

«Moça de Vila»: Esboço e Retrato

ILKA VALLE DE CARVALHO

Este trabalho é parte da tese intitulada «Estrutura e Mensagem de Inês Pereira», apresentada em dezembro de 1981 junto ao Department of Spanish and Portuguese, University of California at Santa Barbara, para obtenção do grau de doutor em Línguas e Literaturas Hispânicas.

Inês Pereira pertence a uma categoria não estereotipada de personagens, não composta de traços convencionais: a «moça de vila», tipo da jovem casadoura, proprietária de algum pequeno dote, «a caça principal dos escudeiros pelintras, e até dos fidalgos desocupados», na definição de Antônio José Saraiva.¹

Do mesmo modo que sua companheira Isabel, de *Quem tem Farelos*, e Lediça, a jovem judia do *Auto da Lusitânia*, Inês é um produto da vida urbana, a um tempo afastada das lidas do campo e das enganosas atrações da corte. Tanto ela como Isabel parecem órfãs de pai (em ambos os casos, a mãe é o único elemento presente da família), mas Lediça entra em cena rodeada de grande parentela, que inclui o pai, o alfaiate Dom Judá. Por analogia, é possível imaginar os pais suprimidos das outras duas na pele de artesãos ou «oficiais» citadinos, representantes, enfim, de uma incipiente pequena burguesia. O certo é que nossa heroína (e provavelmente Isabel) significa para o desprovido escudeiro o dote salvador, a oportunidade de «medrar» — como querem os anti-heróis da novela picaresca — ou pelo menos sobreviver sem esforço.

Vejamos as características comuns que permitem reconhecer a «moça de vila» como categoria à parte (essencialmente formada por essas três personagens).

Antes de tudo, ela sofre de uma espécie de «bovarismo» *avant la lettre* e repele com energia o fuso e a roca, os trabalhos de agulha e as tarefas caseiras que lhe são destinadas por tradição.

A vaidosa Isabel, preocupada apenas em «ir amiúde ao espelho,/ e poer de branco e vermelho»,² e temerosa de curvar-se sobre o enfadonho bordado que «faz a moça mui mal feita,/ corcovada, contrafeita,/ de feição de meio anel»,³ prefere que a mãe lhe arranje outro ofício mais «honrado»; na verdade, só deseja

Ensinar-me a passear,
pera quando for casada,
não digam que fui criada
em cima d'algum tear:
saber sentir um recado,
responder em improvisado
e saber fingir um riso
falso e bem dissimulado.⁴

Lediça, por sua vez, mal brande a vassoura para ensaiar «três varredelas», sem dúvida atenta ao inoportuno galanteio do fidalgo que a corteja: «Não devia tal senhora/ como vós andar varrendo»,⁵ e aos seus próprios sonhos de grandeza (a que não falta carinho filial e sentimento étnico de casta):

Meu pai não era de arte
senão pera cavaleiro,
ou fidalgo, ou rendeiro,
e o cristão pera alfaiate,
sem agulha, e sem dinheiro.⁶

Em Inês, a recusa do *status* vigente não se limita ao vago projeto ou ao devaneio sem maior conseqüência. Encerrada entre quatro paredes e bordando a contragosto, ela se expande no monólogo inicial, que não é (recordemos) puro desabafo de sua irritação e inconformismo mas propósito urgente de mudança, qualquer que seja:

Renego deste lavar
e do primeiro que o usou,
ó diabo que o eu dou,
que tão mau é d'aturar.
Ó Jesu! que enfadamento,
e que raiva, e que tormento,
que cegueira, e que canseira!
Eu hei-de buscar maneira
d'algum outro aviamento.
Coitada, assi hei-destar
encerrada nesta casa
como panela sem asa
que sempre está num lugar?
e assi hão-de ser logrados
dous dias amargurados,
que eu posso durar viva
e assi hei-destar cativa
em poder de desafiados?
Comendo-me eu logo ao demo
s'eu mais lavro nem pontada.

(v. 1-20)

Mas esses assomos de rebeldia encontram pela frente as sanções familiares que entravam os movimentos. A janela para a rua (de onde Isabel fala ao escudeiro Aires Rosado sem ser ouvida pelo espectador) não serve apenas de enquadre à figura da moça como uma atalaia que lhe permite explorar suas possibilidades no jogo amoroso; é também de algum modo simbólica, marca o limite máximo de sua liberdade — conquistada a duras penas, segundo a queixosa Inês:

E quando me dão algum dia
licença, como a bugia,
que possa estar à janela,
é já mais que a Madanela
quando achou a aleluia.

(v. 32-36)

Em essência, portanto, a «moça de vila» é uma rebelde submetida — mal submetida, como testemunham seus conflitos com a autoridade materna.

O descontentamento característico dessa figura feminina não parece ser apenas um motivo cômico, expressão mitigada talvez da tradicional misoginia medieva. É possível mesmo atribuir-lhe certo fundamento de natureza histórico-social. A aversão da moça pelo obscuro trabalho doméstico pode ser projetada num contexto mais amplo, o do aristocrático desprezo medieval pelas artes mecânicas e ofícios manuais e braçais próprios das classes servis. O Cortesão lisonjeiro do *Auto da Lusitânia* lamenta que Lediça, com seu porte de senhora, se veja obrigada a varrer a casa. Ora, esse preconceito classista tem fundas raízes na vida. Antes necessariamente restringido à nobreza, torna-se mais difuso com a crise do Renascimento; sobretudo — diga-se de passagem — pela emersão de um novo poder econômico não aristocrático que, no entanto, busca até certo ponto imitar os padrões mentais e culturais da aristocracia.

No que se refere particularmente à Península Ibérica do século XVI, as classes burguesas e populares buscam a nobilitação ou a melhoria prometida pelo grande impulso progressista da expansão — abertura de horizontes aparentemente infinitos graças ao esforço humano, num desafio ao sólido orbe físico e espiritual da tradição. Como indica José Antonio Maravall:

El afán de mejorar, que habría existido siempre, pero que socialmente adquiere un desarrollo inusitado con la crisis individualista del Renacimiento, unido a la creciente conciencia de la diversidad de inclinaciones e vocaciones personales — la cual puede dar lugar al caso, etimológicamente extravagante, de que inclinación y posición social no estén en correspondencia —, constituyen un factor de adelantamiento del mundo y son causa de que haya siempre quien pretenda gobernarlo.⁷

A visão crítica de Gil Vicente registra de vários modos esse desejo de crescimento social nas camadas populares: os «ratinhos» da Beira que querem ser paçãos ou a cachopa serrana que se submete a um exame de cortesia se juntam à «moça de vila» no mesmo

clima reivindicatório. As aspirações de cada um polarizam-se em torno dos valores aristocráticos: por isso Isabel teme como estigma de uma origem plebéia o defeito corporal que o manejo do tear pode produzir, e suas inevitáveis conseqüências para o futuro casamento; por isso também Lediça gostaria que o pai, merecedor de honrarias fidalgas, cedesse a agulha de alfaiate — com o desprestígio e a pobreza que a acompanham — a algum cristão menos capaz; por isso ainda Inês Pereira, presa nas fronteiras de uma sala como nas de sua própria classe, associa domesticidade e encarceramento e decide libertar-se a qualquer preço.

Dentro dessas linhas gerais que situam a «moça de vila» em certa zona do tempo histórico, em que medida sua figura participa das prerrogativas de um tipo literário ou literário-dramático?

Opondo ao conceito de «tipo» o de «personalidade» (e não o de «indivíduo»), Henri Gouhier explica:

Le type se définit non par l'absence d'individualité mais par la disparition de la personnalité engagée dans une histoire. Il est clair qu'un type est pourvu d'une individualité: «l'Avare» n'est pas «le Misanthrope»; «la Femme Savante» n'est pas tout à fait «la Précieuse Ridicule». Mais l'histoire s'est retirée de cette individualité pour représenter un personnage, sans historicité qui en ferait une personnalité.⁸

Por «história» o ensaísta entende naturalmente a combinação de circunstâncias que fazem da personagem certa figura singular, todas as determinações (mesmo contraditórias), fatos, relações de causa-efeito ou de antecedente-conseqüente que iluminam seus atos e compõem uma personalidade, ou seja, tudo o que constitui sua «biografia». E acrescenta:

Une fois éliminée la biographie, que reste-t-il? Un faisceau de caractères définissant le personnage hors de toute existence historique, comme une essence. N'étant plus celui qui a fait ceci et cela, le type sera celui qui est ceci et cela. À mesure que la personnalité disparaît avec les événements qui lui donnaient la consistance d'une existence, les traits doivent s'accumuler dans la définition qui donne au personnage la consistance d'une essence.⁹

Sem dúvida, a «moça de vila» dista muito do estereótipo moral-psicológico do avaro ou do misantropo; ou ainda, num plano bem diverso, das puras «essências» ou arquétipos que são as figuras da *commedia dell'arte*, espécie de moldes dramáticos mais ou menos abertos, inalteráveis e recuperáveis de peça para peça, de autor para autor — como o próprio traje que vestem e que as define já visualmente (Pierrô na clássica fantasia de clown, Arlequim no costume de losangos multicoloridos, etc.). Guardadas as distâncias, todos esses são tipos prefabricados; os primeiros, generalizações e reduções intencionais de um real humano moral ou psicológico; os últimos, simples dispositivos, personagens-fórmulas — enquanto a moça é uma incorporação literária recente, mais circunstancial, mais difícil de apreender e formalizar num modelo. Por sua origem, dir-se-ia que ela tende à personalização (interrompida no caso de Isabel e Lediça) mais que à tipificação.

Porque Isabel, com todas as suas promessas, permanece estática dentro da excepcional cadeia de cenas em suspenso que é *Quem tem Farellos*; o mesmo ocorre com Lediça, participante do que se poderia chamar uma comédia truncada — o quadro de costumes da família judaica transformado em prólogo de uma contrastante composição alegórica. Nenhuma das duas personagens tem ocasião de se desenvolver dramaticamente e «realizar-se» numa ação. Pode-se dizer que ficam mais próximas da «essência» do tipo precisamente por se ligarem a ações frustradas.

O destino de Inês Pereira é bem outro, como já se sabe. A ela é dado crescer no processo de uma ação que a desprende do esquema genérico. Tanto quanto possível, Inês personaliza o tipo. Diante dela, o leitor-espectador experimenta um surpreendente efeito geral de mimese.¹⁰ Que traços e que condições se combinariam para levar a cabo tal efeito?

Primeiro convém esclarecer que não se trata de buscar na personagem uma transcrição fiel e mecânica do real — sociológico e psicológico —, mas de examinar o modo de assimilação do real à configuração estética da personagem.

O ponto de partida é a base histórico-social do tipo «moça de vila». No caso de Inês, sublinhemos, a insatisfação com o acanhado status de origem está desde o princípio dirigida no sentido de uma

transformação libertadora. Única transformação viável para a mulher: o casamento. Curiosamente, nossa heroína não pretende um marido rico mas apenas um parceiro iniciado nos segredos e elegâncias da boa conversação e dos jogos sociais:

Porém não hei-de casar
senão com homem avisado,
ainda que pobre pelado
seja discreto em falar.

(v. 181-184)

Sua ambição é usufruir a superioridade da «discrição» sobre a mentalidade comum — o que coloca as necessidades materiais num desdenhável segundo plano:

Mãe Sempre tu hás-de bailar,
e sempre ele há-de tanger?
Se não tiveres que comer,
o tanger te há-de fartar?

Inês Cada louco com sua teima.
Com uma borda de boleima
e uma vez d'água fria,
não quero mais cada dia.

(v. 393-399)

Pouco importa que Lianor Vaz lhe traga a candidatura de «um bom marido,/ rico, honrado, conhecido», (v. 185-186), disposto a recebê-la «em camisa», isto é, sem nenhuma obrigação de dote, se ao candidato em questão falta justamente, ironicamente, o dom fundamental e imprescindível — de fato o único exigido pela protagonista no hipotético marido.

Essa redução ao absurdo se faz reforçar pela insistência com que a personagem reafirma seu propósito, dando-lhe toda a aparência de uma obsessão — origem, na opinião de Bergson, da «rigidez» que é uma das marcas mais aparentes da personagem cômica,¹¹ e que não é outro senão o estofamento da figura «obstrutora» de Frye. Com todo o seu potencial de comicidade e ironia (mais sensível talvez

ao leitor que ao espectador), o pequeno absurdo de Inês pode ser entendido como uma manifestação particular do desejo de ascensão social.

Recordemos brevemente que a cristalização da sociedade medieva ao longo dos séculos não dá lugar a intercâmbios entre os estratos nitidamente diferenciados que a compõem: a cada indivíduo, conforme seu nascimento, corresponde uma posição e uma função social que lhe confere determinado estatuto econômico, educacional e cultural. A firme hierarquização das camadas sociais vista como parte de uma ordem natural e transcendente — sancionada pela vontade divina —, permite criar uma correlação unívoca entre os valores econômico-sociais e os morais ou culturais. Segundo Maravall:

La función y posición de la aristocracia significaba, no ya como presunción, sino como determinación natural — por mucho que a veces contradijera toda experiencia — la riqueza, la cortesía como educación social de fondo, la sabiduría, el amor y el honor, y toda una constelación de virtudes — la generosidad, el valor, etc.¹²

Em tal perspectiva, a virtude da «discrição» só pode ser um pertence da nobreza — e deve entrar em concerto com os demais privilégios do grupo.

As figuras dos príncipes e nobres cavaleiros vicentinos estão pautadas por essa absoluta harmonia. A princesa Flérida não admite conciliação entre a delicada linguagem de Dom Duardos e seu disfarce plebeu de lavrador (como não pode admitir abertamente seu amor por ele antes de sabê-lo príncipe de sangue). Inês Pereira, que se encontra bem longe do mundo ideal do cavalheirismo, anda, pois, em busca de um distintivo de classe — surpreendentemente isolado dos correlatos mais palpáveis —, modo evasivo de ultrapassar a vulgaridade de sua condição.

O fato de que anteponha a «discrição» à riqueza (ou mais realisticamente, à possibilidade de satisfazer as necessidades materiais mais comuns) evidencia, sem dúvida, o plano ilusório em que se move, destinado a acentuar suas virtualidades cômicas. O espectador pode sorrir, pelo menos, ante esse engano elementar. Mas há também

certa justificativa tácita na escolha de Inês. Sua ambição pode ser vista sob outra luz; na verdade, ela não deixa de ser «discreta» à sua maneira (se levarmos em conta apenas o lado cultural dessa qualidade «aristocrática»): é capaz de julgar inapelavelmente a carta de Pero Marques e de admirar com fervor o canto e a música dos salões. Orgulhosamente a Mãe informa à surpreendida Lianor Vaz que a filha sabe «latim/e gramática e alfaqui/e tudo quanto ela quer» (v. 196-198), embora a própria Inês não faça nenhum alarde de seus conhecimentos. E descontando-se esse «alfaqui» (desvio cômico incorporado ao não tão «discreto» vocabulário da Mãe), os dotes intelectuais de nossa heroína, mais subentendidos que aparentes (e possivelmente inesperados numa «moça de vila»),¹³ não sofrem nenhum tratamento deformador. Ela não se expressa em linguagem «elevada», não tenta a verbalização do amor cortês, ou seja, a imitação literal dos padrões culturais da aristocracia — o que talvez a transformasse numa espécie de preciosa ridícula pequeno-burguesa. De fato, sua relativa «discrição», apresentada assim de forma atenuada, em breves toques, não parece uma aberração, uma sobrecarga, mas um meio de tornar plausível a exigência do marido igualmente «discreto». Em outras palavras, a obsessão de Inês não é de todo imotivada, e não deve ser entendida como a simples «rigidez» da personagem cômica.

Por outro lado, nossa protagonista revela certa dimensão psicológica que se poderia relacionar com os movimentos de rebeldia, o impulso de libertação e autonomia, toda a disposição dinâmica, enfim, que conduz à afirmação pessoal.

O «despejo» que o Escudeiro argutamente descobre nela à primeira vista transparece já na cena do primeiro encontro com Pero Marques. Enquanto o simplório candidato a noivo dá mostras de exagerada preocupação por estarem os dois a sós, ela se dirige ao espectador num aparte:

Quão desviado este está!
Todos andam por caçar
suas damas sem casar,
e este, tomade-o lá!

(v. 328-331)

Inegavelmente, apenas o «desvio» de Pero Marques a impede de se deixar «caçar». Essa desenvoltura carregada de sentido toma feição mais clara na confissão do monólogo seguinte:

Pessoa conheço eu
que levava outro caminho.
Casai lá com um vilãozinho
mais covarde que um judeu!
Se fora outro homem agora,
e me topara a tal hora,
estando comigo às escuras,
dixera-me mil doçuras,
ainda que mais não fora.

(v. 365-373)

O desejo algo impreciso de libertação inclui, portanto, um componente de liberação sexual que a essa altura da narrativa dramática só pode caber nas reflexões «secretas» da personagem — escudada numa defensiva hipocrisia mas predestinada à eclosão final de uma sexualidade inteiramente solta e despreocupada de interdições.

Esse potencial caracterológico de Inês é que abre caminho à práxis de sua autodeterminação, ou seja, cria a lógica do seu comportamento — o único verdadeiro motor da ação dramática. A livre escolha de um marido não a põe a coberto da decepção (a ilusão e o engano têm de ser mesmo destruídos na confrontação com a verdade), mas em todo caso lhe permite a experiência de tomar nas mãos o próprio destino.

O poder de decidir opõe-na, por exemplo, à heroína-padrão da futura comédia espanhola, a jovem aristocrata cujas inclinações amorosas não devem prevalecer sobre a autoridade paterna e o jugo do sentimento de honor. Nas objeções da Mãe, pequeno obstáculo ultrapassado sem maior esforço, não há nem poderia haver nenhum apelo a valores quase-míticos de um código nobiliário, mas apenas ao desprezioso bom senso. Em fim de contas, a viloa Inês, dentro dos parâmetros de sua classe, não está encarregada de representar atributos modelares, mas simplesmente os dela mesma. Assim, através de suas palavras, e mesmo dos silêncios, da contraposição às outras

personagens e da própria ação, Inês Pereira vai-se transformando e personalizando à vista de espectador.

Se no nível de nossa protagonista — que participa dos vícios e mesmo de alguma virtude humana — Gil Vicente não pode aspirar à ordem olímpica do seu próprio mundo cavalheiresco, pode no entanto aproximar-se dos dados mais heterogêneos da vida — e fazê-la brotar, inclusive, de seu húmus histórico. Não é demais ver nessa figura central de sua pequena comédia, na mescla joco-séria que a integra, um caso de imitação que desposa o real.

NOTAS

1. Antônio José Saraiva e outros, *História da Cultura em Portugal* (Lisboa: *Jornal do Foro*, 1955), vol. II, p. 270.
2. *Quem tem Farelos, Cop.*, fol. CXCIII.
3. *Quem tem Farelos*, fol. CXCIII.
4. *Quem tem Farelos*, fol. CXCIII.
5. *Auto da Lusitânia, Cop.*, fol. CCXXXVIII.
6. *Auto da Lusitânia*, fol. CCXXXVIII.
7. J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid: *Seminarios y Ediciones*, 1972), p. 59.
8. Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence* (Paris: Aubier, 1952), p. 141.
9. H. Gouhier, p. 142.
10. Northrop Frye chama a atenção para a relação existente entre o «tipo corriqueiro» e a «personagem verossímil». Em sua opinião: «All lifelike characters, whether in drama or fiction, owe their consistency to the appropriateness of the stock type which belongs to their dramatic function. That stock type is not the character but is a necessary to the character as a skeleton is to the actor who plays it». *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), p. 172.
11. Ao analisar o cômico do absurdo, Bergson comenta: «Il y a au fond du comique une raideur d'un certain genre, qui fait qu'on va droit son chemin, et qu'on n'écoute pas, et qu'on ne veut rien entendre. Combien de scènes comiques, dans le théâtre de Molière, se ramènent à ce type simple: un personnage qui suit son idée, qui y revient toujours, tandis qu'on l'interrompt sans cesse! Le passage se ferait

d'ailleurs insensiblement de celui qui ne veut rien entendre à celui qui ne veut rien voir, et enfin à celui qui ne voit plus que ce qu'il veut. L'esprit qui s'obstine finira par plier les choses à son idée, au lieu de régler sa pensée sur les choses. Tout personnage comique est donc sur la voie de l'illusion que nous venons de décrire, et Don Quichotte nous fournit le type général de l'absurdité comique». Henri Bergson, *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, 45^e ed. (Paris: Alcan, 1938), pp. 188-189.

12. J. A. Maravall, p. 42.
13. No século XVI, as classes populares portuguesas são predominantemente analfabetas, como se sabe, e o simples fato de que Inês Pereira saiba ler parece justificadamente admirável aos olhos de Lianor Vaz.