seus gastos:

“Lopo— Senhor, não é para crer;
é muito forte contenda
gastardes vossa fazenda
no que quer vossa mulher.
E, ainda para mais magua,
são remás de contentar,
Alexandras em gastar,
e demandam ainda mais água”⁴²⁵

De acordo com a fala de Lopo, as esposas apreciam consumir o patrimônio de seus maridos, sendo ainda exigentes e difíceis de agradar. Rocha, por sua vez, comenta os gastos da esposa com doces diversos:

“Rocha — Se a minha despendeu
em gergelins e em bocados
quarenta cinco cruzados,
o que nunca se escreveu!”⁴²⁶

Vale lembrar que, especificamente sobre os homens que empenham-se em gastos para atender aos desejos das mulheres, Chiado também apresenta uma crítica em *Parvoíces que acontecem muitas vezes*:

“Homem que dá cinco cruzados por janella ou palanque para sua
mulher ver festas,
Parvoíce.
Rifão : Quem faz a vontade a sua mulher tome o que lhe vier”⁴²⁷

⁴²³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.128

⁴²⁴ Idem.

⁴²⁵ Ibidem, p.42.

⁴²⁶Ibidem, p.43.

Gama alega que os gritos e a sedução seriam estratégias adotadas pelas esposas para obter dos maridos os presentes que desejam. Por fim, recrimina o homem que não percebe as ditas estratégias:

“Gama — À minha vão-lhe ensinar
 outras como ella precitas
 cousas que não estão escriptas;
 e então haveis-lh'as de dar,
 senão não viveis com gritas.
 É bem parvo e malhadeiro
 quem não contempla esta mingua.
 Põem vol-o mel pela lingua,
 e gastam-vos vosso dinheiro”⁴²⁸

Na sequência, Lopo queixa-se dos ciúmes das esposas:

“Lopo — Venhamos a conclusão:
 outro mal são hi ciúmes,
 são cutellos de dois gumes,
 da paz a tribulação”⁴²⁹

Os dois últimos versos da fala de Lopo sintetizam a dupla opinião sobre as mulheres nas peças de Antonio Ribeiro Chiado: ao mesmo tempo em que se associam à paz e ao amor, também se associam a uma série de aborrecimentos. Na maior parte do tempo, porém, prevalece a associação entre mulher e tormento, como expressa a fala de Rocha:

“Rocha — Soffrel-as é gran tormento;
 dae-as ao demo por suas.
 Se lhe cantam pelas ruas:
As mulheres deste tempo

⁴²⁷CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.152.

⁴²⁸ Ibidem, p. 43.

⁴²⁹Ibidem, p.43.

*d'ellas guardar, guardar;
que são fino rosalgar*⁴³⁰

Assim como Fernão de *Prática dos Compadres*, o personagem Rocha relaciona as esposas ao demônio, tópico recorrente na literatura cristã misógina, conforme já destacado ao longo deste capítulo. A cantiga citada ao fim de sua fala se assemelha às cantigas de escárnio e mal-dizer sobre as mulheres, alertando contra o risco de se confiar nas mulheres, feitas de “fino rosalgar”, ou seja, um potente arsênico. Desse modo, percebe-se que a ideia de que as mulheres podem provocar a ruína dos homens está presente tanto nas trovas quanto nas confissões entre amigos das peças de Chiado, sendo o temor pelas mulheres um elemento estruturante da construção dos seus personagens masculinos. Resta avaliar de que forma esse discurso misógino se fez presente na elaboração das personagens femininas de suas peças teatrais.

⁴³⁰CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.43.

3. A “TARASCA” E A “BOA MOLHER”: PERFIS FEMININOS NO TEATRO DE CHIADO

3.1 Personagem e performance

Neste capítulo final, pretende-se analisar de que forma é estruturado o discurso de Antonio Ribeiro Chiado sobre os diferentes perfis de mulheres quinhentistas e de que modo se constituem as representações femininas em suas peças teatrais. O conceito de representação se mostra de grande valia na medida em que pode nos ajudar a compreender determinadas construções sobre uma realidade, seus símbolos e sentidos. Ainda sobre esse conceito, Sandra Jatahy Pesavento afirma:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real.⁴³¹

Dessa forma, conclui-se que representações se conectam com práticas, com interesses e estratégias de grupos sociais específicos. Conforme pontuado ao longo dos dois primeiros capítulos, Antonio Ribeiro Chiado fora um frade franciscano, dramaturgo e poeta que partilhava de concepções cristãs misóginas. A construção de suas personagens femininas atendia às expectativas expressas por esse universo de ideias.

O *Dicionário de Teatro* de Ubiratan Teixeira define personagem como aquele que conduz a ação e produz o conflito.⁴³² Para compreender uma personagem específica é preciso levar em conta não apenas as suas falas, mas também a situação encenada,⁴³³ de modo que seja possível decodificar suas ações, as respostas obtidas através dessas ações e o conjunto de informações disponibilizadas pelos personagens com as quais ela interage. Em outras palavras, também é importante sistematizar o que se diz sobre determinada personagem mesmo quando ela não está em cena.

⁴³¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 39.

⁴³² TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005, p. 217.

⁴³³ PAVIS, Patrick. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 289.

A ação é parte fundamental da análise sobre essas personagens femininas na medida em que diz respeito às suas maneiras de agir e de reagir aos conflitos em cena:

Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais.⁴³⁴

A definição de ação citada acima, destacada do *Dicionário de Teatro* de Patrick Pavis, nos indica que as ações devem ser consideradas de modo articulado, ou seja, enquanto processos que se desenrolam por meio de situações/conflitos em cena. O desafio que se apresenta é a identificação de tais processos e dos seus sentidos nas versões impressas das peças teatrais, considerando as limitações das impressões quinhentistas e as inimagináveis distorções em relação ao que foi encenado.

De acordo com Régine Robin, “pesquisar o sentido de um texto, de uma frase, de uma palavra exige certo trabalho com o texto, uma aparente desestruturação da cadeia falada e da ordem do discurso, para recompô-lo segundo uma legibilidade significativa”.⁴³⁵ Assim sendo, o caminho seguido na presente análise foi a realização de uma nova leitura dos textos por meio de uma sistematização que levou em conta as seguintes variáveis: a síntese da cena, as referências de espaço e de tempo, a identificação do agente feminino/masculino em cada cena, ações atribuídas a cada personagem, os dados psicológicos dos personagens e os dados físicos/utensílios materiais presentes e/ou manipulados em cena. Os quadros a seguir apresentam os personagens de cada peça de Chiado e suas ocupações ou identificações em cena:

QUADRO 4: Personagens femininas de *Auto das Regateiras*

Nome da personagem	Ocupação/função
Velha	Mãe, viúva
Beatriz	Filha casadoira
Luzia	Escrava
Comadre	Visitante, grávida
Joana Vaz	Mãe do Noivo, esposa
Grimanesa	Visitante, criada

Fonte: CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto das Regateiras*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889.

⁴³⁴ PAVIS, op. cit. p. 2.

⁴³⁵ ROBIN, Regine. *História e lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 153.

QUADRO 5: Personagens femininas de *Auto da Natural Invenção*

Nome da personagem	Ocupação/função
Velha	Mãe

Fonte: CHIADO, Antonio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*, obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa, Lisboa: Livraria Ferreira, 1917.

QUADRO 6: Personagens femininas de *Prática dos Compadres*

Nome da personagem	Ocupação/função
Brazia	Mãe, esposa
Isabel	Filha casadoira
Silvestra	Fiandeira, casadoira
Comadre	Visitante

Fonte: CHIADO, Antônio Ribeiro. *Prática dos Compadres*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889.

Conforme já explicitado nos capítulos anteriores, a velha viúva e a filha em vias de se casar são exemplos de personagens-tipo, ou seja, “aquele que representa um padrão de comportamento”.⁴³⁶ Supõe-se que o personagem-tipo seja facilmente reconhecido pelo público, uma vez que tende a ser recorrente em peças de dramaturgos contemporâneos. No que diz respeito ao teatro europeu entre os séculos XVI e XVIII, as principais personagens femininas correspondiam à prostituta, alcoviteira, donzela, esposa e velha viúva. No que se refere especificamente ao teatro português, uma breve análise da galeria de personagens femininas produzidas por dramaturgos como Afonso Alvares, Antonio Prestes, Baltasar Dias, Gil Vicente e Sebastião Pires permitirá um vislumbre dos tipos mais recorrentes identificados nas peças quinhentistas.

O *Auto de Santa Bárbara*, de Afonso Alvares, e o *Auto de Santa Catarina*, de Baltasar Dias, destacam-se entre as peças que teriam representado personagens femininas exaltadas por uma conduta cristã íntegra e pura. Na peça de Baltasar Dias, a jovem Catarina tenta convencer sua mãe a aceitar a sua decisão de seguir uma vida casta:

“Quanto mais senhora madre
que sempre minha vontade
foi viver em castidade

⁴³⁶ TEIXEIRA, op. cit. p. 217.

dês que se finou meu padre
 como entendi a maldade
 deste mundo de vaidade
 mui malino e contrafeito
 cheo de tam mau respeito
 que quem tem mais liberdade
 esse vive mais sojeito”⁴³⁷

Interessada num casamento vantajoso, a mãe pretende unir a filha a um perverso imperador. Catarina é então deixada aos cuidados de um Ermitão, que lhe entrega uma imagem da Virgem Maria com seu filho nos braços. Após fazer uma prece diante da imagem, Catarina é conduzida à presença de Maria e de Jesus Cristo, que por sua vez se refere a ela como “minha esposa querida”.⁴³⁸

Na peça de Afonso Alvares, quando o pai de Santa Bárbara deseja que a filha se case com um duque, a jovem alega já estar comprometida:

“Porque eu já sam casada
 e tenho um tam lindo esposo
 mais que as estrelas fermoso
 e quer que seja guardada
 porque é de mim cioso.
 Prometi-lhe virgindade
 assi lha hei de manter
 sempre em minha vontade
 esta é pai a verdade
 de mim faça o que quiser”⁴³⁹

Quando o pai a questiona sobre a identidade do marido, a jovem Bárbara responde:

“Com Jesu de Nazaré

⁴³⁷ DIAS, Baltasar. *Auto de Santa Catarina*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

⁴³⁸ Idem.

⁴³⁹ ALVARES, Afonso. *Auto de Barbara*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

o que nasceu em Belém
 que é todo nosso bem
 como eu tenho por fé”⁴⁴⁰

Mais uma vez, o tema do casamento com Cristo é explorado pelo teatro quincentista. Considerando o caráter hagiográfico das duas peças, o destino de Santa Catarina e de Santa Bárbara é semelhante: declarar sua fé e o desejo de manter a virgindade, escapar a um casamento indesejável, ser açoitada e degolada.

No *Auto da Bela Menina*, de Sebastião Pires, a protagonista que dá nome à peça é uma jovem casadoira cercada de conselhos e cuidados dos pais. Enquanto descansava no jardim de seu pai, despertara o interesse de um fidalgo que por ali caçava. A criada Pasibula tenta expulsar o pretendente, mas muda de ideia ao tomar ciência da nobreza do homem. A partir de então, porta-se como uma alcoviteira, aconselhando o pretendente a fingir ser seu irmão para conseguir aproximar-se da Bela Menina. O plano sofre um revés quando o pai descobre que um homem estranho estava frequentando seu jardim para estabelecer contato com a jovem. Decidido a prender ou matar o invasor, o pai enfrenta o fidalgo:

“Neste jardim que buscavas?
 Pois que a mi ofendias
 e minha honra roubavas”⁴⁴¹

A honra do pai seria a castidade e boa reputação da Bela Menina. As hostilidades são interrompidas somente no momento em que o fidalgo revela sua identidade, tornando-se finalmente um pretendente aprovado pelo pai.

Além do tema da recusa ou aceitação de um casamento, o sofrimento da mulher casada também foi abordado em peças como o *Auto da Ciosa*, de Antonio Prestes. A ciosa em questão é uma mulher que desconfia das constantes saídas do marido. O seu grande temor é descobrir que o amado tenha encontrado uma amante. Ao receber a visita de um tio, a mulher desabafa sobre suas angústias:

⁴⁴⁰ ALVARES, op. cit.

⁴⁴¹PIRES, Sebastião. *Auto da Bela Menina*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

“Senhor tio, quero muito,
 desconfianças me somem
 e quem quer não dá mais fruto.
 Ouço, vejo, sofro, escuito
 sou de vidro neste homem
 e vidro sabe que tem?
 Tem perigo estalar logo
 com qualquer bafo de fogo
 pois tomar ele outro bem
 veja qual será meu jogo”⁴⁴²

Os ofícios femininos também foram lembrados pelo teatro quinhentista, não necessariamente de forma positiva. No *Auto das Padeiras*, peça de autoria desconhecida, as padeiras Catarina Tisnada e Isabel Botelha surgem em cena em meio a uma discussão. O motivo da contenda não é revelado diretamente ao público. Em meio a uma série de ofensas e ameaças de bofetadas, Catarina demonstra incômodo ao constatar que Isabel teria o costume de transitar de um ofício a outro, escolhendo a ocupação de padeira no momento menos favorável:

“É verdade isto que digo
 que fostes já sardineira
 e depois escamadeira,
 porque agora há pouco trigo
 vos quereis fazer padeira”⁴⁴³

Quando as duas se retiram, os diabos Calcamar e Palurdão vangloriam-se dos seus grandes e destrutivos feitos em Lisboa. Palurdão então revela estar manipulando as trabalhadoras da cidade:

“Nam sabes que as regateiras
 que são comigo cansadas

⁴⁴²PRESTES, Antonio. *Auto da Ciosa*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

⁴⁴³ Autor desconhecido. *Auto das Padeiras*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

e também muitas padeiras
 e as mais das sardinheiras
 e as que vendem pescadas?
 [...]
 Muito poucas vendedeiras
 há i que nam sejam nossas
 servem-nos de mil maneiras
 que muitas velhas e moças
 estão em nossas caldeiras”⁴⁴⁴

Ainda que os exemplos anteriores revelem personagens relevantes, é provável que o teatro de Gil Vicente tenha sido aquele que desenvolveu uma crítica social mais aprofundada a partir dos valores e possíveis desvios associados a cada tipo feminino, entre mulheres casadas, regateiras, feiticeiras, alcoviteiras e pastoras. Paralelos entre a produção de Chiado e o teatro vicentino são inevitáveis quando enfatizamos as representações femininas, sobretudo no que se refere ao casamento, ao espaço doméstico, gravidez e feitiçaria.

Em *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, a personagem Inês deseja se casar com um homem discreto, ainda que pobre. No entanto, rejeita o primeiro pretendente, um homem rico e conhecido, e decide se casar com um galante Escudeiro. Após o casamento, o eleito mostra-se agressivo e tirano, determinando o confinamento de Inês em sua própria casa enquanto viaja pelo além-mar. Ao ser questionado por Inês sobre as razões para ser mantida encarcerada, o Escudeiro responde:

“Vós buscais discrição
 que culpa vos tenho eu?
 Pode ser maior aviso
 maior discrição e siso
 que guardar eu meu tisouro?
 Nam sois vós molher meu ouro?
 Que mal faço em guardar isso?”⁴⁴⁵

⁴⁴⁴Autor desconhecido. *Auto das Padeiras*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

Dessa forma irônica, o Escudeiro justifica a posse sobre sua esposa e reafirma a condição desfavorável das mulheres nas relações de poder no ambiente doméstico. A sorte de Inês começa a mudar ao descobrir que o marido fora morto por um mouro. A viuvez, porém, não agrada Inês:

“Agora quero tomar
pera boa vida gozar
um muito manso marido”⁴⁴⁶

O escolhido é justamente o primeiro pretendente, o qual mostra-se realmente manso, atendendo aos desejos de Inês e respondendo apenas “pois assi se fazem as cousas”.⁴⁴⁷

No *Auto da Índia*, Constança celebra a ausência do marido, que havia embarcado para a Índia. Em pouco tempo Constança passa a ser cortejada por um Castelhana e por Lemos, um antigo pretendente. Satisfeita com a nova vida, Constança não espera rever o marido:

“Mas que graça que seria
se este negro meu marido
tornasse a Lixboa vivo
pera minha companhia.
Mas isto nam pode ser
que ele havia de morrer
samente de ver o mar
quero fiar e cantar
segura de o nunca ver”⁴⁴⁸

A notícia do retorno do marido, porém, frustra suas expectativas e representa o fim de suas liberdades.

⁴⁴⁵VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira*, p. 11. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

⁴⁴⁶VICENTE, op. cit. p.12.

⁴⁴⁷ Ibidem, p.15.

⁴⁴⁸VICENTE, Gil. *Auto da Índia*, p. 5. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

Nos dois casos até aqui mencionados, o casamento representa uma fonte de frustrações para as mulheres. Em *Auto da Sibila Cassandra*, a protagonista que dá nome ao título demonstra estar ciente dos riscos de aceitar casar-se: desconfia que os pretendentes mudarão seus modos após a união (como Inês Pereira veio a descobrir) e rejeita o casamento por não querer ser uma espécie de cativa para o marido. Certa de sua decisão, Cassandra canta: “Dicen que me case yo/no quiero marido no”.⁴⁴⁹

Fora da dimensão do casamento, Gil Vicente produziu outros exemplos femininos desviantes, tais como a mulher alcoólatra, a feiticeira e a mulher que engravidara de um religioso. Na peça *Pranto de Maria Parda*, a protagonista vaga pelas ruas de Lisboa lamentando o preço do vinho e implorando ajuda dos conhecidos para obter a bebida. Representando os vícios e a decadência da mulher velha, Maria Parda descreve a si mesma como uma “coitada”,⁴⁵⁰ questionando-se: “triste desdentada escura/quem me trouxe a tais mazelas?”.⁴⁵¹

A feiticeira Genebra Pereira de *Auto das Fadas*,⁴⁵² por sua vez, deseja provar ao rei que seu “ofício” é inofensivo, só exercido com objetivos benéficos, ajudando mulheres mal casadas e homens solteiros que procuram casamento. Ainda assim, esta feiticeira vive em constante interação com um Diabo, o que não inspira muita confiança em suas ditas boas intenções.

Em *Comédia de Rubena*, a protagonista estava grávida de um religioso:

“Oh mocedad desdichada
de falso amor engañada
engañada sin sentido
qué haré desemparrada
qué haré triste preñada
sin marido?”⁴⁵³

⁴⁴⁹VICENTE, Gil. *Auto da Sibila Cassandra*, p. 3. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

⁴⁵⁰ VICENTE, Gil. *Pranto de Maria Parda*, p. 1. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

⁴⁵¹ Idem.

⁴⁵² VICENTE, Gil. *Auto das Fadas*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

⁴⁵³VICENTE, Gil. *Comédia de Rubena*, p. 2-3. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

Desesperada, Rubena recorre a sua criada e a uma parteira, mas é uma Feiticeira e seus diabos que apresentam a melhor solução para o seu problema. Após o parto, Rubena deixa a criança com a Feiticeira e vai embora “sin otra compañía sino soledad”,⁴⁵⁴ a punição para o pecado que ela própria reconhece.

As citadas personagens femininas do teatro vicentino de alguma forma confrontaram os padrões de comportamentos impostos à mulher quinhentista, seja por meio do domínio sobre o marido, pela recusa do casamento ou por meio da sexualidade. Esta mulher da ficção pode ser uma transgressora entregue a uma sede sem fim por vinho ou aquela que pode manipular elementos mágicos. A mulher vicentina nem sempre corresponderá a um ideal mariano, mas não necessariamente poderá ser considerada uma Eva em seu sentido restrito. Vale lembrar que, no *Breve Sumário da História de Deus*, também de autoria de Gil Vicente, Eva surge apenas como uma vítima da armadilha de Satanás, sendo relativamente minimizada a sua responsabilidade pela queda junto de Adão.⁴⁵⁵

Refletindo sobre a construção de personagens teatrais femininas transgressoras ao longo da Época Moderna, Eric Nicholson afirma que:

Embora os dramaturgos tendessem a representar o feminino de acordo com os preconceitos do discurso contemporâneo, certos aspectos do meio em que viviam permitiam-lhes escrever papéis femininos que infringiam as regras de condutas prescritas a cada sexo, e que muitas vezes acabavam também destruídos por essas mesmas regras.⁴⁵⁶

Considerando que o discurso misógino presente nos escritos moralistas de Chiado fora baseado em referências cristãs que afirmavam a hierarquia entre o masculino e o feminino, teria o dramaturgo criado personagens transgressoras como as de Gil Vicente? Nesse caso, o que seria a transgressão?

Para Michel Foucault, “a transgressão é um gesto relativo ao limite”,⁴⁵⁷ ou seja, não se trata de uma oposição às normas em definitivo e sim uma articulação através da qual a lei e os padrões estabelecidos são pressionados. Nesse sentido, é importante

⁴⁵⁴ VICENTE, op. cit. p. 8.

⁴⁵⁵ VICENTE, Gil. *Breve Sumário da História de Deus*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015

⁴⁵⁶ NICHOLSON, Eric A. As mulheres e o teatro, 1500-1800, Imagens e representações. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, vol. 3, p. 342-343.

⁴⁵⁷ FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: ___. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, vol. 3, p. 32.

observar que Chiado reproduz imagens que associam a mulher à feitiçaria, ao demoníaco, ao pecado, ao perigo para os homens. Trata-se de um discurso masculino que inventa a mulher que se deseja conter.⁴⁵⁸ Assim sendo, é possível admitir a criação de personagens transgressoras como parte de um discurso relativamente coerente com a moral vigente.

É inegável que a atenção concedida à transgressão de personagens femininas nos remete aos papéis tradicionalmente associados às mulheres e aos homens. Desse modo, o gênero, entendido como uma construção cultural, deve ser assumido como uma categoria imprescindível nesta análise.

Sabe-se que ser designado menino ou menina é parte importante do processo que qualifica um corpo como humano.⁴⁵⁹ Essa etapa, porém, não parece suficiente para confirmar o enquadramento do indivíduos em papéis, locais e poderes numa sociedade marcada por uma estrutura binária. Na realidade, cada menino ou homem, cada menina ou mulher, precisa atender a certas expectativas sociais no que tange aos seus corpos e condutas. Como ser um homem? O que define o masculino? Como ser uma mulher? Quais signos determinam a feminilidade? Por que apenas dois gêneros?

Diante desses problemas, a filósofa Judith Butler propõe encarar o gênero enquanto performance. No caso, uma performance baseada na repetição de atos ou gestos:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.⁴⁶⁰

O resultado dessa repetição será a “ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero”.⁴⁶¹ Ainda de acordo com Butler, “as normas de gênero requerem a incorporação de certos ideais de feminilidade e masculinidade”.⁴⁶² Mas sua incorporação completa é impossível: a feminilidade ou masculinidade interpretadas corporalmente nunca serão idênticas ao que é exigido pela norma.⁴⁶³

⁴⁵⁸ FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon. Introdução. In: _____. *História das Mulheres no Ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*, Porto, Edições Afrontamento, 1991, vol.3, p.9.

⁴⁵⁹ BUTLER, Judith. Atos corporais subversivos. In: _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.193.

⁴⁶⁰ Ibidem, p.69.

⁴⁶¹ Ibidem, p.242.

⁴⁶² BUTLER, Judith. Acerca del término "queer". In: _____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p.325.

⁴⁶³ Ibidem, p. 326.

No capítulo anterior, a análise sobre as referências ao amor cortês nas peças de Chiado nos permite atentar para a expressão de algumas de suas expectativas sobre o masculino e feminino. Num primeiro momento, identificamos a figura masculina como aquela que desempenha uma performance caracterizada por um papel submisso, o papel de cativo diante de uma figura feminina superior e inatingível. Aparentemente, trata-se de uma inversão da tradicional hierarquia entre o masculino e o feminino, mas um olhar apurado observa que a mulher está em segundo plano diante do amor e sofrimento do homem.

Como é possível perceber, a construção dos personagens de peças como *Auto das Regateiras*, *Prática dos Compadres* ou *Prática de Oito Figuras* exigiu a manipulação de determinadas normas de gênero e a execução de performances que não escapam ao tom de uma sátira que tem como alvo a sociedade portuguesa. Assim sendo, nos tópicos seguintes, a análise das peças teatrais deverá levar em conta o caráter observador de Chiado sobre a vida cotidiana lisboeta, especialmente no que se refere ao espaço doméstico, às ocupações femininas, às relações entre mulheres e ao casamento.

3.2 O bairro, a casa e as ocupações femininas

No primeiro capítulo, o conceito de cotidiano foi apontado ao longo da breve análise sobre algumas práticas ou “maneiras de fazer” representadas por Antonio Ribeiro Chiado em suas peças teatrais. Entre essas práticas estariam as maneiras de comer e de vestir. Tendo em vista que a casa é o espaço onde se desenvolvem a maior parte das cenas das quatro peças que interessam a esta pesquisa, é válido dedicar uma análise à prática de habitar, especialmente considerando o bairro e a casa da Velha de *Auto das Regateiras*, o exemplo mais rico em detalhes sobre a circulação de personagens femininas.

De acordo com Pierre Mayol, o bairro é um “espaço público geral onde se insinua um espaço privado particularizado devido ao uso prático cotidiano deste espaço”.⁴⁶⁴ Em outras palavras, o bairro é um espaço compartilhado e privatizado através do uso constante. No *Auto das Regateiras*, esse espaço é o bairro da Alfama.

⁴⁶⁴ MAYOUL, Pierre. El barrio. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *La invención de lo cotidiano*, 2: habitar, cocinar. México: Universidad Iberoamericana, 1999, p.8.

Ao longo da Idade Média, a região conhecida como Alfama foi ocupada não apenas por cristãos, mas também por muçulmanos e judeus respectivamente instalados em mourarias e judiarias. A influência árabe e judaica se fez presente, portanto, na arquitetura do bairro e na organização de sua vida cotidiana. É possível que o nome do bairro seja uma estilização do termo *al-hammā* ou *alhama*, expressão em árabe que significa “fonte quente”.⁴⁶⁵ A sugestão se apóia no fato de que a região contava com nascentes de água quente exploradas como fontes, banhos termais e chafarizes.

A prática do bairro, conforme indica Mayol, exige uma maneira de ser coerente com um sistema específico de valores e comportamentos.⁴⁶⁶ Seguir as convenções traz benefícios simbólicos. Os desvios, por outro lado, produzem frustrações nem sempre silenciosas, atraindo censuras diretas ou indiretas.

No *Auto das Regateiras*, a insatisfação com outras mulheres da vizinhança é tema de uma conversa entre a Velha e sua Comadre:

“Velha — Comadre, não vedes nada,
que tenho aqui uma visinha,
que me rói como a traça!
Comadre, não sei que faça!
Comadre — Como se chama?
Velha — A Charinha.
Comadre — E fallaes-me n'essa taça!
E que peça!
E que sizo e que cabeça!
Comadre, na minha rua
mora uma espada núa
que fere dès que começa”⁴⁶⁷

A expressão “espada nua” na fala da Comadre se refere a uma mulher fofoqueira. A tagarelice feminina é um atributo negativo tradicional, fonte de

⁴⁶⁵ RAMALHO, Elsa Cristina; LOURENÇO, Maria Carla. *As águas da Alfama – memórias do passado da cidade de Lisboa*. Instituto Nacional de Engenharia, Tecnologia e Inovação, 2006, p.2. Disponível em: < <http://www.ineg.pt/download/3834/23.pdf> > . Acesso em: 19 de dezembro de 2015.

⁴⁶⁶ MAYOUL, op. cit. p.14.

⁴⁶⁷ CHIADO, Antonio Ribeiro. *Auto das Regateiras*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.59.

preocupação na literatura pastoral desde a Idade Média, conforme destaca Carla Casagrande:

[...] as mulheres falam, e segundo os pregadores e moralistas falam demasiado e mal: mentem com habilidade, trocam maledicências, discutem continuamente, são insistentes e lamurientas, nunca param de tagarelar. Todos os lugares comuns de uma secular literatura misógina estão depositados nos sermões e nos tratados morais dirigidos às mulheres, dando delas a imagem fastidiosa de uma mulher faladora e petulante que usa de um modo perverso aquela extraordinária faculdade humana que é a palavra.⁴⁶⁸

Residindo perto da Igreja de São Miguel, segundo a fala da Velha, a Charinha seria um “leão” com “língua de escorpião”,⁴⁶⁹ outra referência para uma mulher faladeira. A Velha revela ainda a infidelidade da Charinha, acusando-a de trair o marido pescador com um escudeiro:

“O coitado anda a pescar,
posto aos perigos do mar,
vestido em um chapeirão.
E o negro escudeirão
sóva-lhe no alguidar,
e a filha da Rebella
outro pote tal como ella”⁴⁷⁰

A intenção da Velha parece ser recriminar todas as vizinhas em sequência, de modo que abruptamente insere um comentário negativo sobre a filha da Rebella, identificada como uma moradora da Rua da Adiça. A Velha queixa-se ainda de uma amiga dessa mesma mulher, uma boneja ou prostituta que apresentaria uma conduta hipócrita ao frequentar a Igreja:

“Velha — Aqui mora outra boneja,
que presume de santeira,
arroja o cú pela esteira,

⁴⁶⁸CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: Christiane Klapisch-Zuber (Org). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, vol. 2. p. 133.

⁴⁶⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.59.

⁴⁷⁰ Ibidem, p.60.

e vae tão sisuda à egreja !
 Comadre— Pois esta é sua parceira.
 Velha — Essa lhe lè lá os baldos,
 e essa lhe mexe os caldos,
 e essa é seu ai-Jesu.
 Chama- se uma a outra por tu”⁴⁷¹

O uso do pronome “tu” em Portugal indica um alto grau de intimidade entre as pessoas, conforme observado pela Velha. Fora da Igreja, o comportamento das bonejas, segundo a Velha, era marcado pela indecência e pelo consumo de bebidas:

“Todos bebem por um tarraço
 alli é o embebedar,
 qual debaixo, qual de cima:
 é uma escola d'esgrima!
 Comadre, não há de crer:
 é uma mui grande errónea
 e é uma Babylonia;
 assi para os Deus subverter
 se ir noute pela manhã”⁴⁷²

É importante destacar que a conversa entre essas mulheres menciona lugares como “S. Miguel”, referindo-se à Igreja de São Miguel, e “n' Adiça”, indicando a Rua da Adiça. Outros espaços como o Terreiro e a Ribeira também surgem na fala da Comadre, indicando os caminhos pelos quais circulavam as mulheres na Lisboa Quinhentista:

“Tenho muito do quebranto
 e muito do mau pezar.
 Ir noite fui ao Terreiro
 e trouxe trigo de Bordéos,
 Ião alvo como estes véos,

⁴⁷¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 60.

⁴⁷² Ibidem, p.60 - 61

e sahiu-me lodo borneiro;
 e vae a boa da forneira
 lançou-m'o à costaneira,
 e elle quer a frol de forno.
 Amargo como piorno
 não m'o querem na Ribeira”⁴⁷³

De acordo com Teresa Rodrigues, a fonte, o moinho e o forno eram locais coletivos femininos⁴⁷⁴ em Lisboa ao longo da época moderna. Num dado momento, a Velha manda sua escrava Luzia ao chafariz:

“Cadella, tomae essa talha,
 e ide logo ao chafariz,
 e levae comvosco o assento”⁴⁷⁵

Uma carta régia de D. Sebastião datada de 1574 determinava a criação de um tanque exclusivo para a lavagem de roupa, de modo que as mulheres não se misturassem aos homens na fonte ou no chafariz:

E porquanto, pera melhor serviço da cidade, onestidade das molheres e se escusarem outros inconvenyentes, he muito necesaryo fazerse hu tanque grande e capaz, da agoa dalfama ou do chafariz dos caualos, êcomendouos q chameis officiais q o bem entendão, e deys ordem como se faça loguo.⁴⁷⁶

Em comum entre a Comadre e a escrava Luzia estaria a relação entre circulação de mulheres e trabalho, fosse para obter trigo ou água.

O *Sumario e[m] que breuemente se contem algumas cousas assi ecclesiasticas como seculares que ha na cidade de Lisboa*,⁴⁷⁷ produzido por Cristóvão Rodrigues de Oliveira em 1551, é um documento reconhecido como um registro dos mais variados

⁴⁷³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.62-63.

⁴⁷⁴ RODRIGUES, Teresa Ferreira. *Cinco séculos de quotidiano – A vida em Lisboa do século XVI aos nossos dias*, Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 121.

⁴⁷⁵ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.51.

⁴⁷⁶ Carta Régia. In: OLIVEIRA, Eduardo Freire. *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Lisboa: Typografia Universal, tomo I, 1822, vol. 12, p. 38.

⁴⁷⁷ OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de, fl. 15--*Sumario e[m] que breuemente se contem algumas cousas assi ecclesiasticas como seculares que ha na cidade de Lisboa* / [por Cristóvão Rodriguez Doliueira]. - Em Lixboa : em casa de Germão Galharde : acharssea em casa de Gil Marinho, liureiro do infante dom Luis no terreiro do Paço onde sua A. mora, depois de 1554. Disponível em < <http://purl.pt/14435>>. Acesso em: 2 de abril de 2015.

elementos sobre a vida e organização da Lisboa. Entre outros aspectos, trata-se de uma fonte reveladora sobre os ofícios assumidos por mulheres na primeira metade do século XVI. Oliveira registrou neste sumário 71 ocupações de mulheres, sendo 1173 lavrandeiras, 1066 alfaiatas, 19 cerzideiras, 124 tecedeiras, 815 fiandeiras, 24 parteiras, 170 forneiras, 782 padeiras, 670 regateiras da ribeira, 900 regateiras de porta, 45 sardinheiras, 32 galinheiras, 50 medideiras de trigo, 26 tripeiras, 204 vendedoras de louça, 15 vendedoras de vidro, 150 vendedoras de ervas e hortaliças, 20 vendedoras de palha e cevada, 30 mulheres que faziam redes de pescar. No século XVI mais de 9000 mulheres da capital do reino eram descritas como trabalhadeiras,⁴⁷⁸ ao passo que cerca de 2000 mulheres não teriam ofícios definidos.⁴⁷⁹

Outro documento estatístico sobre a cidade de Lisboa, o *Tratado da Grandeza e abastança de Lisboa em 1552*, de autoria de João Brandão de Buarcos, apresenta números e ocupações diferentes, registrando um total 49 ofícios femininos. Segundo Brandão, Lisboa contava com 1000 mulheres que trabalhavam com agulhas (produzindo redes e toucados), 100 cerzideiras, 200 mulheres que coziavam panos de linho, 200 que teciam fitas de cadarço, de seda e de linho, 70 mulheres que faziam luvas, 200 vendedoras de peixe frito, 50 tripeiras, 50 mulheres que vendiam arroz cozido, 200 vendedoras de leite, queijos frescos e natas, queijadas e requeijões.⁴⁸⁰

Ainda que divergentes em termos quantitativos, os dados levantados por Cristóvão Rodrigues de Oliveira e João Brandão de Buarcos apontam que as mulheres atuavam predominantemente na produção têxtil e na comercialização de gêneros alimentícios. Não apenas em Portugal, mas em toda Europa moderna, as mulheres encarregavam-se especialmente das funções de fiandeiras e tecelãs.⁴⁸¹ O comércio, por sua vez, era baseado sobretudo na venda de pães, hortaliças e objetos menores. Maria Luisa de Alarcão e Silva destaca que a participação feminina era menor na distribuição de carnes, considerando exceção o trabalho das enxerqueiras (as quais vendiam carnes secas) e das tripeiras (responsáveis pela venda de tripas e miúdos).⁴⁸² No geral, merece

⁴⁷⁸ SILVA, José Gentil. A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: IHTI da FLUC. Vol. 4, Tomo I, 1982. Disponível em: <http://rhi.fl.uc.pt/vol/04/jsilva.pdf>. Acesso em: 6 de abril de 2013. p. 153.

⁴⁷⁹ OLIVEIRA, op. cit.

⁴⁸⁰ BUARCOS apud GUIMARÃES, J. Ribeiro. *Summário de vária história: narrativas, lendas, biographias, costumes civis, políticos e religiosos de outras eras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1875, p.36-35.

⁴⁸¹ KING, Margaret. Filhas de Eva: As mulheres na família. In: ___. *A mulher do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1994, p.77.

⁴⁸² SILVA, Maria Luisa de Alarcão e. A mulher e a alimentação na época dos descobrimentos: imagens do quotidiano. In: *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: CIDM, 1995, p.80.

destaque no leque de ofícios femininos urbanos a figura da regateira, a escandalosa vendedora de peixe, frutas ou legumes, tantas vezes satirizada pelo teatro quinhentista.

É inegável, porém, que o espaço doméstico estivesse ainda mais associado às ocupações femininas do que as atividades no ambiente urbano: as mulheres estavam constantemente limpando, lavando e fiando. A jovem Beatriz lista as tarefas que costuma desempenhar:

“Eu lavar e esfregar,
varrer e esfolinhar,
e por dae-me cá aquella palha!”⁴⁸³

Do mesmo modo, os preparativos para o casamento de Beatriz sobrecarregaram a escrava Luzia, incumbida de cozinhar e de fazer a limpeza. Sobre essa última tarefa, a Velha exige que a limpeza seja feita de modo que “a casa pareça espelhos”⁴⁸⁴ para impressionar as vizinhas.

A peça *Auto das Regateiras* é a que fornece maiores informações sobre os objetos encontrados na casa, incluindo uma talha (pote de cerâmica), panelas, pratos e porcelanas, alguns assentos e cadeiras, a dobadeira (equipamento usado pela Velha fiandeira), um cabaz (cesto), colchões, castiçais, cortinas. As falas de *Prática de Oito Figuras* só indicam a existência de velas, mesas e cadeiras. No *Auto da Natural Invenção*, por sua vez, a quantidade insuficiente de cadeiras para os convidados provoca um desentendimento entre os presentes. Por fim, em *Práticas dos Compadres*, são mencionados copos para o vinho, uma gamela (vasilha), uma lagariça (para espremer frutos) e uma arca. Nesse cenário as portas estão sempre abertas ou escancaradas, uma vez que as mulheres portuguesas realizavam muitas de suas tarefas na porta de casa. Dessa forma, segundo Teresa Rodrigues, era possível exercer o controle sobre a moral na vida em comunidade.⁴⁸⁵

Ainda assim, o teatro quinhentista tendia a limitar a circulação de suas personagens femininas ao interior da casa. Somente quatro mulheres entram e saem da casa no teatro de Chiado: a escrava Luzia de *Auto das Regateiras*, as Comadres de *Auto das Regateiras* e de *Prática dos Compadres*, a jovem Silvestra de *Prática de*

⁴⁸³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.52.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 81.

⁴⁸⁵ RODRIGUES, op. cit. p.121.

Compadres. No teatro vicentino, por exemplo, solteiras e casadas também se encontram restritas ao espaço doméstico, ainda que por motivos diferentes: Inês (de *Farsa de Inês Pereira*) é quase uma prisioneira e tem sua castidade vigiada pelo Moço que serve ao seu marido; Constança (do *Auto da Índia*) faz de sua casa o porto seguro de sua vivência da sexualidade ou devassidão, recebendo chamados pela janela e escondendo homens na cozinha.

No caso de *Auto das Regateiras*, o espaço doméstico coincide com o ambiente dedicado ao ofício de fiar. Ao longo da época moderna, o trabalho feminino fundamentado na associação entre mãe e filha, como é o caso da Velha e de Beatriz, tende a ser apontado como uma importante fonte de renda para famílias sem uma figura masculina adulta e sem a assistência de outros parentes mais distantes. De acordo com Olwen Hufton:

Vemos mãe e filha ainda nova juntas a vender leite, louça de barro ou hortaliça nos mercados e descobrimo-las também a mendigar juntas. Nos níveis mais baixos da sociedade, os expedientes através dos quais se conseguia assegurar uma frágil subsistência requeriam a cooperação estreita de todos os membros da família, mas a associação entre mãe e filha na força de trabalho era talvez o elemento mais surpreendente.⁴⁸⁶

Prestes a iniciar mais um dia de trabalho, a Velha determina que a filha reúna o material e os equipamentos necessários:

“Traze-m'aqui a dobadoira,
e um tanho em que m'assente;
acabae, colher mexedoira,
e ponde-lhe lá uma meada
que está dentro no cabaz,
se inda estiver em paz;
que aqui não está quedo nada,
ao rabear que ella faz!”⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ HUFTON, Olwen. Mulheres, trabalho e família. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, vol. 3, p. 63.

⁴⁸⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.52.

É possível perceber uma divisão de tarefas: enquanto Beatriz encarrega-se da meada, ou seja, de uma porção de fios, a Velha atua na dobadoira ou dobadura, a máquina para trabalhar os fios.

Em *Prática dos Compadres*, Silvestra surge em cena após deixar a casa de sua mestra, que lhe ensina o ofício de lavrandeira, aquela que trabalhava com agulhas.⁴⁸⁸ Em conversa com a jovem Isabel, Silvestra admite não ser uma aprendiz aplicada ou assídua:

“Isabel — Sereis grande lavrandeira?

Silvestra —Bofé! Não sou.

Isabel — Como não?

Silvestra — Se vou lá um dia, dez não”⁴⁸⁹

A temática das mulheres demonstrando desinteresse e insatisfação com o ofício de fiar não é uma novidade introduzida por Chiado. Na peça *Quem tem farelos?*, de Gil Vicente, outra jovem chamada Isabel queixa-se do ofício de fiar e do comportamento das demais tecedeiras:

“Achais outro mais honrado

ofício pera eu saber?

Tecedeira viu alguém

que nam fosse boliçosa

cantadeira presuntuosa

e nam tem nunca vintém”⁴⁹⁰

Silvestra admite que o ofício de fiar exige prática e um esforço para uma boa execução:

“O lavrar quer-se costume,

e todas as cousas a eito”⁴⁹¹

⁴⁸⁸ BOMFIM, Eneida. *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio, 2008, p.200.

⁴⁸⁹ CHIADO, Antonio Ribeiro. *Prática dos Compadres*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889:110

⁴⁹⁰VICENTE, Gil. *Quem tem farelos?*, p. 8. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

A ênfase na importância do trabalho feminino se relaciona com o pressuposto de que a preguiça seria nociva do ponto de vista moral. O ócio deixaria as mulheres mais vulneráveis às ideias pecaminosas. Na prática, porém, o incentivo ao trabalho se convertia numa estratégia para manter as mulheres sob controle e disciplina.

Após concordar com Silvestra sobre a importância da dedicação ao trabalho, Isabel questiona a amiga sobre suas habilidades:

“Isabel— Mana, sabeis ponto-chão?

Silvestra — Ponto-chão, e de feição,
pesponto e cadenetas,
torcido e de cordão.

Isabel — E sabeis ponto cruzado?

Silvestra —E lumilho, e ponto real”⁴⁹²

A tarefa de costurar era um atributo feminino. A maior parte da produção portuguesa destinava-se ao uso doméstico, mas também havia exportação de produtos de seda para Espanha e Itália no século XVI.⁴⁹³ A seda era um dos artigos mais valiosos, assim como o brocado, o veludo e o cetim.⁴⁹⁴ Em contrapartida, materiais como algodão, linho, fustão e lã seriam os mais baratos.⁴⁹⁵

Em cena, as personagens femininas de Chiado localizam-se principalmente no espaço doméstico. A casa é o domínio das mulheres, seu local de trabalho e de encontro com outras mulheres. Mesmo porta adentro, não deixam de pensar no mundo lá fora. As personagens estão atentas às condutas das vizinhas e circulam pela Lisboa quinhentista para aprender um ofício e trabalhar. Nesse sentido, também é importante destacar a atenção conferida por Chiado às ocupações femininas dentro e fora de casa. A riqueza dos detalhes sobre as tarefas de limpar e cozinhar e sobre o ofício de fiar revelam um esforço por uma reconstituição relativamente fiel do cotidiano das mulheres quinhentistas. Resta avaliar de quais mulheres Chiado se ocupa e as relações estabelecidas entre elas.

⁴⁹¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.110.

⁴⁹² Ibidem, p.110-111.

⁴⁹³ SEQUEIRA, Joana; MELO, Arnaldo Sousa. A mulher na produção têxtil portuguesa tardo-medieval. *Medievalista*, N°11, Janeiro - Junho 2012. Disponível em: <<http://www2.fesh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA11/textil1105.html>>. Acesso em: 27 de maio de 2015.

⁴⁹⁴ BOMFIM, op. cit. p.38.

⁴⁹⁵ Ibidem, p.159.

3.3 Hierarquia, rivalidade e solidariedade feminina

Na época moderna, os papéis de filhas, esposas, mães e velhas viúvas, no teatro ou na vida cotidiana, implicavam uma relação de dependência ou subordinação para com uma figura masculina, fosse o pai ou marido (vivo ou já falecido). O teatro de Chiado, porém, não restringe a participação de suas personagens femininas a esse tipo de relação. Na realidade, Chiado soube explorar diferentes perspectivas sobre as alianças femininas e sobre a relação entre mães e filhas.

A figura materna de maior destaque nas peças de Chiado é sem dúvida a Velha de *Auto das Regateiras*. De modo geral, o teatro quinhentista representou a Velha portuguesa como uma mulher instável, uma mãe colérica, um tipo que seria facilmente temido pelos moralistas cristãos.

No *Auto da Natural Invenção*, a Velha é uma mãe rabugenta que veta o relacionamento amoroso entre sua enteada e o Escudeiro. A Velha de *Auto das Regateiras* também está envolvida em intrigas casamenteiras, mas também parece ter muito a dizer sobre a situação da sociedade portuguesa do século XVI. De modo mais específico, ela tende a expressar uma crítica à moral corrompida e um apreço pelos costumes:

“Assim como é cousa forte
deixar d'aquentar o lume,
assim o mudar costume
é um parelho de morte”⁴⁹⁶

O perfil desta personagem é composto por características como a impaciência, a agressividade e o sarcasmo, sobretudo no que se refere ao relacionamento com sua filha Beatriz e a escrava Luzia. A Velha trata ambas como suas subordinadas, considerando necessária a atribuição de funções e tarefas e a cobrança por resultados. Nesse sentido, a respeito de uma história das mulheres na França e Espanha no período medieval, Georges Duby percebe que:

o mundo das mulheres fortemente estruturado como uma pequena monarquia, essa monarquia exercida pela esposa do senhor, a “dama” que domina as

⁴⁹⁶ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.61.

outras mulheres da casa. Monarquia frequentemente tirânica: as crônicas familiares francesas do final do século XII, do início do XII, põem em cena megeras reinando de modo brutal sobre as criadas que elas aterrorizam, sobre a esposa do filho que elas martiriza, como Branca de Castela, mãe de São Luís.⁴⁹⁷

É possível supor que Antonio Ribeiro Chiado também tenha forjado uma pequena monarquia em *Auto das Regateiras*, inserindo a Velha no topo da hierarquia doméstica nas mesmas linhas observadas por Duby.

É importante observar que trata-se aqui de uma velha viúva. Cristóvão Rodrigues de Oliveira registrou a existência de 1635 viúvas na cidade de Lisboa até a década de 1550.⁴⁹⁸ Considerando que muitos maridos desapareciam ou morriam após o embarque para longas viagens no ultramar, não surpreende que a viuvez feminina despertasse preocupação nesta sociedade.

Por meio do casamento e da tutela do marido, a portuguesa recebia o status de mulher respeitável. De acordo com as *Ordenações Manuelinas*, porém, a mulher só se alçaria a alguma forma de liderança familiar em caso de viuvez: “e morto o marido a molher fica em poffe e cabeça de cafal, fe com elle ao tempo de fua morte vivia em cafa theuda e mantheuda como marido e molher”.⁴⁹⁹ Em outras palavras, dependendo do tipo de casamento realizado, a viúva poderia reaver o valor de seu dote ou obter a metade dos bens do marido.⁵⁰⁰ Se fosse comprovada a má administração dos bens de uma viúva, as Ordenações determinavam que os mesmos fossem retirados de sua posse.⁵⁰¹ Este não é o caso da Velha de *Auto das Regateiras*. Em diálogo com sua filha Beatriz, esta viúva alega ter administrado corretamente os bens herdados:

“o que teu padre deixou
não no bebi na taverna”⁵⁰²

⁴⁹⁷ DUBY, Georges. Para uma História das Mulheres na França e na Espanha. Conclusão de um colóquio. In: __. *Idade Média, Idade Dos Homens: do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.95-96.

⁴⁹⁸ OLIVEIRA, op. cit.

⁴⁹⁹ Ver *Ordenações Manuelinas*, livro III, título XXXII: Que o marido nom possa litiguar em Juizo sobre bens de raiz sem ortorgua de sua molher. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

⁵⁰⁰ SANTOS, Giovanna Aparecida Schittini dos. *Direito e gênero: Rui Gonçalves e o estatuto jurídico das mulheres em Portugal no Séc. XVI, 1521-1603*, 2007. 170f. Tese (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2007, p.28.

⁵⁰¹ Ver *Ordenações Manuelinas*, livro IV, título X: Das viuvas que emalheam, e desbaratam seus bens como nom devem. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

⁵⁰² CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.66.

Um novo casamento era possível, mas dificilmente escapava de constrangimentos, especialmente se o tempo de luto fosse abreviado. Nesse caso, as Ordenações recriminavam a penalização de viúvas que se casassem antes de completado um ano e um dia da morte do primeiro marido.⁵⁰³ Em Lisboa, as viúvas procuravam manter certa independência, inclusive envolvendo-se ativamente na vida em comunidade:

No caso das viúvas de posses, elas não só herdavam as propriedades dos maridos como também aumentavam os bens herdados, tutelavam igrejas e mosteiros, governavam a casa e dispunham de seus servos e criados, sendo muitas vezes acompanhadas pelos filhos, que lhes reforçavam o poder jurídico.⁵⁰⁴

Às viúvas sem posses restava a opção de retornar à família, colocando-se sob a tutela de um parente do sexo masculino.

Sendo a maledicência uma das características centrais do tipo tradicional representado pela Velha, a personagem de Chiado não escapa ao modelo. Em diálogos ácidos e linguagem obscena, ela não hesita ao desferir pesadas críticas a diferentes grupos sociais. A temática das doenças é uma constante em suas falas, bem como as críticas aos médicos. O confronto entre a medicina popular (dominada predominantemente por velhas mulheres) e os saberes de médicos resultava em profundas desconfianças.⁵⁰⁵ Curandeiros, boticas e sangradores também tendiam a ser encarados como oportunistas. A suspeita da Velha sobre os médicos é fundamentada na crença de que eles apenas acrescentariam mais doenças e mais sofrimento aos pecadores. Vale lembrar que, desde a Idade Média, o sofrimento causado por doenças era associado a um pecado anterior. Ao queixar-se de seu constante mal-estar, a Velha indica fazer uso de mezinhas por conta própria:

“Tenho já coalhado os mares
com mezinhas; tudo é vento!
Trouxe cingido ou bragal,
bebi dez manhãs a norça:
comadre, nada m'esforça;

⁵⁰³ Ver *Ordenações Manuelinas*, livro IV , título XI: Das viuvas que se casam antes anno e dia.Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

⁵⁰⁴ SANTOS, op. cit. p. 29.

⁵⁰⁵ RODRIGUES, op. cit. p. 123.

mas antes dobro o meu mal!
 Puz já alfava da cobra
 e o ovo com a alfazema.
 Mas, comadre, isto é postema,
 pois a mezinha não obra”⁵⁰⁶

O bragal seria a faixa onde a Velha depositava a norça ou bryonia, uma planta utilizada para fins homeopáticos, além da alfavaca (alfava) e da alfazema. Num momento em que a associação da anciã com a feitiçaria foi uma constante, é curioso que nenhuma suspeita do tipo recaia sobre a Velha portuguesa de Chiado.

O relacionamento entre a Velha e a filha Beatriz é um dos pontos decisivos para a compreensão do desenvolvimento de personagens femininos no teatro de Chiado. Conforme demonstrou Margareth King em seu estudo sobre a mulher do Renascimento, uma filha neste período era indesejada pela família,⁵⁰⁷ sendo a principal vítima de casos de infanticídio.⁵⁰⁸ Apesar das ofensas desferidas contra a filha, a Velha demonstra grande preocupação com o futuro da jovem. O que a mãe deseja ou espera da filha é que seja uma mulher virtuosa e que se case.

Num primeiro momento, Beatriz oferece resistência à ideia do casamento, ainda que o texto de Chiado não nos forneça justificativas para tal conduta. Ao fim da peça, porém, Beatriz finalmente aceita as bodas. Com exceção dessa brusca mudança, as falas de Beatriz pouco revelam sobre seus aspectos psicológicos. Sobre o perfil da filha, prevalece apenas a opinião negativa de uma mãe rigorosa e exigente.

Cabe ressaltar ainda que, até a cena do seu casamento, Beatriz dialoga exclusivamente com a mãe. Essa restrição deve ser compreendida considerando um contexto no qual o silêncio da mulher era encarado como uma virtude. Apesar disso, a conduta de Beatriz não agrada sua mãe, que não hesita ao enumerar os supostos defeitos da filha:

“Tu, preguiçosa,
 dorminhoca, mentirosa,
 gulosa, mexeriqueira,
 rapariga enliçadeira,

⁵⁰⁶ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.55.

⁵⁰⁷ KING, op. cit. p.35.

⁵⁰⁸Ibidem, p. 36.

porque não és virtuosa?”⁵⁰⁹

A peça não inclui situações que comprovem uma conduta inadequada da parte de Beatriz. Ao contrário, a jovem alega ser cumpridora de todos os desejos da mãe:

“Tendes vós em casa alguém
que vos sirva, senão eu?”⁵¹⁰

É nesse contexto que Beatriz pode ser entendida como uma versão particular da jovem casadoira do teatro quinhentista. Ao contrário de Inês Pereira (*Farsa de Inês Pereira*) e da Isabel de *Quem tem farelos?*, Beatriz não é uma jovem preguiçosa, vaidosa e desobediente,⁵¹¹ ainda que sua mãe a classifique em termos semelhantes. Ao que tudo indica, Chiado explora a injusta implicância materna para provocar humor.

Beatriz tenta defender-se minimamente das acusações da mãe, alegando ser uma mulher de boa fama:

“Sou muito boa molher,
e mau grado a quem tiver
melhor fama!”⁵¹²

A resposta da Velha é permeada de ironia sobre as habilidades da filha e sobre seu futuro como esposa:

“Deus querendo,
és muito boa colher
de bons caldos mexedoira,
limpa-mosca de prazer,
aguçosa no comer,
feitibôa, que lavoira
farás a quem te tiver!

⁵⁰⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.65.

⁵¹⁰ Ibidem, p.52.

⁵¹¹ CHIADO, Antonio Ribeiro. *Teatro de Antonio Ribeiro Chiado: (autos e praticas)*. Organização, fixação do texto e notas por Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz. Porto: Lello & Irmãos, 1994, p. 108.

⁵¹² CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.65.

E o marido que levar
tal jóia como tu és,
cumpre-lhe andar dos pés,
que tu has de desperdiçar,
segundo és feita ao revez"⁵¹³

Para a Velha, a filha seria não uma boa mulher, mas uma “boa colher” (em alusão à gula) e ainda “aguçosa” ou apressada para comer. Por fim, acredita que, como esposa, a filha deve causar prejuízo ao marido, tendendo ao desperdício. Alertando contra esse destino, a Velha deseja que a filha siga seus conselhos e que demonstre gratidão por seus esforços de mãe:

“Eu não te fallo gallego;
não fenganes tu comtego.
Attenta quem te aconselha,
e segue pelo meu rego.
Eu dou-te o sangue do braço,
e tu não m'o agradeces;
tanto andas, tanto teces!”⁵¹⁴

Quando a jovem questiona o casamento arranjado, a Velha se irrita e afirma: “Nunca me quiseste crer/ tu darás sinal na rua”,⁵¹⁵ o que significa que a filha poderá se tornar uma prostituta. A resposta de Beatriz é desafiadora: “Darei, de boa molher”.⁵¹⁶ A velha então recua, esperando estar enganada sobre o futuro da filha:

“Rogo à Virgem Maria,
que não seja eu profecia
e que saia mentirosa”⁵¹⁷

⁵¹³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.65.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 66.

⁵¹⁵ Idem.

⁵¹⁶ Ibidem, p. 67.

⁵¹⁷ Idem.

A resistência de Beatriz ao casamento é um ponto de conflito porque uma mulher solteira não estava incluída entre os papéis sociais desejáveis, ou seja o de mãe e de esposa, restando a opção pela dependência familiar ou pela prostituição. Se os manuais sobre o casamento enfatizavam exaustivamente a importância da união com uma boa esposa para a vida do homem, sobretudo no que se refere ao seu posicionamento na sociedade enquanto casado, é preciso reconhecer que o casamento também definia o papel da mulher nos mundos medieval e moderno e mantinha a sua sexualidade sobre relativo controle masculino:

Dado que o papel da mulher era encarado em termos da sua relação sexual e econômica com os homens, a sociedade masculina não oferecia muito espaço à mulher que não estava ligada a homem ou a Deus. Além disso, eram especialmente vulneráveis a propostas sexuais impróprias, caso de extraordinária gravidade devido ao valor atribuído à castidade.⁵¹⁸

Não surpreende, portanto, a constatação de que as personagens femininas de Chiado fossem predominantemente mulheres casadas ou em vias de casar.

Superado o momento mais grave dessa discussão, Beatriz queixa-se da mãe uma última vez:

“Não sois mulher, mas sois drago,
sois peçonha,
que noite e dia não sonha
senão, por dae me essa palha,
cortardes como navalha!”⁵¹⁹

Por fim, Beatriz decide aceitar o casamento, afirmando que só o fará para obedecer a mãe e não por vontade própria:

“Digo e redigo ao presente,
e redigo ainda além,
que quero casar com quem
vós fordes muito contente”⁵²⁰

⁵¹⁸ KING, op. cit. p.40.

⁵¹⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.78.

⁵²⁰ Ibidem, p.79-80.

Diante da nova posição de Beatriz, a Velha enfim demonstra satisfação, valorizando a obediência da filha:

“Isso me parece bem
As moças obedientes
a suas mães e a seus paes
dá-lhes Deus as fadas taes”⁵²¹

No ambiente doméstico, a mãe era a responsável pela educação dos filhos. Em outras palavras, “a mãe ensinava os filhos a enfrentar o mundo em que ambos viviam”.⁵²² Quando se tratava da educação das filhas, a figura materna era ainda mais decisiva. Conforme observa Margareth King, a educação feminina era baseada em conselhos sobre castidade, silêncio e obediência, além de instruções sobre a manutenção de uma casa.⁵²³

No século XVI, acreditava-se que a moralidade feminina era uma herança materna.⁵²⁴ Se a mãe fosse virtuosa, a filha também seria identificada como uma mulher virtuosa. Se a mãe fosse uma mulher de má fama, o futuro da filha seria afetado pela mesma mancha. Do mesmo modo, um comportamento reconhecidamente imoral por parte da filha poderia atingir a mãe, o que em parte nos ajuda a compreender a atitude de mães como a Velha de Chiado, ainda que se tratando de um exemplo da ficção.

Animada com os preparativos para o casamento, a Velha ordena que a filha arrume a casa para receber os convidados:

“Para que seja qu'isto acabe,
tira lá essa dobadeira.
Correge aquessas cadeiras,
despeja essa casa toda,
pois tua há de ser a boda,
ainda que tu não queiras”⁵²⁵

⁵²¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.80.

⁵²² HUFTON, op. cit. p. 60.

⁵²³ KING, op. cit. p.175.

⁵²⁴ Ibidem, p. 63.

⁵²⁵ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.80

O comportamento das jovens nas festas foi tema de debate entre pregadores e leigos. De modo geral, o comportamento de uma donzela respeitável deveria ser marcado pela moderação e discrição. Entre as principais recomendações estavam “não se divertirem demasiado, mostrarem-se desdenhosas, comerem pouco, dançarem com compostura, moverem com contenção”.⁵²⁶ Nesse sentido, antes do início do casamento, a Velha orienta a filha sobre a postura a ser adotada ao se apresentar diante do noivo e dos convidados:

“Assim como tu chegares,
farás a todos mesura;
ficarás muito segura,
sisuda, sem te mudares”⁵²⁷

Em resumo, Chiado explora a relação entre mãe e filha em *Auto das Regateiras* partindo do perfil da mãe exigente e da filha insatisfeita. A mesma dinâmica pode ser observada na relação entre Brazia Machada e Isabel na peça *Prática dos Compadres*. Na primeira fala dirigida à Isabel, a quem chama de “minha fresca donzella”,⁵²⁸ Brazia insinua que a filha seja preguiçosa e gulosa:

“Moça, vê quem está batendo,
quem anda lá n'essa porta.
Tu és viva, ou andas morta!
Abala-te! vae correndo!
As portas escancaradas!
Cobriram-me negras fadas
c'um quebranto que aqui tenho,
tamanho, sem ter engenho!
Que feitio, aosadas!
Vê se entrou algum ladrão.
Descansa d'ella sobr'ella,
o comer sempre anda à vela,

⁵²⁶ CASAGRANDE, op. cit. p.118.

⁵²⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.91.

⁵²⁸ Ibidem, p. 98.

mas os feitos, que feitos são
da minha fresca donzella?”⁵²⁹

Confirmando as acusações da mãe, Isabel admite não ter trancado a porta de casa: “Eu não lhe deitei aldraba”.⁵³⁰ Quando questionada sobre a localização da capa de seu pai, desaparecida enquanto a porta estava aberta, Isabel responde com agressividade:

“Eu pul-a, comi-a, ou dei-a,
tenho-a, vejo-a, ou furtei-a?”⁵³¹

Ressentida, Brazia compara o comportamento da filha ao do pai, um mau marido:

“Vós e vosso pae, que almas!
Minha boneca, folgae, se quizerdes, bailae,
que eu vos tangerei as palmas”⁵³²

Assim como a Velha de *Auto das Regateiras*, Brazia exige obediência:

“Que, quando vos eu disser:
fecha a porta com a tranca,
que vos não façaes vós manca,
e que o vades logo fazer”⁵³³

Irritada com as ordens, Isabel ameaça “fazer mingua”, indicando que poderia desaparecer ou fugir de casa:

“Não cuidem que sou de ferro,
que algura'hora farei mingua!”⁵³⁴

⁵²⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.98.

⁵³⁰ Idem.

⁵³¹ Ibidem, p.99.

⁵³² Ibidem, p.108.

⁵³³ Idem.

⁵³⁴ Idem.

Brazia determina que a filha cumpra tarefas na cozinha e que evite a suposta preguiça:

“Olhae-me esta lagariça.
 não ponhas aqui a gamela.
 Sumiço se faça d'ella
 e do sacco da preguiça,
 tudo em cheio c'uma barrela”⁵³⁵

Para finalizar a discussão, Brazia faz uso da expressão “Queres acabar, tarasca?”.⁵³⁶ A palavra tarasca, segundo explica Alberto Pimentel, é utilizada como sinônimo de mulher feia, geniosa e monstruosa,⁵³⁷ traduzindo o desprezo que Brazia sentia pela filha.

Se Beatriz responde às ofensas da Velha pessoalmente, Isabel espera que a mãe se retire para desabafar sobre o tratamento recebido:

“O mundo todo se teça!
 Soffrer mãe é um diabo,
 que, se a tomaes pelo rabo,
 ella quer pela cabeça.
 Não entendo seus desvios,
 nunca já vos chamam filhas
 são como negras das ilhas,
 que entendem por assobios”⁵³⁸

Assim como a Velha, Brazia também é uma mãe colérica que não demonstra afeto pela filha. Por outro lado, não parece adequado traçar um paralelo entre Beatriz e Isabel: enquanto a primeira dedica-se às tarefas domésticas e porta-se de maneira obediente, a conduta da segunda confirma as críticas maternas.

Ainda que as cobranças de Brazia sejam incisivas, é Fernão, a figura paterna, que assume a responsabilidade por vigiar a jovem Isabel. Ao flagrar Isabel conversando

⁵³⁵CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.108-109.

⁵³⁶ Ibidem, p.109.

⁵³⁷ Idem.

⁵³⁸ Idem.

com seu até então namorado secreto, Fernão a proíbe de falar com homens estranhos fora de casa:

“E vós haveis de fallar
com ninguém, e à porta aberta,
e estardes em referta
co'os que passam.
Passe esta: quero calar.
Vós não falleis com ninguém,
nem ninguém falle comvosco,
que eu ainda não sou tosco,
que vos não entenda bem”⁵³⁹

A grande preocupação de Fernão se refere ao fato de que, para uma jovem de fins da Idade Média e princípios da Idade Moderna, “pôr-se à porta de casa ou debruçar-se à janela é já ‘sair’: um modo limitado mas sempre perigoso de procurar uma relação com o mundo exterior”.⁵⁴⁰

Para Fernão, a virtude de uma filha se relaciona diretamente com a obediência ao pai, de modo que, em tom de ameaça, sua fala alerta Isabel sobre a importância de seguir as ordens paternas:

“O ensinar-te eu a ti
é pregação em deserto.
Quem na virtude anda certo,
elle mesmo vela a si.
N'aquelle preceito aferra
que diz obedecer
ao pae, se qu'es viver
sobre a face da terra”⁵⁴¹

⁵³⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.119.

⁵⁴⁰ CASAGRANDE, op. cit. p. 118.

⁵⁴¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.119-20.

A defesa sobre a obediência não apenas tornava viável a custódia masculina sobre as mulheres, como também produzia a falsa impressão de que combater a insubordinação das mulheres seria uma forma de manter a ordem social e familiar. Nesse sentido, a principal preocupação de Fernão seria a castidade da filha, assegurada também por meio de castigos físicos:

“E a filha que má sae,
e tem a virtude na borra,
ainda que o sangue lhe corra,
a ferida é de seu pae.
Porque o mundo está em estilo:
Seu pae tem culpa n'aquillo...
Se elle a castigara...
De modo que abrange a vara
ao pae, se quer resistil-o”⁵⁴²

A fala de Fernão é marcada por um interessante jogo de ideias: ao se referir ao sangue que indica a perda da virgindade, Chiado demonstra que essa desonra (ou ferida) se estende à figura paterna que vem a falhar na tarefa de assegurar a castidade da filha. Em outras palavras, se a honra de uma jovem dependia de sua castidade, a honra de um pai dependia da vigilância sobre a filha.⁵⁴³ A castidade da filha permitia a negociação de um bom casamento e afastava suspeitas sobre a legitimidade dos netos.

Conforme já apontado no capítulo anterior, o controle sobre a sexualidade feminina se relaciona diretamente com um moralidade cristã misógina que destaca como necessária a custódia masculina sobre as mulheres, sejam elas filhas, esposas ou viúvas. Cada um desses perfis femininos deveria lidar com a castidade de uma forma específica, fosse renunciando à sexualidade por um tempo determinado (caso das filhas virgens), vivenciando o sexo com parcimônia (dentro do casamento) ou renunciando à vida sexual após a morte do marido.⁵⁴⁴ Desse modo, sendo a castidade uma virtude desejada, uma vida casta não dependeria apenas da vigilância masculina, conforme observa Carla Casagrande:

⁵⁴² CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.120.

⁵⁴³ KING, op. cit. p. 40.

⁵⁴⁴ CASAGRANDE, op. cit. p. 110.

[...] a castidade das virgens, viúvas e mulheres casadas coloca a sexualidade num espaço compreendido entre a recusa e o controle com fins procriativos, e mostra como, quer na recusa quer no controle, a batalha se trava na predominância do aspecto espiritual e racional sobre o corpóreo e sensual. Como todas as virtudes, a castidade é exigente; não se contenta com a repressão e disciplina exteriores, requer intencionalidade, racionalidade, consentimento; é virtude do corpo, mas também e sobretudo virtude da alma.⁵⁴⁵

O discurso de Chiado parece estar de acordo com essa perspectiva na medida em que registra a expectativa de que uma filha virgem seja capaz de vigiar a si mesma ou apresentar por vontade própria a intenção de manter a castidade. O conselho de Fernão para a filha não resta dúvidas quanto a isso: “Quem na virtude anda certo, elle mesmo vela a si”. Em linhas semelhantes, Duarte Nunes de Leão, em sua *Descrição do Reino*, demonstra confiança no “grande recolhimento e honestidade das donzellas”, ao mesmo passo em que se refere à vida cotidiana das viúvas portuguesas como uma vida “de molheres mortas ao mundo”,⁵⁴⁶ não apenas contribuindo para a difusão da ideia de que a castidade seria inerente às mulheres portuguesas, como também reafirmando uma norma que pesaria de maneira implacável sobre virgens e viúvas.

Se a vigilância externa e interna falhasse e a virgindade da filha fosse perdida fora do casamento, as *Ordenações Manuelinas* determinavam que o homem se casasse com a jovem se essa fosse a vontade dela.⁵⁴⁷ Caso contrário, o homem deveria pagar uma espécie de indenização de valor coerente com sua condição social. Se o pagamento não fosse efetuado, o homem estaria sujeito ao degredo para alguma parte da África.

Tendo sido apresentados os perfis de mães e filhas no teatro de Chiado, cabe analisar as complexas relações de parceria entre mulheres em suas peças. Em *Prática dos Compadres*, a proximidade entre as jovens Isabel e Silvestra é colocada em evidência, ainda que retratando certa rivalidade entre as duas personagens. O motivo do conflito é a comparação entre seus respectivos namorados. Silvestra garante que seu namorado é “o melhor de Portugal”,⁵⁴⁸ enquanto Isabel descreve seu pretendente como um homem importante e virtuoso:

⁵⁴⁵CASAGRANDE, op. cit. p. 112.

⁵⁴⁶LEÃO, Duarte Nunes do. Da honestidade e recolhimento das molheres portuguesas, e de suas perfeições. In: *Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002, p.291.

⁵⁴⁷ Ver *Ordenações Manuelinas*, livro V, título XXIII: Do que dorme com moça virgem, ou viuua honesta por sua vontade, ou entra em casa d'outrem pera com cada hua dellas dormir, ou com escaua branca de guarda. E do que dorme com molher, que anda no Paaço Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

⁵⁴⁸ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 111.

“[...] o meu mais alto voga:
é tavola que não joga!”⁵⁴⁹

Silvestra não acredita nas qualidades e na importância do namorado de Isabel e debocha da amiga ao afirmar que o homem em questão seria apenas um criado em más condições:

“Muito bem o conhecemos.
É o Pinto,
criado d'outro faminto,
fidalgo de rebotalho”⁵⁵⁰

Para avaliar a qualidade dos namorados, as jovens solicitam a ajuda de um Moço apto a ler as mensagens de amor recebidas por elas,⁵⁵¹ indicando que ambas seriam analfabetas. As trovas enviadas pelo namorado de Isabel não agradam Silvestra, que as classifica como “cheias de discrição, assim como essa parede!”⁵⁵² Isabel entende o comentário de Silvestra como uma demonstração de inveja:

“Isabel — Ora crede
que a inveja é perdição!
Silvestra — E que inveja hei de ter?
Isabel — Minh'alma, não m'o negueis”⁵⁵³

Após a leitura da carta recebida por Silvestra, as jovens discutem novamente e trocam ofensas:

“Isabel— Silvestra, nunca sois farta,
sois pior que pestilença!”⁵⁵⁴
[...]
Silvestra — Isabel, sois tençoeira,
não deis de vós mau recado.
O meu secco andar da rua,

⁵⁴⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 111.

⁵⁵⁰ Idem.

⁵⁵¹ As citadas mensagens foram analisadas no capítulo anterior.

⁵⁵² CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 115.

⁵⁵³ Idem.

⁵⁵⁴ Idem.

e o vosso de dez sobrados;
 mas, por escusarmos brados,
 vou-me, e saiba que sou sua.
 Isabel — Torna cá.
 Silvestra — Bofe! Não tornarei eu lá,
 em que me façam condessa,
 e vós, mana, sois-me essa;
 alguém s'arrependerá”⁵⁵⁵

O trecho “O meu secco andar da rua” caracteriza o namorado de Silvestra como um homem simples, enquanto a expressão “e o vosso de dez sobrados” se refere ao namorado de Isabel como uma figura de prestígio. Silvestra sente-se menosprezada e abandona a cena, mas não sem antes garantir que “alguém s'arrependerá”. Em outras palavras, Silvestra profetiza que Isabel sofrerá as consequências por sua conduta arrogante.

A disputa estabelecida entre as duas nos remete às paródias de amor cortês na literatura medieval portuguesa. Numa cantiga do século XIII, os trovadores Bernal de Bonaval e Abril Peres divergem sobre o valor das respectivas amadas e sobre a gravidade do sofrimento provocado por elas. Bernal sugere uma comparação entre as duas mulheres:

“convém de provar
 o que dissestes das donas; entom
 enmentêmo-las, e sabê-las-am,
 e, poilas souberem, julgar-nos-am;
 e vença quem tiver melhor razom”⁵⁵⁶

Assim como Isabel e Silvestra preferem manter as identidades de seus namorados em sigilo, Abril Peres não deseja identificar a mulher amada, mas garante que trata-se da melhor senhora:

⁵⁵⁵ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.116.

⁵⁵⁶ Bernal de Bonaval, Abril Peres. *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Projeto Littera – FCSH. Disponível em: <<http://cantigas.fcs.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1089&tr=4&pv=sim>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2015.

“Dom Bernaldo, eu iria enmentar
 a mia senhor, assi Deus me perdom,
 se nom houvesse med'em lhe pesar,
 eu a diria mui de coração,
 ca ãa rem sei eu dela, de pram:
 que, pois la souberem, conhocer-lh'-am
 melhor ca quantas [e]no mundo som”⁵⁵⁷

Bernal, por sua vez, insiste que a sua dona é a de maior valor:

“se vós vistes algũa dona tal,
 tam fremosa e que tam muito val,
 mia senhor é, ca nom outra molher”⁵⁵⁸

A expressão “mia senhor” (ou “minha senhora”) é uma referência respeitosa à mulher amada nas cantigas de amor medievais. Se Silvestra repreende a amiga Isabel ao fim da disputa sobre os namorados, o mesmo elemento já estava presente na mencionada cantiga: Abril Peres aconselha Bernal sobre o risco de ofender uma dama nobre.

Além da rivalidade como componente de complexas relações entre mulheres, o teatro de Chiado expõe também a solidariedade entre as personagens femininas, por duas vezes associada ao tipo da Comadre. No teatro vicentino, as falas das Comadres, entendidas como mulheres do povo, apresentam uma estilização de linguagem muito particular: o uso do *d* intervocálico da segunda pessoa, como no caso da palavra *olhade*. Sendo uma forma arcaica de *olhai/olhae*,⁵⁵⁹ a palavra *olhade* já estaria em desuso em princípios do século XVI. Paul Teyssier defende que se trata de uma estratégia exclusiva de Gil Vicente para caracterizar alcoviteiras, parteiras, feiticeiras e regateiras, mas formas semelhantes estariam presentes também nas falas de algumas personagens femininas de *Auto das Regateiras*: *olhade*, *levantade*, *chegade*, *concertade* e *começade*

⁵⁵⁷ Bernal de Bonaval, Abril Peres, op. cit.

⁵⁵⁸ Idem.

⁵⁵⁹ TEYSSIER, Paul. As Comadres. In: ___. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p.215.

nas falas da Velha; *bebede, veredes, comede, acabade, cantade* nas falas da Comadre; *lançade* na fala de Joana Vaz, mãe do Noivo.⁵⁶⁰

Em *Prática dos Compadres*, a Comadre de Brazia Machada preocupa-se ao saber do escândalo provocado pelo agressivo marido da amiga:

“Venho a saber d'esta festa,
do negro vosso marido,
que para nada não presta.
Eu bem vos ouvi gritar;
mas quizera cá acudir,
e por m'elle não sentir
o deixei”⁵⁶¹

A intimidade entre elas garante à Comadre uma posição de confiança, estando presente como alguém que poderia ouvir o seguinte desabafo de Brazia sobre os problemas conjugais:

“Eu, noite e dia cansando,
e renegando
por lhe ganhar um real,
e o negro enxoval
anda por hi passeando!”⁵⁶²

No *Auto das Regateiras*, o momento de solidariedade entre a Velha e a Comadre ocorre especialmente diante da suspeita de uma gravidez. Ao chegar à casa da Velha, a Comadre queixa-se de um mal-estar. Preocupada, a Velha teme que seja alguma doença:

“Que mal foi esse tamanho?
Assentai-vos n'este tanho.
Isso é andaço que anda”⁵⁶³

⁵⁶⁰ TEYSSIER, op. cit. p. 233.

⁵⁶¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.121.

⁵⁶² Ibidem, p.122.

⁵⁶³ Ibidem, p.53.

A Comadre não nega a possibilidade de estar doente, mas considera também a chance de estar grávida:

“Não sei que é, nem que não;
mas d'esta negra empenhidão
ando assim para morrer.
Comadre, não sou mulher!”⁵⁶⁴

Com a expressão “não sou mulher”, a Comadre quer dizer que não está menstruando regularmente. Além deste sinal, afirma estar cansada e com dificuldades para se alimentar:

“Comadre — Eu, de tomar qualquer carga,
aqui me acode a doença.
Velha — Pois, comadre, isso é creança,
que se vos meteu à ilharga.
Comadre — Eu, cousa que coma, m'empésta;
e assim, não posso comer”⁵⁶⁵

Diante dessas informações, a Velha acredita que a amiga esteja grávida de gêmeos:

“Vós trazeis duas crianças,
com'eu estou aqui assentada!”⁵⁶⁶

Inconformada, a Comadre continua as queixas sobre seu estado, ao passo que a Velha tenta tranquilizá-la:

“Comadre, vós parireis,
e o corpo descansará”⁵⁶⁷

⁵⁶⁴CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.53.

⁵⁶⁵Ibidem, p.54.

⁵⁶⁶ Ibidem, p.55.

⁵⁶⁷ Ibidem, p.56.

Uma análise das palavras de caracterização associadas à Velha nos permite presumir que a personagem foi elaborada como uma megera que provoca desagrado nas pessoas mais próximas. Sua escrava Luzia se refere a ela como uma “gralha”⁵⁶⁸ e como o “diabo”.⁵⁶⁹ Beatriz, por sua vez, observa que a mãe está sempre aos gritos: “Vós não sois como a outra gente! Nunca vos vi sem bradar!”.⁵⁷⁰ Assim sendo, a Velha está sempre esbravejando e expressando insatisfação diante dessas duas mulheres. Uma faceta um pouco diferente nos é apresentada nos diálogos entre a Velha e sua Comadre. A Velha aqui mostra-se amistosa, paciente e solidária.

O diálogo entre as duas personagens expressa tanto a solidariedade e empatia entre mulheres quanto a insatisfação com o estado de gravidez. O desconforto da grávida é colocado em primeiro plano, ao passo que o parto é encarado apenas como o alívio para o fardo. Nesse sentido, é importante observar o descompasso entre a perspectiva enfatizada por Chiado e a vida cotidiana de mulheres por toda a Europa: o parto assombrava por suas dores e pelo acentuado risco de morte materna e infantil.

Ao longo do Renascimento, as dores do parto foram associadas ao castigo recebido por Eva.⁵⁷¹ Tão próximas das dores de Eva, tão distantes do ideal mariano de maternidade, as mulheres da Europa cristã enfrentavam um novo parto a cada 24 ou 30 meses.⁵⁷²

O medo e a repulsa sobre o parto, sobre o corpo feminino e sua sexualidade nortearam inúmeros comentários de religiosos, filósofos e médicos pelo menos até o século XIX. Em comparação com os homens, a mulher teria uma constituição inferior, um corpo mais frágil e uma mente mais instável. Em outras palavras, seria um “macho mutilado e imperfeito”.⁵⁷³

Cabe ressaltar que o teatro de Chiado não incluía frequentes menções aos corpos dos personagens, com exceção do corpo cansado da mulher grávida e do corpo fragilizado da mulher velha. A Velha queixa-se de uma repentina perda de forças:

“Eu, há quatro dias, que era

⁵⁶⁸ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.51.

⁵⁶⁹ Ibidem, p.68.

⁵⁷⁰ Ibidem, p. 70.

⁵⁷¹ KING, Margaret L. A Mulher Renascentista. In: GARIN, Eugênio (Dir.) *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991, p.195.

⁵⁷² KING, op. cit. p.14.

⁵⁷³ DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã: III. A mulher. In: _____. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800; Uma Cidade Citada*. Trad. Maria Lucia Machado/ Trad. das notas Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p.333

disposta, rija, um leão,
 e agora aquesta paixão
 me tornou um pão de cera”⁵⁷⁴

A Velha acredita estar seriamente doente e desabafa sobre suas dores e seu sofrimento:

“Todo o mal em mim s'encerra:
 por aqui me dão ao ferrolho,
 que não posso cerrar olho.
 Grito em céu, grito em terra”⁵⁷⁵

Ainda que as representações femininas de Chiado apresentem especificidades de acordo com os papéis sociais de mãe, velha viúva, filha e mulher grávida, é possível perceber em seu discurso alguns elementos que acabam por revelar uma espécie de frustração com relação a uma mulher portuguesa quinhentista única e idealizada. Esses elementos podem ser sintetizados na ênfase da fragilidade do corpo feminino e na grande expectativa ou pressão por uma conduta baseada nas virtudes da obediência e da castidade. Vale lembrar que as *Parvoíces que acontecem muitas vezes* e os *Avisos para guardar* já anunciavam uma série de comportamentos condenáveis atribuídos às donzelas e esposas portuguesas. Nesse sentido, as ações de suas personagens femininas também não se aproximam da performance de um ideal de perfeição e docilidade. Ao contrário, suas personagens entregam-se a uma série de confrontos e rivalidades, bem como às fofocas e namoros escondidos.

É importante considerar que a análise até aqui ocupou-se da representação de mulheres brancas e livres. Assim, no tópico seguinte, pretende-se avaliar os elementos que compõem a representação de Chiado sobre a mulher negra.

3.4 A Negra e os negros

O teatro de Chiado conta com três personagens negros: o Negro comprador de *Prática de Oito Figuras*, o Negro cantor de *Auto da Natural Invenção* a escrava Luzia de *Auto das Regateiras*. A análise sobre a representação da mulher negra será conduzida

⁵⁷⁴ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.54.

⁵⁷⁵ Idem.

em perspectiva com uma breve consideração sobre os outros dois personagens negros citados.

Ao longo dos séculos XV e XVI, um número significativo de relatos de viajantes registra a presença e a circulação intensa de uma crescente população de origem africana em diversas cidades portuguesas, sobretudo em Lisboa e em Évora. Especificamente sobre os escravos, o flamengo Nicolau Clenardo, instalando-se em Portugal no ano de 1533 para assumir a função de mestre do infante D. Henrique, nos oferece um dos depoimentos mais impactantes e, de certa maneira, mais exagerados:

Os escravos pululam por toda a parte. Todo o serviço é feito por negros e mouros cativos. Portugal está a abarrotar com essa raça de gente. Estou a crer que em Lisboa os escravos e as escravas são mais que os portugueses livres de condição.⁵⁷⁶

Em princípios dos quinhentos, a maior parte dos escravos que entravam pelo porto de Lisboa provinha da costa entre o Senegal e Serra Leoa.⁵⁷⁷ Na metade do século, os negros já representavam cerca de 10% da população de Lisboa,⁵⁷⁸ dedicando-se às atividades domésticas e ocupando funções diversas também no espaço urbano, tais como “carrego e descarrego de navios, transporte de carvão, construção, obras públicas e outras funções, como limpeza urbana, ofícios mecânicos, comércio ambulante”, conforme destaca Daniela Calainho.⁵⁷⁹

A figura do negro se fez presente de forma considerável no teatro e na literatura portuguesa quinhentista. No *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende registrou composições que incluíam africanos, como o rei de Serra Leoa do poeta Fernão da Silveira.⁵⁸⁰ Gil Vicente, por sua vez, inseriu negros em peças como *Clérigo da Beira*, *Nau de amores* e *Frágua de amor*. Nas peças de Antonio Ribeiro Chiado, por fim, estão representadas as complexas relações entre senhores e escravos na Lisboa quinhentista.

⁵⁷⁶CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. *O humanismo em Portugal: Clenardo*. Coimbra: Coimbra Editora, 1926, p. 273.

⁵⁷⁷ LAHON, Didier. Da Redução da Alteridade a Consagração da Diferença: As Irmandades Negras em Portugal (Séculos XVI-XVIII). *Projeto História*, São Paulo, n. 44, jun. 2012, p. 54.

⁵⁷⁸ Idem.

⁵⁷⁹ CALAINHO, Daniela Buono. Jambacousses e Gangazambes: Feiticeiros negros em Portugal. *Afro-Ásia*, n. 26, 2001, p.142.

⁵⁸⁰ SILVEIRA, Fernão da. Coudel-Moor por Breve de Ûa Mourisca Ratorta que Mandou Fazer a Senhora Princesa, Quando Esposou. In: GARCIA DE RESENDE. *Cancioneiro Geral*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02950.html#05>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

Na já mencionada querela com Afonso Alvares, Chiado explora a mulatice de seu rival ao rebater as acusações feitas sobre sua conduta:

“E eu por fado te dou
seres toda a tua vida
mulato, com ver perdida
ess'alma que te ficou
sem teres nunca guarida”⁵⁸¹

Segundo expressam suas trovas, a “cor de carvão” de Alvares, filho de um clérigo e de uma escrava, seria um indicativo de sua inferioridade intrínseca:

“Porque certo é para crer
que quem tem côr de carvão
é signal que o coração
não pode deixar de trazer
de cadella a condição”⁵⁸²

Quanto maior a gravidade da ofensa proferida por Chiado, maior ênfase será concedida ao fenótipo de Alvares. Como é possível perceber, o argumento de Chiado contra seu rival baseia-se numa estreita relação entre virtude e cor da pele:

“E ainda mais além,
que essa desgraça tem
de preto; e é a verdade
tão preto da escuridade
como da virtude áquem”⁵⁸³

Chiado apresenta uma rígida divisão sobre a origem de brancos e mulatos, garantindo que os primeiros estariam mais próximos da glória divina, enquanto mulatos como Alvares estariam ligados à malícia. Dentro desse quadro de ideias, é possível

⁵⁸¹ CHIADO, Antonio Ribeiro. Querela entre o Chiado e Affonso Alvares. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.187.

⁵⁸²Ibidem, p.186.

⁵⁸³Ibidem, p. 186-187.

supor que a miscigenação tenha sido encarada por Chiado como resultado de uma relação imunda:

“Fez Deus a sua imagem
 homem branco para gloria
 e disse sem menencoria:
 Quero que haja linhagem
 n'esta vida transitória.
 Estes são os mulatos,
 que procedem de malicia,
 casados com sorraticia
 e vivem com seus biocatos,
 porque nascem da immundicia”⁵⁸⁴

A relação entre cor e virtude (ou a ausência dela) expressa no conflito real entre Chiado e seu rival Afonso Alvares parece encontrar interessantes contornos também na ficção.

Em *Prática de Oito Figuras*, o personagem Negro é um escravo cuja função é a de comprador, responsável pelo abastecimento da casa de Gama. O dono da casa mostra-se insatisfeito ao saber que um coelho, e não uma perdiz, seria o prato principal de sua ceia. Acreditando ter sido roubado por seu escravo, convoca o mesmo para questionar se não havia dinheiro suficiente para a compra de uma perdiz. Atendendo ao chamado de seu senhor, o Negro enumera os itens que havia comprado:

“Doso gallia, um capão;
 A mim traze turo junto:
 O coeio, co' treze pombio...”⁵⁸⁵

Esta primeira fala do Negro é um bom exemplo do tipo de linguagem associada aos personagens escravos no teatro quinhentista. De modo geral, o teatro quinhentista incorporou o negro numa perspectiva cômica, explorando a estilização da linguagem da população de origem africana, a chamada língua de preto ou língua da Guiné. Trata-se

⁵⁸⁴CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 188.

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 11.

de um português distorcido, tendo como efeito principal o reforço da ideia de dificuldade de comunicação da população de origem africana em pelo menos dois níveis: em primeiro lugar, explorando uma imagem de incapacidade, inferioridade e inadequação; em segundo lugar, demarcando a origem estrangeira do negro.⁵⁸⁶

Em *Frágua de Amor*, peça de Gil Vicente representada em Évora em 1525 por ocasião das celebrações do casamento de D. João III com a rainha D. Catarina, o Negro entra na frágua de Mercúrio para transformar-se em homem branco. Porém, a sua nova figura de “muito gentil homem branco”⁵⁸⁷ não o impede de continuar falando como um homem de origem africana. Frustrado, queixa-se com Mercúrio:

“Se a mi negro falai
A mi branco para que?
Se fala meu é negregado
E nam fala portuguás
Para que mi martelado?”⁵⁸⁸

O personagem percebe que, sem o domínio da língua portuguesa, não poderá desfrutar a vida de um homem branco. Por fim, deseja voltar a ser Negro. Dessa forma, a língua de preto fixa-se como o elemento que identifica o Negro ou a Negra no teatro quinhentista.

Em sua defesa diante das acusações do senhor, o Negro de *Prática de Oito Figuras* afirma que a regateira recusou-se a vender a desejada perdiz pelo valor de “treze vintém”.⁵⁸⁹ Ainda desconfiado, Gama exige que o Negro explicita mais uma vez todos os gastos recentes. Indignado, o Negro tenta convencê-lo de sua honestidade relatando sua confissão a um padre:

“Quando mim vae confessá,
dize padre confessôro:

⁵⁸⁶ ALKMIM, Tania. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. In: L. do Carmo & I. S. Lima (orgs.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, p.251.

⁵⁸⁷VICENTE, Gil. *Frágua de Amor*. Centro de Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/Textos_GV/fragua_damor.pdf. Acesso em: 10 de fevereiro de 2015, p. 16.

⁵⁸⁸ VICENTE, op. cit. p.16.

⁵⁸⁹CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 12.

que officio é voso que tem?
 Mim dize: comradôro
 Elle logro prégunta :
 Vóso fruta vósó seôro?
 Mim dize: padre, não;
 Nigrio dize verdade,
 mi dá vosso sorobição”⁵⁹⁰

Como é possível perceber pelo relato, o Negro garante ao padre não ter furtado seu senhor. Dessa forma, sua intenção é validar sua honestidade por meio da confissão. O trecho destacado também nos permite identificar em sua fala uma das principais características da dita língua de preto: o uso do pronome *mim* ou da expressão *a mim* no lugar do pronome *eu*.⁵⁹¹

No *Auto da Natural Invenção*, o Autor da peça a ser encenada na casa de Gomes da Rocha solicita duas cadeiras antes de dar início à apresentação. A grande dificuldade reside no fato de todas as cadeiras já estarem ocupadas àquela altura. O Autor sugere que Gomes da Rocha mande se levantar duas pessoas que merecem estar no chão. Prontamente, o Negro cantor pronuncia-se: “Eu já não faço aqui nojo”,⁵⁹² indicando que não estaria inclinado a abandonar sua posição entre os sentados. Observa-se nesta fala o uso correto do pronome *eu*, em contraste com o uso do pronome *mim* na fala do Negro comprador. A linguagem do Negro cantor é, portanto, sensivelmente diferente.

Partindo do critério segundo o qual os inferiores deveriam perder a cadeira, o dono da casa avista o Negro e determina que se levante. O Negro mais uma vez não se mostra disposto a abandonar sua cadeira, iniciando-se uma discussão entre eles. Gomes da Rocha desfere uma série de ameaças que aludem aos castigos recebidos por um escravo:

“Negro fora dos piós,
 só em se cuidar é medo;

⁵⁹⁰CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.13.

⁵⁹¹ CURTO, Diogo Ramada. Os negros em Portugal: representações e práticas de comunicação. In: __. *Cultura Imperial e Projetos Coloniais (Séculos XV a XVIII)*, Campinas: Editora Unicamp, 2009, p.22.

⁵⁹²CHIADO, Antonio Ribeiro. *Auto da Natural Invenção*. In: __. *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*, Reprodução fac-similar da edição quinhentista do *Auto da natural invenção* e das duas edições quinhentistas do *Auto das regateiras*: introdução, leitura crítica anotada e índices. Edição de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, Vol. 1, p. 35.

se vos eu vira mais cedo,
eu pusera cobro em vós”⁵⁹³

O Negro não compreende o significado da palavra “cobro”. Gomes da Rocha explica que “cobro quer dizer toucinho”,⁵⁹⁴ uma alusão ao castigo de pingar gordura nos escravos.⁵⁹⁵ Não há, porém, nenhuma indicação de que este Negro possa ser um escravo. O desconhecimento sobre os castigos mencionados pelo dono da casa parece contribuir com a impressão de que este Negro faz parte de um universo diferente do conhecido pelo Negro comprador e por Luzia.

O Autor interrompe a discussão, informando ao dono da casa de que o Negro está entre as figuras de sua companhia. Ao ser questionado sobre sua presença na casa, o Negro responde “Para tanger e cantar”.⁵⁹⁶ Diante da resposta, Gomes da Rocha mostra-se impressionado: “Sois negro Orfeo? Nam creio que sois cantor”.⁵⁹⁷ Por fim, desafia o Negro a cantar e a tocar imediatamente, solicitando que tragam um discante, uma espécie de viola. Determinado, o Negro avisa: “Nam, que eu trago aqui guitarra”.⁵⁹⁸ Acompanhado de sua guitarra, o Negro canta um vilancete. Dando-se por vencido, mas ainda zombando do Negro, Gomes da Rocha finaliza a discussão:

“D'essa maneira... quê... quê...
Eu sam o que tenho saibo
e vós, senhor sentar taibo
Perdoe vossa mercê.
Vá-se lá pêra as figuras...
Autor, comece a vir,
bem se pode o negro ouvir,
inda que cante às escuras”⁵⁹⁹

A fala destacada acima é provavelmente a mais importante no diálogo entre Gomes da Rocha e o Negro cantor. O deboche do dono da casa torna-se evidente

⁵⁹³CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p.36.

⁵⁹⁴ Idem.

⁵⁹⁵Castigo mencionado também em *Auto das Regateiras*, Cf. CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p. 108.

⁵⁹⁶ CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p.36.

⁵⁹⁷ Idem.

⁵⁹⁸Ibidem, p. 37.

⁵⁹⁹Ibidem, p.37-38.

quando imita a língua de preto ao se dirigir a um Negro que, por sua vez, havia se comunicado num português praticamente perfeito. Gomes da Rocha ainda se refere ao Negro como “senhor”, simulando uma atitude humilde ao assumir que tem mau gosto (*saibo*), enquanto o Negro, com base na demonstração de seu talento para música, teria bom gosto (*taibo*). Por fim, Gomes da Rocha ironiza a ocupação do Negro por meio da expressão “inda que cante às escuras”, aludindo à cor de sua pele.

A negra Luzia de *Auto das Regateiras* é uma personagem de maior destaque e de faceta mais complexa em comparação com o Negro comprador e com o Negro cantor. A escrava se encontra em conflito constante com sua senhora, a Velha. A primeira discussão tem início quando a Velha interrompe as orações da escrava para indicar as primeiras tarefas do dia. Luzia surge combinando uma invocação litúrgica e um pai nosso ao seu modo:

“Criaeisam, Cristeleisam,
Sato biceto nomen tu!”⁶⁰⁰

Quando a Velha questiona sua devoção, Luzia lança uma provocação, declarando ser cativa de um judeu:

“A mi catiba ro judeu
Nam querê ca mim razá”⁶⁰¹

Ignorando os lamentos de Luzia, a Velha continua a ironizar o momento de reza de sua escrava:

“Que madrugada d' Alfama,
cadella! E em cu na cama
vos pondes vós a rezar!
Não virá por ti má trama?”⁶⁰²

⁶⁰⁰ “Kyrie eleison, Christe eleison, Sanctificetur nomen tuum”. Cf. CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p.105.

⁶⁰¹ CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p.106.

⁶⁰² Ibidem, p.107.

É possível constatar que a Velha menospreza a fé de sua escrava. Em *Prática de Oito Figuras* e *Auto das Regateiras* a afirmação da inferioridade do escravo é o grande destaque em comum, mas a religiosidade também aproxima o Negro comprador e Luzia. Se o Negro de *Prática de Oito Figuras* apenas cumpre sua obrigação de se confessar, Luzia destaca-se por sua rotina própria de orações matinais, marcadas por distorções que resultam num efeito cômico. Esta personagem, bem como o Negro comprador, não expressa nenhum elemento de religiosidade de matriz africana.

Luzia queixa-se ainda do tratamento oferecido pela Velha. Ao longo de toda a peça, a senhora se refere a ela somente por meio das expressões “cadela” e “cadelão”. Num momento de desespero, a escrava pede para ser vendida:

“Bosso sempre bradá, brada:
«Cadella, cadella, cadella!»
Vende-me para Castella”⁶⁰³

A Velha garante que nunca venderá a escrava a um castelhano, mas ameaça entregá-la a um senhor “que vos ponha o pão no lombo”,⁶⁰⁴ ou seja, que venha a espancá-la. Por fim, determina que Luzia vá buscar água no chafariz e que em seguida prepare o fermento. Luzia ainda argumenta: “A mi não caba bessi”,⁶⁰⁵ ou seja, “Eu ainda não acabei de me vestir”. A expressão *bessi* apresenta duas características da língua de preto na adaptação do verbo *vestir*: a substituição do *v* pelo *b* (também observável nas formas *catiba*, *boso* e *bende-me*) e a substituição do encontro *st* por *ss*.

A Negra deixa a cena, de modo que se sucedem diálogos entre a Velha e sua filha Beatriz e entre a Velha e sua Comadre. Luzia só retorna mais tarde, com um pote quebrado e em companhia de um Parvo, responsável por incentivar uma nova discussão entre as duas. Assim como a venda de artigos diversos (entre peixes, doces e carvão) e o serviço de lavadeira, o abastecimento de água também estava entre as principais ocupações das mulheres negras de Lisboa, fossem elas escravas, forras ou livres. Sobre as chamadas “negras do pote”, a já mencionada estatística produzida por João Brandão de Buarcos em 1552 contabiliza “1000 negras, que andam ao pote e quartas, vendendo

⁶⁰³CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p. 106

⁶⁰⁴ Ibidem, p.107.

⁶⁰⁵ Ibidem, p.108

agua por toda a cidade”,⁶⁰⁶ além de outras “1000 negras, que andam pela cidade com canastras, alimpando a cidade”,⁶⁰⁷ sendo essas últimas as responsáveis pelo despejo dos dejetos produzidos nas casas.

Num primeiro momento, Luzia nega ter quebrado o pote de sua senhora. Pressionada pela Velha, Luzia enfim apresenta sua versão dos fatos:

“Mim trazê pote cabeça;
A rua do Frono pretada,
bossa que vem carregada,
Dizê: negra, andá! C’o a pressa
Mim caí todo calabrada”⁶⁰⁸

Luzia justifica a quebra do pote alegando ter sofrido uma queda na Rua do Forno. O motivo seria a pressa, tentando assim minimizar sua responsabilidade no que teria sido um mero acidente. Raramente uma consoante surge no final das palavras nas falas de Luzia, sobretudo no caso de verbos,⁶⁰⁹ como confirma o exemplo da forma *trazê*.

Enfurecida, a Velha enumera os demais objetos que já teriam sido destruídos pela escrava:

“Já me quebraste uma talha,
quatro potes, um asado,
tudo me tens já quebrado!
Já não tenho nemmigalha,
e sofrer-te é meu pecado”⁶¹⁰

Por fim, a Velha acusa a escrava de ser uma raposa, uma preguiçosa “feita de manteiga”,⁶¹¹ em referência ao seus modos desajeitados e potencialmente destrutivos. Pela primeira vez, Luzia retira-se sem questionar sua senhora, ressurgindo

⁶⁰⁶ BUARCOS apud GUIMARÃES, op. cit. p.36.

⁶⁰⁷ Idem.

⁶⁰⁸ CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p. 136.

⁶⁰⁹ GIESE, Wilhelm. Notas sobre a fala dos negros em Lisboa no princípio do século XVI. *Revista Lusitana*, n. 30, Lisboa, 1932, p. 252.

⁶¹⁰ CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p 136-137.

⁶¹¹ Ibidem, p. 137.

posteriormente como importante tema nas negociações travadas entre a Velha e Pero Vaz, pai do noivo. A Velha garante a escrava como parte dos bens de sua filha Beatriz. Omitindo os defeitos de Luzia, a Velha arditosamente traça um perfil favorável sobre sua escrava:

“E dar-vos-ei uma escrava
que trabalha como zeina:
amassa e esfrega e lava”⁶¹²

Se o objetivo da Velha é impressionar Pero Vaz, pode-se afirmar que é bem-sucedida, estimulando seu desejo de conhecer a escrava. Quando Luzia reaparece, a Velha fornece informações vagas sobre a escrava, garantindo que veio ao seu poder com cerca de 31 anos. Pero Vaz tenta dialogar com Luzia, imitando a fala dos escravos para questionar há quanto tempo estaria em Portugal: “Quanto ano Portugal?”⁶¹³ A Velha os interrompe, tentando destacar mais uma possível qualidade de sua escrava:

“Não é ela tão salvagem.
Falai-lhe vossa linguagem,
inda qu’ ela fale mal”⁶¹⁴

Na sequência, Pero Vaz se esforça para ser compreendido pela escrava, repetindo a pergunta “quanto ano? Não tender?”⁶¹⁵ A resposta de Luzia, por sua vez, contradiz sua senhora: “Boso tem grande borosso”,⁶¹⁶ ou seja, “Vós tende muito alvoroço”, explicitando sua incompreensão e estado de confusão. Pero Vaz ainda questiona Luzia sobre sua origem:

“Pero — Como chamar terra vosso?
Negra — Terra meu nunca saber.
Pera quê boso perguntá?
esse cousa nunca ouvir”⁶¹⁷

⁶¹²CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p.147-148.

⁶¹³ Ibidem, p. 149.

⁶¹⁴Idem.

⁶¹⁵ Idem.

⁶¹⁶ Destaca-se mais uma vez a substituição da letra *b* pela letra *v*. Cf. CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p.149.

⁶¹⁷CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p. 149.

A terra de origem de Luzia é, portanto, desconhecida. Após algumas perguntas sobre sua saúde e fertilidade (Luzia informa ter tido quatro filhos), Pero Vaz mostra-se satisfeito. Acertado o casamento, a Velha encarrega a escrava dos inúmeros preparativos, deixando-a desesperada diante das ordens:

“Jesu, Jesu, ulo sá guardado?
 Jesu, Jesu, Briga Maria!
 Ulo chave desse porta”⁶¹⁸

Luzia apela pelo auxílio de Jesus e da Virgem Maria, ao mesmo tempo em que deseja a morte da Velha:

“Nunca boso mim tende!
 Pro que boso não morre?
 Mim dará boso vintém”⁶¹⁹

É importante notar que a presença da Negra Luzia em *Auto das Regateiras* não está condicionada aos mesmos elementos que caracterizam as mulheres brancas. Seu universo não é o casamento, as alianças entre mulheres ou a vigilância sobre as virtudes. Seu lugar é o mais baixo da hierarquia doméstica. Sua fé é menosprezada e perturbada. Seu desempenho nas atividades domésticas não é bom o suficiente. Ainda assim, num dos momentos mais decisivos da peça, a saber, a negociação entre a Velha e Pero Vaz, Luzia é lançada ao centro do diálogo, iluminada por falsos elogios e preparada para ser conduzida a uma nova casa como um bem móvel.

Os três personagens negros criados por Chiado nos são apresentados a partir de atributos predominantemente negativos. O Negro comprador é tido como ladrão e desonesto por seu senhor. Luzia é uma escrava atrapalhada, uma cadela, segundo a sua senhora. O Negro cantor, a despeito de seu talento musical, parece ocupar um espaço que não deveria lhe pertencer.

No *Auto da Natural Invenção*, o dramaturgo extravasa a crítica social que tem na hierarquia entre brancos e negros, livres e escravos, o seu grande centro. Em *Prática de Oito Figuras* e *Auto das Regateiras* também é possível perceber que a presença do tipo

⁶¹⁸ CHIADO apud BERARDINELLI; MENEGAZ, op. cit. p. 168.

⁶¹⁹ Idem.

negro está condicionada ao conflito direto com aquele que é seu senhor ou sua senhora. Em síntese, todos os conflitos envolvendo os negros no teatro de Chiado são marcados pela necessidade de que tais personagens justifiquem suas ações, ainda que digam respeito às situações mais banais, como a compra de um alimento, um pote quebrado ou uma cadeira ocupada.

3.5 O Casamento

O casamento é uma dimensão fundamental das peças de Antonio Ribeiro Chiado. No *Auto da Natural Invenção*, o Escudeiro deseja se casar apesar de encarar a união de forma pessimista. No *Auto das Regateiras*, a Velha viúva se esforça para conseguir um bom casamento para sua filha Beatriz. Em *Prática de Oito Figuras*, a insatisfação dos fidalgos com suas esposas é um tema a ser discutido durante uma animada refeição. Em *Prática dos Compadres*, por fim, explodem as tensões entre marido e mulher no espaço doméstico. Produzindo suas peças num contexto em que o casamento é o principal definidor de papéis femininos, Chiado não ignora a dinâmica dos conflitos ou as expectativas de noivos e casados.

Em Portugal, o casamento poderia ser realizado por dote, arras (doação feita pela família do noivo como garantia caso a mulher ficasse viúva) ou por carta de metade (definindo uma espécie de comunhão de bens sem a exigência de um dote). Nas famílias mais abastadas, o casamento resultava da negociação entre as duas partes. O valor do dote era fundamental nesta negociação, de modo que algumas jovens contribuíam com o aumento do mesmo exercendo atividades remuneradas fora de casa. Ao mesmo tempo em que a reunião de recursos para o dote de uma filha exauria a família financeiramente, era inegável que um bom casamento de uma jovem poderia ser entendido como uma oportunidade para se estabelecer alianças familiares vantajosas. De acordo com Olwen Hufton, “o casamento era entendido como uma instituição destinada a proporcionar apoio e sustento a ambas as partes e uma percepção clara dos imperativos econômicos era fundamental à sobrevivência”.⁶²⁰ Num diálogo com sua Comadre, a Velha observa que a mulher se une às posses do marido:

“Quem casa com tal como elle,

⁶²⁰ HUFTON, op. cit. p.47.

não casa com sua pelle;
mas casa c'o qu'elle tem”⁶²¹

Partindo dessas preocupações, a Velha assume a negociação necessária para a realização do casamento de sua filha. Para tanto, recebe a visita de Pero Vaz, pai do Noivo. Cada uma das partes enumera os bens que serão somados à união. Os itens estão listados no quadro a seguir:

QUADRO 7: Bens que serão herdados pelos noivos em *Auto das Regateiras*

Bens do Noivo	Bens da Noiva Beatriz
Sessenta mil reaes. Redes, barca, ucha (caixa), gorazeira, pranchas, vela. Fateixa (ferro), cordas e remos, rede, savar, sardinheira.	Olival em São Bento, Pinhal n'Arrentela, Vinha de aforamento. Três colchões, seis cabeças (almofadas), dois cobertores, dois pares de castiçais, copo, cortinas com arreio, três esteiras e um tanho, bacio de pisa (vaso de pisar frutos), duas bacias, seis almofias, um gral (vaso), um enxergão, quatro lençóis de linho de Ruão, seis lençóis de estopa, oito lençóis de linho. Uma escrava.

Fonte: CHIADO, Antônio Ribeiro. *Auto das Regateiras*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889.

Os bens do Noivo se referem aos materiais necessários ao ofício de pescador, o qual deve garantir o sustento da família que está prestes a formar. Os bens de Beatriz, além da escrava e de um rico enxoval, incluem oliveiras, pinheiros e uma vinha arrendada. Desse modo, a Velha pode prometer que “quem houver de casar com ela tem muito bom casamento”.⁶²²

Apesar da temática do casamento ser um aspecto central em *Auto das Regateiras*, o Noivo tem um papel secundário, surgindo apenas ao final da peça. Sua personalidade é avaliada pela Velha e por sua Comadre num breve momento:

“Velha —Comadre, que vos parece

⁶²¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.62.

⁶²² Ibidem, p.74-75.

d'este que quer ser meu genro?
 Comadre — Comadre, manso e tenro,
 e doido, se se acontece.
 Velha — Não é macho, nem capacho,
 nem é pão, nem é fermento;
 é parvo que tem por cento”⁶²³

A Velha acredita que o genro seja um tolo. Porém para convencer a filha a casar, a Velha elogia o rapaz excessivamente:

“O filho de Pero Vaz
 é dourado como o sol,
 rico, bom homem de prol”⁶²⁴

Assim como Beatriz, o Noivo também precisa ser convencido a aceitar o casamento. Sua mãe, Joana Vaz, personagem de poucas falas, o lembra do avançar da idade e da urgência do casamento, aqui associado à maturidade e a um comportamento ajuizado:

“tu és moço de bons trinta,
 e, como te a barba pinta,
 logo, é tempo de ter siso”⁶²⁵

Na Lisboa quinhentista, as mulheres tendiam a casar com idade entre 23 a 26 anos, enquanto a idade dos homens oscilava entre 26 e 28 anos.⁶²⁶ Se Joana Vaz descreve o filho como “moço de bons trinta”, o Noivo já havia ultrapassado a idade ideal para o casamento. Em concordância com esse aspecto, vale observar que a Velha demonstra preferir para sua filha um “marido velho rico, que a moço com dois ceitis”.⁶²⁷ Em outras palavras, o Noivo escolhido parece se encaixar na categoria “velho rico”.

Ainda assim, prevalece a relutância do Noivo, primeiramente explicada por sua desconfiança com relação ao casamento:

⁶²³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.61.

⁶²⁴ Ibidem, p.79.

⁶²⁵ Ibidem, p. 83.

⁶²⁶ RODRIGUES, op. cit. p.110.

⁶²⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.74.

“Porque d'estes casamentos
às vezes se seguem erros,
e os erros são destertos
de próprios contentamentos:
assim que n'este casar.
sem homem se aconselhar
com Deus e consigo mesmo,
se se casa assim a esmo⁶²⁸

Por fim, o Noivo admite o desejo de fazer uma viagem antes de assumir o compromisso do casamento, acreditando que as novas responsabilidades decorrentes dessa união o aprisionariam:

“Eu tinha no pensamento
dar primeiro uma ida fora,
porque casar-me agora
é captivar-me ante tempo”⁶²⁹

Apesar da resistência, assim como Beatriz, o Noivo decide aceitar o casamento para atender às expectativas dos pais. Na sequência, aparecem em cena o Padrinho João Duarte e mais três amigos da família, identificados como os mancebos Afonso Tomé, Fernão D'Andrade e Felipe Godinho. Por meio da expressão “Nam serei eu também sócio?”,⁶³⁰ Andrade queixa-se por não ter sido convidado para o casamento. Para Andrade, o amigo é “noivo furtado à sisa”, alguém que pretendia ficar noivo às escondidas. Diante das reclamações, Pero os convida para o casamento:

“A gente agora é sobeja.
Ha d'ir à porta da Igreja
este domingo que vem,
e entonces será bem,

⁶²⁸ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 83-84.

⁶²⁹ Ibidem, p. 84.

⁶³⁰ Ibidem, p.85.

que aquessa tal honra seja”⁶³¹

De acordo com Teresa Rodrigues, as cerimônias de casamento em Lisboa ocorriam diante do povo ou à porta da igreja, geralmente aos domingos, na segunda-feira ou na quinta-feira.⁶³² As uniões sem aval da Igreja eram consideradas clandestinas, como o casamento a furto (em segredo) e os casamentos de pública fama (quando motivado por rapto de uma jovem ou pela decisão de coabitar sem a realização de uma cerimônia).⁶³³ Ao longo do século XIV, uma série de constituições sinodais portuguesas combateram os casamentos clandestinos. Porém, novas diretrizes para a realização das cerimônias somente foram fixadas por meio dos decretos do Concílio de Trento, os quais confirmaram a indissociabilidade e o caráter sagrado do casamento. Desse modo, para ser válida, a cerimônia deveria ser mediada por um clérigo. Vale observar que os decretos do Concílio de Trento foram recebidos na sé de Lisboa em setembro de 1564, pouco antes da produção de *Auto das Regateiras*. Ainda assim, Antonio Ribeiro Chiado coloca em cena uma cerimônia nos antigos moldes: apesar do convite de Pero Vaz mencionar a igreja, a união é formalizada na casa da noiva e conduzida não por um clérigo e sim pelo Padrinho.

Explorando as cenas justapostas, o tempo nunca é um referencial bem demarcado nas peças de Chiado. A cena do casamento, por exemplo, é inserida abruptamente após o diálogo entre Pero Vaz e os amigos do Noivo.

Após a chegada da família do Noivo e seus convidados, a Velha apressa o início da cerimônia:

“Façam seos prometimentos,
que há muito que fazer”⁶³⁴

Primeiramente, o Padrinho deseja saber se os noivos realmente desejam o casamento:

“Padrinho — Fallaes como quem no sente.
Dizei, filha: Sois contente
de casar? Dizei: Sim ou não?”

⁶³¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.86.

⁶³² RODRIGUES, op. cit. p.113.

⁶³³ BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond. Rumo à Imposição de um Sacramento. In: _____. *A Bigamia em Portugal na Época Moderna*. Lisboa: Hugin, 2003, p.21.

⁶³⁴ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.91.

Beatriz — Sim, sou.
 Padrinho — Ora, dae cá a mão,
 e dizei presente esta gente,
 e vós também não vos vades.
 Declarardes vos convém.
 Sois contente ?
 Noivo — Sim.
 Padrinho — Está bem:
 eguaes estaes nas vontades”⁶³⁵

Após a resposta dos noivos, o Padrinho os orienta sobre as palavras de presente, juramento que confirmava o desejo pela união:

“Dae cá as mãos, e dizei assim:
 — Digo eu, Beatriz Varella,
 que por meu marido e amigo
 recebo a vós, João Corigo.
 Tomae agora a mão d'ella,
 e dizei, como eu disser:
 — Digo eu, Lourenço Corigo,
 que com vontade singela
 recebo a vós, Beatriz Varella,
 por mulher”⁶³⁶

No exemplar de *Auto das Regateiras* existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, a fala do Padrinho apresenta dois nomes para o Noivo, sendo eles João e Lourenço. O exemplar da Biblioteca Nacional de Madri, por sua vez, apresenta apenas o nome João, provavelmente uma correção da impressão. A peça não inclui a repetição dos juramentos de Beatriz e do Noivo, uma vez que são interrompidos por um breve discurso da Comadre:

“Que fazeis ? Deitae-lh'o trigo.

⁶³⁵ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.91.

⁶³⁶ Ibidem, p.91-92.

Quiz Deus que fosseis casados.
 Para que são mais trapaças?
 Alçae as mãos, dae-Lhe graças.
 Filhos, sejaes bem logrados!
 Ella moça, e elle moço,
 bem se foram ajuntar.
 Por vós se pôde cantar:
 Deitem o noivo no poço,
 se com a noiva não brincar”⁶³⁷

A fala da Comadre menciona dois elementos das festas de casamento tradicionais. O primeiro elemento é o costume de lançar trigo ao fim da cerimônia, tradição grega e romana que representa a iniciação doméstica da noiva.⁶³⁸ O segundo elemento é a provocação direcionada ao noivo por meio da expressão “Deitem o noivo no poço se com a noiva não brincar”, aludindo à consumação do casamento.

A última personagem feminina a entrar em cena em *Auto das Regateiras* é a Grimanesa, trazendo um recado de sua senhora. A Velha decide que a Grimanesa deve permanecer na festa para cantar. A Comadre sugere então uma divisão entre os presentes para a execução das músicas:

“Comadre — Cantae vós de terreiro,
 três por três de cada parte.
 Pero— Ordenas vós por vossa arte,
 que eu quero ser o primeiro.
 Velha —Eu e Affonso Thomé
 e Grimaneza. Ergue-te cm pé.
 Vós outros lá, concertade,
 o noivo e Fernão d' Andrade
 e Godinho”⁶³⁹

⁶³⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.92.

⁶³⁸CAEIRO, Maria Margarida. Estereótipos femininos quinhentistas: o testemunho de Antonio Ribeiro Chiado. In: *O Rosto Feminino* CAEIRO, Maria Margarida da *Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: CIDM, 1995, p. 143.

⁶³⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.94-95.

Desse modo, a peça é encerrada como uma grande festividade, confirmando a promessa da Velha: “A festa há de ser refestela”.⁶⁴⁰

No teatro de Chiado, o casamento nem sempre é motivo para celebração: a peça *Prática dos Compadres*, por exemplo, explora o desgaste de uma união. Conforme já indicado no primeiro capítulo, o conflito entre os personagens Vasco Lourenço e Brazia Machado tem início após o desaparecimento da capa do marido. Na primeira cena, o personagem Fernão d’Horta, encontrando a porta da casa aberta, decide furtar a capa para provocar os donos da casa:

“não mais que por zombaria,
hei de furtar esta capa,
com que desgostem da trapa”⁶⁴¹

Brazia é a primeira a notar o desaparecimento da capa, questionando a filha Isabel e Vasco sobre o paradeiro da veste. Inicialmente confuso sobre o assunto, Vasco deseja saber de qual capa se trata, sendo lembrado pela esposa de que possui apenas uma, tendo em vista o costume de consumir seu dinheiro com possíveis amantes:

“Vós sempre fostes um Jó,
por dar o vosso a donzellas”⁶⁴²

Diante dessa acusação, Vasco ameaça agredir a esposa:

“Não me deis essas respostas,
porque vos porei nas costas
mil pancadas. Ouvis vós?”⁶⁴³

O tema da ameaça de espancamento provavelmente não chocaria o público de Chiado num momento em que a intervenção masculina sobre a conduta da mulher tinha por justificativa uma suposta debilidade feminina no que tange a sua firmeza de

⁶⁴⁰CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.94.

⁶⁴¹ Ibidem, p.98.

⁶⁴²Ibidem, p. 99.

⁶⁴³ Ibidem, p.100.

espírito.⁶⁴⁴ Essa intervenção se traduzia muitas vezes na forma coerção por meio de violência verbal e física. Os deveres do marido compreendiam, portanto, o sustento da casa e a instrução e correção da esposa quando necessárias,⁶⁴⁵ uma vez que a mulher estaria sob sua custódia. Enquanto isso, a mulher casada assumia as funções de companheira, mãe, responsável pela casa, ocupando-se de serviços nem sempre remunerados, tais como a educação dos filhos e as atividades domésticas.

A discussão entre Vasco e Brazia assume um tom cômico quando fica evidente que o marido demonstra dificuldades para entender que sua capa fora furtada:

“Vasco — Saibamos porque bradaes...
Dae-me conta d'esta trapa.
Brazia — E onde pozestes a capa?
Vasco — Por hi.
Brazia — Vê por hi se a achaes.
Vasco — Não entendo essa razão”⁶⁴⁶

Para explicar o roubo, Brazia imita a fala dos escravos:

“Quereis que vos falle Guiné ?
Capa de vossa mercê
já levou elle ladrão”⁶⁴⁷

Conforme já explicitado ao longo deste capítulo, a referência à língua de preto no teatro de Chiado surge como uma tentativa de satirizar as dificuldades na comunicação entre brancos e escravos de origem africana. No contexto de *Prática dos Compadres*, a língua de preto serve ao propósito de ofender ou inferiorizar Vasco.

O topos da mulher faladeira é explorado a partir do incômodo do marido com a língua de Brazia:

⁶⁴⁴CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org). *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. vol. 2. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.122.

⁶⁴⁵VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org). *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. vol. 2. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.159.

⁶⁴⁶ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.100.

⁶⁴⁷ Idem.

“Vasco— Ainda vós tendes língua?!
 Brazia — A minha língua que vos faz?
 Vasco —Por isso sou eu capaz
 deixar-vos perder à minguá”⁶⁴⁸

Na sequência, Vasco exige que a mulher se cale e que encontre a sua capa:

“Vasco — Brazia Machada, calae-vos,
 que é melhor se s'acontece;
 e venha a minha capa aqui,
 pois que também o fizestes.
 Brazia —Buscae-a d'onde a puzestes,
 porque eu certo não na vi.
 Vasco — Eu digo que m'a busqueis
 e que m'a deis.
 Attentae no que vos fallo,
 senão crede que San Palo
 ha d'andar como sabeis”⁶⁴⁹

A expressão “San Palo”, ou “São Pau”, na fala de Vasco é mais uma ameaça de agressão. Diante disso, Brazia se rebela:

“Sou muito forte e isenta,
 e não sou captiva, não:
 nem m'haveis de pôr a mão”⁶⁵⁰

As origens dos dois personagens são questionadas no momento em que Vasco lamenta-se pelo casamento com uma mulher de “má casta”, enquanto Brazia ataca os parentes do marido:

“Vasco— Já começa esta tormenta,

⁶⁴⁸ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.100-101.

⁶⁴⁹Ibide, p. 101.

⁶⁵⁰Idem.

a língua d'escorpião?
 O diabo m'ajuntou
 com tão má casta! Olhae quem...
 Brazia — Homem grande, fallae bem.
 E eu que má mulher sou?
 E quem são vossos parentes?
 Uns comêstros de piolhos!”⁶⁵¹

Segundo observa Cristiane Klapisch-Zuber, o tema da mulher insatisfeita com a origem inferior do marido era uma constante já na literatura medieval,⁶⁵² tendo em vista que escolher uma mulher de condição superior era uma estratégia frequentemente adotada pelos homens interessados num casamento vantajoso.

Quando Vasco ameaçar quebrar os dentes de Brazia, a esposa questiona a sua autoridade por meio da expressão “quem vos deu tamanho império?”.⁶⁵³ Por fim, Brazia desfere suas próprias ameaças, prometendo procurar o rei para fazer denúncias:

“Eu me irei aos pés d'El-Rei
 e lhe direi
 cousas que não s'escreveram.
 [...]
 Eu darei apontamentos,
 que vos lancem no Brazil”⁶⁵⁴

Entre as décadas de 1530 e 1540, uma série de decretos e alvarás determinaram que o destino das penas de degredo para as ilhas de São Tomé e Príncipe fosse substituído para o Brasil.⁶⁵⁵ O que Brazia desejava, portanto, era ver o marido receber a sentença de degredo para o Brasil. Ainda assim, caso a justiça do rei viesse a falhar, Brazia confiaria na justiça divina para punir o marido:

⁶⁵¹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.101-102.

⁶⁵² KLAPISCH-ZUBER, Christiane. A Mulher e a Família. In: LE GOFF, Jacques; CARDINI, Franco (Organizador). *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989, p.196.

⁶⁵³ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.102.

⁶⁵⁴ Ibidem, p.103.

⁶⁵⁵ PIERONI, Geraldo. *A pena do degredo nas Ordenações do Reino*. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/11658-11658-1-PB.htm>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

“E quando achar o direito,
 como s'agora costuma,
 lá está Deus, que sabe a summa
 do que é bom e contrafeito.
 Que em Deus não ha differença,
 senão ser mui verdadeiro”⁶⁵⁶

A discussão do casal se transforma num grande escândalo, atraindo a atenção de um Compadre. Esse novo personagem faz um alerta sobre o risco de se tornarem alvo de fofocas da vizinhança:

“Aquisto parece graça:
 o que vós tendes no centro,
 e o das portas a dentro
 vos hão de saber na praça”⁶⁵⁷

Desse modo, a dimensão moralizante do bairro, ou seja, o controle que os moradores exercem uns sobre os outros, também pode ser observada em *Prática dos Compadres*. Em comparação com a Velha de *Auto das Regateiras*, limitada a condenar a conduta das vizinhas através de fofocas com a Comadre, a figura do Compadre compromete-se com uma intervenção mais direta sobre a conduta do casal ao condenar as brigas e afirmar que a mulher deve obediência ao marido:

“Virtudes tudo atalham.
 Isto haveis vós de saber,
 e mais, quando um não quer,
 crede que dois não baralham.
 E eu também de vós me espanto.
 Ao marido, obediência”⁶⁵⁸

⁶⁵⁶CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.103.

⁶⁵⁷Ibidem, p. 104.

⁶⁵⁸Idem.

O Compadre valoriza ainda a cumplicidade entre os casados: “e há de ser unha com carne a mulher com seu marido”.⁶⁵⁹ Sendo um personagem que assume a função de mediar o conflito do casal, o Compadre decide compartilhar uma série de regras ou conselhos que garantiriam uma boa convivência no ambiente doméstico. Para tanto, marido e mulher deveriam fechar as portas (ou seja, garantir a privacidade do casal), guardar segredos e evitar fofocas e conversas suspeitas. Em resposta, Fernão apresenta uma regra diferente transmitida por seu avô ao seu pai: espancar a esposa para ser temido, evitar conselhos femininos, não permitir que a esposa saia sozinha sem sua licença e exigir dela obediência. O quadro a seguir apresenta os principais itens de cada uma das regras:

QUADRO 8: Regras para a vida conjugal em *Prática dos Compadres*

Regra do Compadre	Regra de Vasco
“se queres viver em paz, tua porta cerrarás” “não te ouça ninguém na rua o que disseres” “O segredo que souberes, sê tu o senhor d'elle.” “Tem sempre as orelhas moucas a puras murmurações” “Guar'-te de conversações suspeitosas, arrenegadas, damnosas” “nunca julgues os cabos pelos começos que vires” “não te tires das virtudes em que jazes”	“Tua porta cerrarás o melhor que ser puder” “tomarás tua mulher com bom pau, em que te tenham por mau” “não te dê nada de nada, dar-lhe-has infinda pancada” “nunca tomes seu conselho” “não fies a chave d'ella, porque não seja senhora” “não na deixes sahir fora, senão com tua licença” “haveis d'ordenar que, em lh'escrevendo no ar, vos entenda o que quereis”

Fonte: CHIADO, António Ribeiro. *Prática dos Compadres*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1889.

Após ouvir a regra tomada como referência por Vasco, o Compadre conclui que o amigo não está disposto a viver em paz com sua esposa:

“Longe és de boa intenção:
o marido que isso faz
não deseja de ter paz,
nem quer vir à conclusão”⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.105.

⁶⁶⁰ Ibidem, p. 107.

As regras apresentadas pelo Compadre e por Vasco opõem duas concepções de casamento: uma união baseada no companheirismo e uma união baseada na violência e tentativa de disciplinamento da esposa. Ainda assim, as duas possibilidades de união se estruturam segundo uma concepção patriarcal de casamento, a partir da qual se estabelece uma hierarquia entre marido e esposa no ambiente doméstico. Seja por vontade própria ou através de coerção, os dois discursos defendem que a esposa deve obediência ao marido. Esse pressuposto era validado também por uma moral cristã, conforme sintetiza Claudia Optiz:

“[...] a doutrina do casamento por consenso defendida pela Igreja não podia impor-se contra as relações de poder vigentes na sociedade – e no fundo também não o queria: a relação entre marido e mulher não devia doravante ser de amizade e pressupor a igualdade de direitos. [...] Um bom casamento era uma comunhão entre homem e mulher, mas, segundo os ensinamentos morais da Igreja, ele só era realmente bom quando o homem ‘governava’ e a mulher obedecia incondicionalmente”.⁶⁶¹

Além de ocupar as mentes e obras de moralistas leigos e cristãos, a ênfase na necessidade da submissão da esposa também era um recurso amplamente explorado pelo teatro ao longo da época moderna, tanto em comédias quanto em tragédias.⁶⁶²

Em suas *Parvoíces que acontecem muitas vezes*, Chiado também hierarquiza as relações entre marido e esposa e recomenda ao homem a imposição de uma liderança doméstica:

“Homem que consente que sua mulher mande mais em casa que elle.

Parvoíce.⁶⁶³

Refrão: Mal vae a casa onde a roca manda a espada”⁶⁶⁴

No trecho destacado das *Parvoíces*, observa-se que a roca alude à figura feminina, bem como a espada representa a figura masculina. Para Chiado, o domínio da mulher sobre as decisões tomadas no ambiente doméstico seria de alguma forma nocivo, destrutivo.

⁶⁶¹OPTIZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org). *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. vol. 2. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.366.

⁶⁶²NICHOLSON, op. cit. p.347.

⁶⁶³CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.152.

⁶⁶⁴CHIADO, Antonio Ribeiro. *Parvoíces que acontecem muitas vezes*. In: PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889, p.153.

A mulher não apenas era relegada a um status de inferioridade e submissão: ela também tendia a ser vista como uma ameaça. Conforme nos mostra Delumeau, em princípios da Idade Moderna a mulher foi identificada como um agente de satã.⁶⁶⁵ Atribuiu-se a ela uma série de fraquezas, entre as quais a leviandade do pensamento, a curiosidade e a inconstância, características que por muito tempo reforçaram a ideia de que a mulher conservava menos fé, sendo facilmente atraída para a prática da feitiçaria.⁶⁶⁶

Em *Prática dos Compadres*, Chiado introduz um diálogo entre Brazia e sua Comadre sobre a dificuldade de lidar com seus respectivos maridos autoritários e agressivos. Sobre seu próprio marido, a Comadre, identificada como Lianor Vaz, desabafa:

“[...] casei com uma má ventura,
que não tem remédio nem cura.
E' um leão para mim.
Suspeitoso,
sotrancão, malicioso,
a mesma peçonha mera,
um drago e besta fera!”⁶⁶⁷

Diante do relato, Brazia pergunta: “Pois porque não no amansaes?”⁶⁶⁸ Com aparente relutância, a Comadre confessa já ter recorrido a tal alternativa:

“Vi-me tão atagantada
d'aquesto negro quebranto,
que faço? Cubri o manto,
e desço-me pela escada.
E dou commigo em S. Vicente
de Fora, em hora boa,
em casa d'uma pessoa,

⁶⁶⁵ DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã: III. A mulher. In: _____. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800; Uma Cidade Citiada*. Trad. Maria Lucia Machado/ Trad. das notas Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 310-349.

⁶⁶⁶Ibidem, p. 327.

⁶⁶⁷ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p. 122.

⁶⁶⁸ Ibidem, p.123.

que o faz a pouca gente,
 e digo:
 Quero amansar um imigo,
 que a isso venho cá,
 e conto-lh'o pé-á-pá,
 que a meu confessor não digo”⁶⁶⁹

De acordo com o que relata a Comadre, a pessoa envolvida em feitiçaria lhe oferece uma beberagem ou poção para misturar ao vinho de seu marido:

“Porventura quereis
 uma boa beberagem,
 com que falle outra linguagem?
 — Digo-vol-o que m'a ensineis,
 por pouco que me vós deis,
 vol-o tornarei selvagem.
 Diz : Isto é o qu' haveis de fazer
 tomareis ãa panela
 e nam metereis mais nela
 que quanto vos eu disser:
 os olhos do gato preto
 e o coração do galo
 atentai no que vos falo
 e tende-me isto em secreto
 que com isto o mundo abalo
 e tomareis um morcego
 em nove águas bem lavado
 e as unhas do enforcado
 qu'isto é pera andar cego
 por vós e esbabacado
 e tomai as penas da gaivota
 e as tripas e a fressura

⁶⁶⁹ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.123.

e dê tudo ãa fervura
 com ãa posta de peixota
 e depois arredá-lo-eis
 que esfrie um pouco, ouvis?
 E coai-os por uns mandis
 novos que i achareis
 e aquilo que ficar
 ponde-o a secar num forno
 e tomai a ponta dum corno
 dum boi manso de lavrar
 e pisai tudo num gral
 ao luar da quarta-feira
 e coai-o por ãa peneira
 nas costas dum alguidar
 e depois daquisto feito
 dai-lho a beber no vinho
 e metê-lo-eis a caminho
 e fá-lo-eis andar a dereito”⁶⁷⁰

Conforme já explicitado no primeiro capítulo, o Index Expurgatório de 1624 determinou a eliminação do trecho “*por pouco que me vos deis*” até “*fa-lo-eis andar dereito*”. O expurgo é justificado pela proibição de referências às superstições populares e práticas de feitiçaria.⁶⁷¹ A citada receita de poção nos lembra um feitiço apresentado pela personagem Genebra Pereira ao rei e à rainha no *Auto das Fadas* de Gil Vicente:

“Isto é fersura de sapo
 que está neste guardanapo
 eis aqui mama de porca
 barbas de bode furtado
 fel de morto escomungado

⁶⁷⁰ CHIADO apud PIMENTEL, op. cit. p.123-124.

⁶⁷¹ CAMÕES, José. *Bens que vêm por mal: eliminação de candidatos a títulos de teatro português*.

Disponível em:

<http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC_bens_que_vem_por_mal.htm

> Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

seixinhos do pé da forca
 bolo de trigo alqueivado
 com dous ratos no meu lar
 per minha mão sameado
 colhido moído amassado
 nas costas do alguidar”⁶⁷²

Assim como no já analisado caso da noiva que poderia forjar a virgindade no *Auto da Natural Invenção*, em *Prática dos Compadres* a figura feminina também é associada à feitiçaria e à manipulação.

No que tange aos estudos sobre a feitiçaria em Portugal ao longo da Idade Moderna, é interessante mencionar o minucioso trabalho realizado por Francisco Bethencourt em *O imaginário da magia*.⁶⁷³ As mulheres predominam entre os processados por feitiçaria em Portugal no século XVI, segundo Bethencourt, por dois motivos.⁶⁷⁴ Em primeiro lugar, compreendia-se que os homens usavam forças naturais para cometer crimes, como assassinatos resultantes de agressões, enquanto que o crime simbólico, na forma de encantamentos, tendia a ser atribuído às mulheres. Além disso, tais encantamentos geralmente se relacionavam com as funções e atributos femininos. Entre as funções estariam a proteção do ambiente doméstico e a manipulação de remédios. Já os atributos femininos se relacionam com as já mencionadas fraquezas que fariam da mulher uma presa fácil do demônio.

Algumas dessas supostas fraquezas são listadas pelo *Malleus Maleficarum*, manual produzido pelos inquisidores alemães Heinrich Kramer e James Sprenger em 1484. O objetivo do livro era fornecer orientações sobre a identificação de bruxas e sobre o procedimento a ser seguido em seus julgamentos. Desse modo, os inquisidores discutem se as parteiras poderiam provocar abortos ou oferecer bebês aos demônios, se poderiam causar doenças e provocar tempestades. Vale observar que esse manual discorre também sobre mulheres que compartilham experiências envolvendo bruxaria:

[...] possuidoras de língua traiçoeira, não se abstêm de contar às suas amigas tudo o que aprendem através das artes do mal; e, por serem fracas, encontram

⁶⁷² VICENTE, GIL. Auto das Fadas. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras>. Acesso em: 3 de julho de 2014.

⁶⁷³ BETHENCOURT, Francisco. *O Imaginário da Magia- feitiçarias, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶⁷⁴ Ibidem, p. 206.

modo fácil e secreto de se justificarem através da bruxaria. Ver a passagem do Eclesiástico, já mencionada: “É melhor viver com um leão ou um dragão que morar com uma mulher maldosa”. “Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher”. E podemos aí aditar que agem em conformidade com o fato de serem muitíssimo impressionáveis.⁶⁷⁵

Em síntese, acreditava-se que, por serem tão maliciosas e impressionáveis, as trocas de confidências entre amigas sobre tais experiências poderiam gerar empatia pela situação ou motivo que conduzira uma determinada mulher às práticas condenadas pela Igreja. No caso de *Prática dos Compadres*, a violência dos maridos aproxima Brazia e sua Comadre, de modo que ambas consideram justificável a busca por um feitiço capaz de modificar o comportamento do homem.

Nesse sentido, três informações importantes precisam ser evidenciadas no relato da Comadre. O primeiro aspecto se refere ao fato do gênero da pessoa procurada não ser identificado. Em segundo lugar, a Comadre afirma ter usado um manto ao procurar essa pessoa, ou seja, ela não gostaria de ser identificada, provavelmente devido aos riscos que corria uma mulher que se tornasse cliente de um feitiçeiro ou feitiçeira. Por fim, a Comadre afirma ter contado a essa pessoa o que não diz ao confessor, estabelecendo-se assim uma nova relação de confiança que não passa pela moralidade cristã. Em outras palavras, os feitiçeiros detinham um poder espiritual alternativo ao poder espiritual do clérigo.⁶⁷⁶ Conforme nos lembra Weber, a principal necessidade dos negativamente privilegiados é a salvação do sofrimento, salvação essa preferencialmente obtida de modo imediato.⁶⁷⁷ Desse modo, tentando combater a violência exercida pelo marido, a mulher recorre a um poder mágico para atenuar a agressividade e aumentar seu amor.

Brazia e a Comadre podem ser entendidas como as personagens mais transgressoras do teatro de Chiado, ainda que a Velha de *Auto das Regateiras* conserve certa liderança e independência, questionando o recolhimento e recato esperado das viúvas portuguesas. Brazia e a Comadre merecem destaque na medida em que esboçam investidas contra seus maridos, a primeira por meio das ameaças de denúncias ao rei, a segunda por meio de um feitiço. Se o casamento é a única opção aceitável para o futuro de uma jovem como a Beatriz de *Auto das Regateiras*, as experientes esposas de *Prática*

⁶⁷⁵ KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *O Martelo das Feitiçeras. Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991, p.115-116.

⁶⁷⁶ BETHENCOURT, op. cit. p. 213.

⁶⁷⁷ WEBER, Max. Sociologia da Religião. Tipos de Relações Comunitárias Religiosas. In: __. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p. 335.

dos Compadres demonstram que a rebelião contra a submissão e a violência dentro do casamento era possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os escritos de Antonio Ribeiro Chiado nos revelam um mosaico composto pelas diversas facetas desse artista: frade em fuga, poeta exigente, paródia de profeta e dramaturgo atento aos detalhes da vida cotidiana na sociedade portuguesa quinhentista.

Chiado teria frequentado as cortes de D. João III e de D. Sebastião, ainda que menosprezando o Paço e as vontades dos reis. Estava sempre pronto a censurar clérigos e bispos, mas ele mesmo fora acusado de conduta inapropriada quando frade. Aparentes contradições de uma trajetória ainda misteriosa: como o ladrão de peixe das anedotas populares teria alcançado a corte com sua peça *Auto da Natural Invenção*?

Não restam dúvidas, porém, a respeito da complexidade e riqueza de suas obras, sejam elas peças teatrais ou textos de inspiração religiosa e moralista. Suas *Profecias* ironizam o futuro de Portugal frente à anexação conduzida por Castela. Se as trevas recaem sobre um reino sem rei, Chiado parece acreditar que a luz esteja no reino vizinho. Sua *Regra espiritual* e as cartas aos amigos religiosos, por sua vez, extravasam uma pesada crítica às ambições dos clérigos, ao mesmo tempo em que afirmam a necessidade de “servir a Deus com vontade”.

As *Parvoíces que acontecem muitas vezes*, os *Letreiros muito sentenciosos* e os *Avisos para guardar*, a partir do filtro da sátira dos costumes, reúnem fragmentos e pistas sobre a conduta de homens e mulheres de seu tempo: desvarios motivados por ambições e avareza, demonstrações de pouca fé, homens enganados por donzelas interesseiras e esposas infiéis, mulheres que assumem o comando da casa e transformam seus maridos em motivo de chacota.

Se a peça *Prática de Oito Figuras* é uma reunião de amigos interessados em boa conversa, boas trovas e boa refeição, o *Auto da Natural Invenção* conduz à casa de Gomes da Rocha amigos ansiosos por uma apresentação teatral. Se *Auto das Regateiras* celebra um novo casamento, *Prática dos Compadres* expõe a rotina de discussões e agressões de um casal. Os temas abordados nessas peças incluem, portanto, os conflitos e a hierarquia no seio familiar e as relações de aliança e rivalidade que movimentam uma casa portuguesa. Mais do que isso, Chiado satiriza a vida cotidiana de mulheres, fidalgos e clérigos a partir de uma representação muito particular e detalhada de suas maneiras de habitar, vestir, comer, beber. Em outras palavras, a especificidade do teatro de Chiado estaria no seu olhar sobre o cotidiano e sobre os diferentes perfis femininos.

Até então, a maioria dos estudos sobre o teatro de Chiado foram conduzidos a partir de duas diretrizes: em primeiro lugar, considerando sua produção como um fragmento de um conjunto maior, a chamada Escola Vicentina; em segundo lugar, refletindo exclusivamente sobre suas peças e negligenciando seus demais escritos. Essas diretrizes esbarram em algumas limitações. O conceito de Escola Vicentina é um esforço por uma classificação que tende a enquadrar diversos dramaturgos quinhentistas segundo um modelo ou fórmula que pouco favorece a investigação das propriedades mais relevantes de suas obras. Esse modelo é o teatro de Gil Vicente. É inegável que dramaturgos como Antônio Ribeiro Chiado e Baltasar Dias compartilham elementos que dão consistência ao que entendemos como teatro português quinhentista, tais como a utilização dos tipos e das cenas justapostas, mas o entusiasmo pelo que aproxima esses artistas não deve ser o principal critério a nortear as análises de suas peças teatrais. Nesse sentido, o estudo aqui desenvolvido procurou examinar o teatro de Chiado de uma forma que equilibrasse a percepção dos inevitáveis vínculos com os artistas de seu tempo e a compreensão do que havia de particular no universo de suas obras e no seu contexto de produção.

De certa maneira, essa opção também entra em confronto com uma historiografia tradicional que tende a ignorar os textos de Chiado que não se encaixam no gênero teatral. A experiência de articular as análises das suas peças com uma investigação sobre as profecias, os avisos, as parvoíces, os letreiros e as cartas permitiu que este estudo considerasse uma dimensão religiosa e moralista que impactou profundamente a tentativa de compreender a construção dos personagens de suas peças teatrais, especialmente no que se refere às noções de pecado e virtude com as quais se defrontam em tantas cenas. Todos são pecadores: o fidalgo arrogante que acredita ser virtuoso, os clérigos orgulhosos, a mulher cobrindo a cabeça para que não descubram que pretende lançar um feitiço sobre seu marido. A virtude é exigência para todos, mas principalmente para as mulheres. Uma filha desobediente, preguiçosa e namoradeira é um tormento e uma desgraça para seus pais.

Entre as panelas das mulheres e as taças de vinho dos fidalgos, entre as fofocas das vizinhas e os jogos de cartas na casa de amigos, o teatro de Chiado satiriza o que é ser mulher e o que é ser homem no Portugal quinhentista. No seu teatro, a figura masculina oscila entre a servidão do homem apaixonado e o autoritarismo do marido agressivo e desconfiado. Trata-se, portanto, da manipulação de uma masculinidade baseada na repetição de um comportamento viril, mas questionada pela fragilidade

imposta por um amor desmedido associado a um desejo de morte. Ao mesmo tempo, a figura feminina, representada ora como frágil, ora como rebelde, é instalada num pedestal aparentemente inatingível, até ser lançada ao chão pela violência do marido.

O discurso de Chiado, baseado em concepções cristãs misóginas, exige das mulheres portuguesas um comportamento puro, casto e obediente, de acordo com o ideal de feminilidade vigente ao longo da Idade Média e da Idade Moderna. Ainda assim, o dramaturgo constrói personagens femininas que não atendem a um ideal angelical de passividade, apresentando a mulher maliciosa, sedutora, preguiçosa, interesseira, colérica e vingativa.

Partindo dessa perspectiva, o conceito de performance permite questionar a ideia de essência feminina alimentada por discursos misóginos difundidos em peças de teatro, manuais de casamento, sermões ou mesmo em trovas satíricas como as *Parvoices que acontecem muitas vezes* e os *Avisos para guardar*. A ideia de essência, seja por meio da exaltação ou da expressão de uma repulsa, contribui decisivamente para a naturalização dos papéis femininos e masculinos numa dada sociedade. Em outras palavras, é importante perceber que a repetição das normas de gênero implica antes de tudo numa construção, de modo que esses papéis devem ser compreendidos em sua historicidade.

Entre os papéis explorados por Chiado estão os de mãe, filha, esposa, velha viúva e uma escrava. De modo geral, a Velha construída por Chiado reúne uma série de elementos depreciativos associados ao feminino, como a tagarelice e a maledicência. Simultaneamente, a personagem sintetiza muitas das insatisfações das camadas populares da sociedade quinhentista. Essa Velha também é representada como uma viúva, um perfil que na sociedade portuguesa do século XVI teria como possibilidades um segundo casamento, colocar-se sob o sustento de outros familiares ou lançar-se a uma liderança familiar, de acordo com seu estrato social e condições econômicas. A Velha de *Auto das Regateiras* é uma mulher independente, disposta a negociar o casamento de sua filha nos termos mais favoráveis e lucrativos. A Velha de *Auto Natural Invenção* em certa medida pode ser menos expressiva, mas não deixa de ser fervorosa no seu esforço por afastar um pretendente indesejável para sua filha. Em outras palavras, as mães do teatro de Chiado anseiam por controlar o destino das filhas.

A figura da Velha coincide, portanto, com o perfil da viúva e com a figura materna. A Comadre de *Auto das Regateiras*, a única personagem grávida, encara o seu estado como uma doença ou como um desconforto, sem exprimir qualquer comentário sobre as responsabilidades e expectativas maternas. A indiferença com relação aos

filhos, porém, não é o padrão no teatro de Chiado: a mãe está no topo da hierarquia doméstica, sendo rigorosa com o cumprimento das tarefas e combatendo a preguiça das filhas. Tendo em vista que esse teatro inclui apenas uma figura paterna, o Fernão de *Prática dos Compadres*, cabe predominantemente às mães o controle sobre o comportamento das filhas, exigindo sobretudo obediência.

No que se refere ao perfil da filha, Chiado desenvolve modelos relativamente diferentes em *Auto das Regateiras* e *Prática dos Compadres*, ainda que as personagens Beatriz e Isabel sejam jovens casadoiras. Ambas são constrangidas pelo autoritarismo das mães, mas as suas respostas a essa pressão materna oscilam entre o enfrentamento e a obediência.

Isabel é o tipo de filha preguiçosa e maliciosa que melhor inspirou os dramaturgos quinhentistas. Ignorando as obrigações domésticas, Isabel parece mais animada por conversas com sua amiga Silvestra e com as trovas enviadas por seu namorado. O seu comportamento com relação ao citado pretendente é ambíguo e cômico: se exalta as qualidades do namorado diante de Silvestra, a jovem demonstra menos interesse e menos certeza nas mesmas qualidades quando abordada diretamente por esse homem. Trata-se antes de tudo de uma dissimulação, sua estratégia para instigar ou manter vivo o amor do pretendente. O arriscado jogo de corte e sedução por pouco não lhe causa problemas: ao ser flagrada pelo pai, a quem também tenta enganar, recebe uma censura que sintetiza o quanto a virgindade e a castidade são fundamentais para a definição de quem é uma “boa mulher” na sociedade portuguesa.

Beatriz, sempre empenhada nas tarefas domésticas, não demonstra interesse em assuntos amorosos. Aceita o casamento com relutância, reafirmando a ideia de que uma filha obediente precisa ser um dia uma boa esposa. Vale observar que, no único momento em que Beatriz hesita com relação ao casamento, a alternativa mencionada para o seu futuro é a prostituição e não a vida religiosa.

A esposa surge como um dos principais alvos dos textos moralistas de Chiado. Ao marido, Chiado aconselha cuidado e atenção, uma vez que as mulheres não seriam dignas de confiança. Em *Prática de Oito Figuras*, os fidalgos repudiam as esposas manipuladoras que dilapidam o patrimônio dos maridos. Em *Prática dos Compadres*, duas regras sobre a convivência doméstica reproduzem de diferentes maneiras as expectativas sobre uma boa esposa na época moderna: uma mulher submissa e sempre obediente seria a única opção aceitável. Brazia e a Comadre, constantemente agredidas pelos maridos, não aceitam a violência com passividade, recorrendo ao enfrentamento

direto ou à feitiçaria para amansar os maridos. De alguma maneira, Chiado tenta extrair um fundo cômico das brigas, dos gritos e das ofensas trocadas entre marido e esposa.

Paralelamente às contendas entre mães e filhas e entre homens e mulheres, Chiado faz circular a atrapalhada escrava Luzia, com seu pote quebrado, seu português distorcido e sua demonstração de fé surpreendentemente disciplinada. Se a honestidade de Beatriz e Isabel é questionada, a honestidade da escrava Luzia é simplesmente negada. Maltratada por sua senhora, Luzia é tratada como uma mulher inferior, tendo sua humanidade também negada pelo insulto “cadela”, repetido inúmeras vezes ao longo da peça. Ainda assim, Luzia é a mulher que circula pelo bairro, a mulher que ocupa o chafariz e que se encarrega dos preparativos para o evento mais importante: o casamento de sua nova senhora. Nesse sentido, cabe observar que, se os personagens masculinos de Chiado são predominantemente homens ociosos, ocupados apenas por vinhos, comidas, trovas e jogos de cartas, as personagens femininas estão envolvidas numa rotina de trabalho dividida entre a limpeza da casa, a cozinha, as agulhas e os fios.

Por fim, uma última observação sobre a forma pela qual Chiado representou as mais complexas relações entre mulheres. Nas *Parvoices que acontecem muitas vezes*, Chiado demonstra preocupação com mulheres que travam relações próximas com mulheres de má fama. Enquanto isso, no *Auto das Regateiras* e na *Prática dos Compadres*, a ligação entre mulheres desponta a partir de ângulos variados, entre a solidariedade e a rivalidade. No teatro quinhentista, a Comadre é quase sempre a amiga da mulher casada, funcionando como um amparo ou estímulo para o debate sobre a vida conjugal ou sobre a conduta das vizinhas. Para Isabel, ainda jovem demais para ter uma Comadre, Chiado introduz a amiga Silvestra. A boa convivência entre elas, porém, dura pouco: o impulso da competição sobre o melhor namorado separa as duas amigas.

Com base no que foi analisado e exposto, é possível concluir que o discurso de Antonio Ribeiro Chiado sobre as mais diversas categorias de mulheres está em acordo com uma série de referenciais cristãos misóginos que configuram os perfis femininos desejáveis e indesejáveis ao longo do século XVI. É possível notar que seu teatro concede grande atenção aos critérios sociais definidores desses perfis, entre os quais o casamento, a maternidade, as ocupações ou ofícios e as relações entre amigas. Tendo em vista que a mulher portuguesa que Chiado pretendia representar encontrava brechas para transgressão numa sociedade patriarcal que desejava contê-la, ao dramaturgo restava lançar sua afiada sátira sobre aquelas que enfrentavam seus pais, seus maridos e os desafios da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

a) Fontes primárias:

ALVARES, Afonso. *Obras de Afonso Alvares*. Ed. de José Camões. Lisboa: INCM, 2006.

_____. *Auto de Barbara*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

Autor desconhecido. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2016.

Autor desconhecido. *Auto das Padeiras*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

BARROS, João de. *Espelho de Casados*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1540. Disponível em: <http://archive.org/stream/espelhodecasado00barrgoog#page/n7/mode/2up>. Acesso em: 29 de maio de 2015.

BONAVAL, Bernal; PERES, Abril. *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Projeto Littera – FCSH. Disponível em: <<http://cantigas.fcs.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1089&tr=4&pv=sim>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2015.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Auto de El-Rei Seleuco*. In: _____. *Obras completas de Luiz de Camões*, Lisboa: Livraria Editora, 1912.

CHIADO, Antonio Ribeiro. 1520?-1591. *Auto das regateyras* per Antonio Ribeyro. Pratica de treze figuras, Velha, Briatiz, Negra, Comadre, Pero Vaz, Noyuo, May, Ioã Duarte, Afonso Tome, Frenã Dãdrade, Gomez Godinho, Brimanesa. - Lisboa : German Galharde [até 1536?]. Disponível em: <http://purl.pt/6932>. Acesso em: Abril de 2012.

_____. 1520?-1591. *Pratica de oyto feguraz*, Faria & Payua moços, Ambrosio da gama, Lopo da silueira, Gomez da Rocha fidalgos, Negro capelã, Ayres galuam / per Antonio Ribeiro Chiado. - [Lisboa : Germão Galharde, até 1536?]. Disponível em: <http://purl.pt/6958>. Acesso em: Abril de 2012.

_____. 1520?-1591 *Pratica dos compadres*, Fernam dorta, Brasia machada, Isabel, Vasco Lourenço, o compadre, Siluestra, Moço, namorado, a comadre, caualeyro Esteuam : auto terceiro / per Antonio Ribeiro Chiado. - [Lisboa : Germão Galharde, até 1536?]. Disponível em: <http://purl.pt/6933>. Acesso em: Abril de 2012.

_____. *Auto da Natural Invenção*, obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa, Lisboa: Livraria Ferreira, 1917.

_____. *Pratica dos compadres*. Apresentação de Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: O mundo do livro, 1964.

_____. *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*, Reprodução fac-similar da edição quinhentista do Auto da natural invenção e das duas edições quinhentistas do Auto das regateiras: introdução, leitura crítica anotada e índices. Edição de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, Vol. 1.

_____. *Teatro de Antonio Ribeiro Chiado: (autos e praticas)*. Organizacao, fixacao do texto e notas por Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz. Porto [Portugal]: Lello & Irmão, 1994.

DIAS, Baltasar. *Malicia das mulheres*: obra novamente feita, e chamada Malicia das mulheres, porque nella se trataõ muitas sentenças, authoridades à cerca da malicia, que ha em algumas dellas, e assim trata, como duas mulheres enganaraõ seus maridos graciosamente. - Lisboa Occidental : na officina de Manoel Fernandes da Costa, impressor do Santo Officio: à custa de Miguel de Almeida e Vasconcellos, mercador de livros, 1738. Disponível em < <http://purl.pt/22725>>. Acesso em: 6 de junho de 2015.

_____. *Auto de Santa Catarina*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

GUIMARÃES, J. Ribeiro. *Summário de vária história: narrativas, lendas, biographias, costumes civis, políticos e religiosos de outras eras*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1875.

KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras. Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

LEÃO, Duarte Nunes do. *Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002.

MACHADO, Diogo Barbosa. Antonio Ribeiro Chiado. In: _____. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*, Tomo I, Lisboa, 1741-1759, p. 373-374.

OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de, fl. 15--*Sumario e[m] que breuemente se contem algumas cousas assi ecclesiasticas como seculares que ha na cidade de Lisboa / [por Cristouão Rodriguez Doliueira]*. - Em Lixboa : em casa de Germão Galharde : acharssea em casa de Gil Marinho, liureiro do infante dom Luis no terreiro do Paço onde sua A. mora, depois de 1554. Disponível em < <http://purl.pt/14435>>. Acesso em: 2 de abril de 2015.

OLIVEIRA, Eduardo Freire. *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Lisboa: Typografia Universal, tomo I, 1822, vol. 12.

Ordenações Manuelinas: nota de apresentação Mário Júlio de Almeida Costa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

PIRES, Sebastião. *Auto da Bela Menina*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

Pragmática Sanssam ou lei estabelecida por ordem da razam contra as parvoices dos homens, dada à luz pelo zelo do bem commum. In: GIORDANO, Cláudio. *O tempo e o vinho*. São Paulo: Senai-SP Editora, 2012, p. 161-183.

PRESTES, António. *Autos de António Prestes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

_____. *Auto da Ciosa*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

RESENDE, Garcia de. *Miscellanea e variedade de historias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo aconteceram*. Coimbra: França Amado, 1917. Disponível em: <<https://archive.org/details/miscellaneaevari00reseauoft>> Acesso em: 12 de março de 2015.

_____. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-02950.html#30>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha. Chiado (o poeta). In: __ *O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1840, vol 4, p. 406-408.

_____. Origens do Theatro Moderno. Theatro Portuguez até aos fins do XVI século. In: __ *O Panorama*. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1837, vol 1, p. 12-14.

São Francisco de Assis. *Escritos – Biografias – Documentos – Fontes Franciscanas*, introduções de Fr. David de Azevedo, OFM, tradução de Fr. Armando Vaz da Mota, OFM, Braga, Editorial Franciscana, 1982.

SILVA, Inocêncio Francisco da, e continuadores. António Ribeiro. In: __ *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858, vol. 1, p. 246-247.

SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo. *Poesias e Prosas inéditas* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita com prefação e notas de Camillo Castello Branco. Porto: Typographia Lusitana, 1868.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira. *Comedia Aulegrafia* feita por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Agora novamente impressa à custa de Dom Antonio de Noronha. Com todas as licenças necessarias. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck. Anno 1619.

VICENTE, Gil; BERARDINELLI, Cleonice., *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

_____. *Gil Vicente: autos*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

VICENTE, Gil. *Frágua de Amor*. Centro de Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/Textos_GV/fragua_da_mor.pdf . Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

_____. *Auto da Barca do Purgatório*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 9 de maio de 2015.

_____. *Auto da Fama*. Disponível em:< <http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 3 de dezembro de 2014.

_____. *Auto da Feira*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 9 de maio de 2015.

_____. *Auto da Índia*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

_____. *Auto das Fadas*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015

_____. *Auto da Sibila Cassandra*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

_____. *Comédia de Rubena*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

_____. *Farsa de Inês Pereira*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

_____. *Pranto de Maria Parda*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

_____. *Quem tem farelos?*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

_____. *Tragicomédia da Exortação da Guerra*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/obras>>. Acesso em: 3 de dezembro de 2014.

b)Obras gerais:

ALKMIM, Tania. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. In: L. do Carmo & I. S. Lima (orgs.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 247-264.

ALMEIDA, Angela Mendes. Os Manuais Portugueses de Casamento dos Séculos XVI e XVII. *Revista Brasileira de História*. V.9, n. 17, São Paulo, set 1988/fev 1989, p.191-207.

ARAÚJO, Renata de. *Lisboa – A cidade e o espectáculo na época dos descobrimentos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.

BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade aberta, 1991.

BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. In: *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 83-110, Abril e Outubro de 2007. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15623/14155>> Acesso em: 29 de outubro de 2015.

_____. O amor cortês – suas origens e significados. In: *Raído, Dourados, MS*, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/979>>. Acesso em: 29 de outubro de 2015.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Antônio Ribeiro Chiado e a Prática de Oito Figuras. In: _____. *Os homens e os livros – Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971, p. 29-37.

BERARDINELLI, Cleonice. De clérigos, cónegos e frades. *Revista Semear*, Rio de Janeiro: PUC/UFRJ, 2004, vol 8. Disponível em:

<http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_11.html>.

Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. O discurso da medicina e da ciência. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, vol. 3, p. 409-458.
- BETHENCOURT, Francisco. A Inquisição. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p.95-131.
- _____. Rejeições e polêmicas. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p.49-94.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- BOMFIM, Eneida. *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio, 2008.
- BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.
- BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond. *A Bigamia em Portugal na Época Moderna*. Lisboa: Hugin, 2003.
- BRAGA, Flávia Bruna Ribeiro da Silva. A história do vestuário na Península Ibérica: o Século XIV e o Século XVI. *Site NetHistória*. Brasília, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.nethistoria.com.br/index.php?secao=artigos.php&id=1047>>. Acesso em: 7 de dezembro de 2015.
- BRANDÃO, João Bosco Ferreira. *Os Franciscanos e o Poder Régio em Portugal no século XV: a oficialização da assistência no reinado de D. João II*, 2013, 170f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2013.
- BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. *Estudos avançados*, São Paulo, v.16, n.44, abr. 2002, pp. 173-185. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000100010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 11 de julho de 2015.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAEIRO, Maria Margarida. Estereótipos femininos quinhentistas: o testemunho de Antonio Ribeiro Chiado. In: *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: CIDM, 1995, p. 137-143.

CALAINHO, Daniela Buono. Jambacousses e Gangazambes: Feiticeiros negros em Portugal. *Afro-Ásia*, n. 26, 2001, p.141-176.

CAMÕES, José. *Bens que vêm por mal: eliminação de candidatos a títulos de teatro português*. Disponível em:

http://ww3.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/JC_bens_que_vem_por_mal.htm Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

_____. *Teatro português do século XVI: teatro profano*. Introdução e notas de Jose Camões. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2007.

CAMPOS, Flavio de. Jogos e a temática lúdica em Portugal ao final da Idade Média. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*. Nº 2, 2008. Disponível em: <<http://cem.revues.org/9492>>. Acesso em: 8 de maio de 2015.

CARVALHO, Joaquim de. *Escritos sobre a Universidade de Coimbra*. Disponível em: <http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/208-Segunda-Parte-que-compreende-os-anos-que-distorrem-desde-principio-do-de-1541-ate-fim-do-de-1547-II/pag-28#sthash.AMxoGohM.dpuf>. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, vol. 2, p. 99-141.

_____; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques (Coord.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Vol. 2. Bauru: EDUSC, 2002. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002, p.337-351.

CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. *O humanismo em Portugal: Clenardo*. Coimbra: Coimbra Editora, 1926.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1.: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *La invención de lo cotidiano*, 2: habitar, cocinar. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COHN, Norman. *Na senda do milénio: milenaristas revolucionários e anarquistas místicos da Idade Média*. Lisboa: Presença, 1981.

COSTA, José da. O Teatro Medieval. In: *O teatro através da história: O teatro ocidental*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas Ltda., 1994, vol. 1, p. 33-47.

COSTA, João Paulo Oliveira e. *D. Manuel I*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2011.

CRUZ, Duarte Ivo. O teatro em português. *Revista Camões*, 2006, nº 19, p. 15-61. Disponível em:

<<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no19-teatro/1512-1512.html>>. Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

CURTO, Diogo Ramada. A literatura e o império: entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti N. *História da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1997, p.434-454.

_____. Os negros em Portugal: representações e práticas de comunicação. In: _____. *Cultura Imperial e Projetos Coloniais (Séculos XV a XVIII)*, Campinas: Editora Unicamp, 2009, p. 19-25.

DALGADO, Sebastião Rodolfo. Dialecto Indo-Português de Goa. In: VASCONCELLOS, José Leite (Dir.). *Revista Lusitana*, Vol VI, Lisboa:Antiga Casa Bertrand, 1900-1901, p.63-84.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800; Uma Cidade Citiada*. Trad. Maria Lucia Machado/ Trad. das notas Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

DESAIVE, Jean-Paul. As ambiguidades do discurso literário. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das Mulheres no Ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*, Porto, Edições Afrontamento, 1991, vol.3, p. 301-339.

DIAS, Graça Silva. De Gil Vicente a Camões. In: *Revista de História das Ideias*, Coimbra:Universidade de Coimbra, Vol 2, 1978-1979, p.355-400.

DUARTE, Luiz Fagundes. Os republicanos da rua do Príncipe. *Revista Semeiar*, Rio de Janeiro: PUC/UFRJ, 1997, vol 1. Disponível em:

<http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_08.html>.

Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade Dos Homens: do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FARINHA, António Dias. Norte de África. In: In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti N. *História da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1997, p. 118-136.

FERREIRA, António Matos. Anticlericalismo. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *Dicionário de história religiosa de Portugal*. Lisboa:Círculo de Leitores, 2000, vol. 3. p.79-82.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, vol. 3.

GIESE, Wilhelm. Notas sobre a fala dos negros em Lisboa no princípio do século XVI. *Revista Lusitana*, n. 30, Lisboa, 1932, p. 251-257.

GOMES, Alberto Figueira. *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI – Baltasar Dias*. Lisboa: ICALP, 1983.

HAHN, Fábio André. *A Pureza da Fé*. O Antijudaísmo pacífico de João de Barros no Portugal Quinhentista, 2009, 254 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

HUFTON, Olwen. Mulheres, trabalho e família. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, vol. 3, p. 23-69.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

JÚNIOR, Leão de Alencar. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. *Rev. de Letras*. nº24. Vol. 1/2, jan/dez, 2002, p. 80-88. Disponível em: <www.revistadeletras.ufc.br/rl24Art15.pdf>. Acesso em: 9 de maio de 2015.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/Feminino. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques (Coord.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Vol. 2. Bauru: EDUSC, 2002. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002, p. 137-150.

KING, Margaret L. A Mulher Renascentista. In: GARIN, Eugênio (Dir.) *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 191-227.

_____. *A mulher do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1994.

- LAHON, Didier. Da Redução da Alteridade a Consagração da Diferença: As Irmandades Negras em Portugal (Séculos XVI-XVIII). *Projeto História*, São Paulo, n. 44, pp. 53-83, jun. 2012.
- MAGALHÃES, Joaquim Romero. Os régios protagonistas do poder. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997, vol.3, p. 513-573.
- MARCOCCI, Giuseppe; PAIVA, José Pedro. *História da Inquisição Portuguesa (1536-1821)*. Lisboa: A Esfera dos livros, 2013.
- MARQUES, Antonio Henrique de Oliveira,. *Portugal Quinhentista: [ensaios]*. Lisboa: Quetzal, 1987.
- MARQUES, João Francisco. As formas e os sentidos. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.), *História Religiosa de Portugal. Vol. 2: Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 449-515.
- MEIRINHOS, José. Editores, livros e leitores em Portugal no século XVI. A colecção de impressos Portugueses da BPMP. In: *Tipografia Portuguesa do séc. XVI nas colecções da BPMP*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2006, p. 17-34.
- Disponível em: <[http://web.letras.up.pt/meirinhos/studia/Meirinhos-Editores livros & leitores Portugal Seculo XVI.pdf](http://web.letras.up.pt/meirinhos/studia/Meirinhos-Editores%20livros%20&%20leitores%20Portugal%20Seculo%20XVI.pdf)> Acesso em: 14 de outubro de 2015.
- MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História e Liceu Literário Português, 2000.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Más allá de Gil Vicente: consideraciones sobre el canon del drama portugués en el siglo XVI. In: Miguel Zugasti; Ester Abreu Vieira de Oliveira; Maria Mirtis Caser. (Org.). *El Teatro Barroco: Textos y Contextos*. 1ed. Vitória: PPGL/ AITENSO, 2014, v. 01., p.59-77.
- NICHOLSON, Eric A. As mulheres e o teatro, 1500-1800, Imagens e representações. In: FARGE, Arlette; DAVIS, Natalie Zemon (Org.). *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, vol. 3, p. 341-367.
- NUNES, Maria Arminda Zaluar. *O Cancioneiro popular em Portugal*. Lisboa: ICALP, 1978.

NUNES, Naidea. A linguagem e a mulher na sátira medieval. *Actas do Colóquio Internacional "O Riso na Cultura Medieval"*, Lisboa, Universidade Aberta, 2003, p.1-21.

OPTIZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org). *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. vol. 2. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.377-390.

PAES, Maria Paula Dias Couto. De Romatinas a Christianitas: o Humanismo à portuguesa e as visões sobre o reinado de Dom João III, *O Piedoso*. *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38, Jul/Dez 2007, p.500-514. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752007000200015>. Acesso em: 2 de dezembro de 2014.

PAIVA, José Pedro. A igreja e o poder. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p.135-186.

_____. Os Mentores. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 2, p.209-238

PAVIS, Patrick. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Silvina Martins. *Tras a nevoa vem o sol - As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. 2009. 721f. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PIERONI, Geraldo. *A pena do degredo nas Ordenações do Reino*. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/11658-11658-1-PB.htm>>.

Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

PIMENTEL, Alberto. *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1889.

_____. *O Poeta Chiado*. (Novas investigações sobre a sua vida e escriptos). Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1903.

PITILLO, Silvana Assis Freitas. *A personagem vicentina: uma representação do Portugal dos Quinhentos*, 2002. 195 fl. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2002.

Projeto CETbase – Teatro em Portugal. Disponível em: <<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=2606>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2015.

RAMALHO, Elsa Cristina; LOURENÇO, Maria Carla. *As águas da Alfama – memórias do passado da cidade de Lisboa.* Instituto Nacional de Engenharia, Tecnologia e Inovação, 2006.

Disponível em: < <http://www.lneg.pt/download/3834/23.pdf>> . Acesso em: 19 de dezembro de 2015.

REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português.* Lisboa: ICALP, 1977.

RÊGO, Raul. *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa.* Lisboa: ICALP, 1982.

ROBIN, Regine. *História e lingüística.* São Paulo: Cultrix, 1977.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal.* Lisboa: ICALP, 1980.

RODRIGUES, Teresa Ferreira. As estruturas populacionais. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997, vol.3, p 197-241.

_____. *Portugal nos séculos XVI e XVII: vicissitudes da dinâmica demográfica.* Porto: Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2004. Disponível em: < <http://www.cepese.pt/portal/pt/investigacao/working-papers/populacao-e-prospectiva/portugal-nos-seculos-xvi-e-xvii.-vicissitudes-da-dinamica-demografica/Portugal-nos-seculos-XVI-e-XVII-Vicissitudes-da.pdf>>. Acesso em: 13 de outubro de 2015.

ROIG, Adrien. *O Teatro clássico em Portugal no século XVI.* Lisboa: ICALP, 1983.

SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva. As Ordens Religiosas na Diocese de Évora 1165-1540. *Revista Medievalista.* Ano 5, nº7, 2009. p.1-23. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA7/medievalista-oliveira7.htm>>. Acesso em: 18 de maio de 2015.

SANTOS, Zulmira C. Literatura Religiosa. Época Moderna. In: AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *Dicionário de história religiosa de Portugal.* Lisboa:Círculo de Leitores, 2000, vol. 3. 125-130.

SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

_____; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa.* Porto: Porto Editora, 2005.

- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 1-35.
- SILVA, Antônio de Moraes; BLUTEAU, Raphael. *Diccionario da Língua Portuguesa Composto pelo Padre D. Rafael Bluteau Reformado, e Accreccentado por António de Moraes Silva*, Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.
- SILVA, Maria Luisa de Alarcão e. A mulher e a alimentação na época dos descobrimentos: imagens do quotidiano. In: *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Vol.1, Lisboa: CIDM, 1995, p. 77-88.
- SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História – ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 275-296.
- TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.
- TEYSSER, Paul. *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: ICALP, 1982.
- _____. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- THOMAZ, Luís Filipe F. R. A idéia imperial manuelina. IN: DORÉ; LIMA; SILVA, *Facetas do Império na História: Conceitos e Métodos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 39-104.
- _____; ALVES, Jorge Santos. Da Cruzada ao Quinto Império. In: BETHENCOURT, Francisco & CURTO, Diogo Ramada (orgs). *A Memória da Nação*. Lisboa: Sá da Costa, 1987, p. 81-164.
- VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos Pecados – moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. *Notas Vicentinas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1912.
- _____. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de La Escuela Vicentina*. Madrid: Imprensa de los Sucesores de Hernando, 1922.
- VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Org). *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. vol. 2. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.143-183
- WEBER, Max. Sociologia da Religião. Tipos de Relações Comunitárias Religiosas. In: _____. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p.281-418.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.