

CORTESÃO *VERSUS* RÚSTICO: UM EMBATE CÔMICO NA CENA MEDIEVAL PORTUGUESA

Jamyle Rocha Ferreira Souza
Universidade Estadual de Feira de Santana¹

RESUMO: *Nesta comunicação, fruto do primeiro capítulo da nossa dissertação de mestrado, faz-se uma breve discussão a respeito do contexto específico, o ambiente cortesão, em que as obras pastoris do dramaturgo quinhentista português Gil Vicente foram representadas. Dessa forma, interessamo-nos pelo topos do rústico na corte, pensando que do confronto entre o rústico e o civilizado pode-se gerar um espaço fértil para a comicidade. À luz de teóricos como, Johan Huizinga ([s.d.]); Peter Burke (1991); Renato Janine Ribeiro (1998); Henri Bergson (1987); entre outros, o texto discute o cotidiano ritualizado que prevalecia no ambiente cortesão que com a presença do rústico a rigidez ritual torna-se vulnerável ao ridículo e, conseqüentemente, cômico.*

PALAVRAS-CHAVE: *Cortesão; Pastor; Gil Vicente; Cômico; Teatro.*

1. Introdução **Erro! Auto-referência de indicador não válida.**

Nesta comunicação, fruto do primeiro capítulo da nossa dissertação de mestrado, faz-se uma breve discussão a respeito do contexto específico, o ambiente cortesão, em que as obras pastoris do dramaturgo quinhentista português Gil Vicente foram representadas. Dessa forma, interessamo-nos pelo *topos* do rústico na corte, pensando que do confronto entre o rústico e o civilizado pode-se gerar um espaço fértil para a comicidade. Entre os críticos já é quase unânime que do embate gerado entre a representação cênica da vida pastoril e a cultura cortesã a personagem do pastor fosse alvo de riso. A corte ri dessa personagem em que é visível a rusticidade, os hábitos simples que se contrapõem à idéia de civilidade. Assim, pensar na relação entre cortesão e pastor é aludir a grupos sociais, a lugar de hierarquia, com prestígio maior ou menor, em que a cada um cabe normas de comportamento social e linguístico.

É sabido que o nobre, o cortesão, tinha um código de conduta, um estilo de vida que o distinguia com clareza como grupo privilegiado. A afirmação dos valores morais desta elite foi a função desempenhada pelo ideal de cortesia. Desse modo, buscaremos apreender esse ideal de comportamento com o intuito de entender o que era ser nobre no período medieval.

2. *Toda la descortesia es villanía*

O termo que, depois do ano 1100, aproximadamente, serve para designar o conjunto de qualidades do nobre por excelência e o modo de viver da aristocracia é característico: «cortesia», derivado de corte - «court» - e faz sua aparição na poesia provençal no século XII. Para Philippe Ariès,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, sob orientação do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

a cortesia, um dos conceitos então mais difundidos, [...] abrangia simultaneamente regras de boas maneiras e uma moral comum: não mentir, não se endividar, falar “com honestidade”, e também: servir bem o seu senhor à mesa, na intimidade, no trabalho, na corte, na guerra e na caça, saber guardar segredos” (ARIÉS, 1978, p. 13)².

Um outro olhar sobre a cortesia, código de etiqueta próprio da vivência refinada da corte, perceberá sua dependência com uma verdadeira moral idealizada da elite cavaleiresca. Ser nobre significava possuir qualidades morais como lealdade, amizade, fidelidade, reputação, pudor e proximidade afetiva, atributos valorizados e trazidos à cena social, de modo permanente, no *ritual da etiqueta*. O filósofo Renato Janine Ribeiro, nos faz ver que a experiência de sociabilidade faziam caminhar junto poder e prazer, honra e glória, política e afeto. A etiqueta não era, como na sociedade burguesa, instrumento de ostentação do que se tem, mas um meio de tornar aparente o que se é. Janine declara que “o ser de um homem se confunde com sua aparência. Quem age como nobre é nobre” (RIBEIRO, 1999, p. 13).

Acerca deste assunto, Johan Huizinga assinala, em *Declínio da Idade Média*, que, para as cortes dos grandes príncipes e senhores feudais do fim da Idade Média, o dinheiro e a riqueza não constituíam, como mais tarde para a burguesia, fonte de prestígio. Observando-se por outro ângulo, neste espaço, a *cortesia*, ao que parece, possui muito de ética, mas também muito de estética. O cotidiano é um ritual espetacular. Conforme elucida Huizinga:

[...] o poder não está ainda predominantemente associado ao dinheiro; é antes inerente à pessoa e depende de uma espécie de temor religioso que ela inspira; faz-se sentir pela pompa e magnificência ou pelo numeroso séquito de fiéis. O pensamento feudal ou hierárquico exprime a ideia da grandeza por sinais visíveis, comunicando-lhe uma forma simbólica, de homenagem prestada de joelhos, de cerimoniosa reverência (HUIZINGA, [s.d], p. 27).

Pertencer a nobreza significava mais do que riqueza, pertencer à sociedade de corte e estar junto ao rei era condição de sua existência como classe superior. Não havia outro lugar onde pudessem viver sem perder seu *status*, por isso respeitavam e seguiam todas as regras de modelação de conduta ditada pela corte, inclusive, de forte e emotivo apego ao alegórico e ao espetacular. Norbert Elias, em o *Processo Civilizador*, elucida que o código cortês de conduta documenta “um primeiro arranco na direção, que, finalmente, culminou na completa transformação da nobreza num corpo de cortesãos, e na definitiva ‘civilização’ de sua conduta” (ELIAS, 1993, p. 217).

Com a lenta, mas progressiva, expansão da economia monetária, duas novas formas de integração social irão aparecer, a saber: as cortes dos senhores feudais e as cidades. Surgem novas formas de relações sociais que assinalam um aumento na divisão do trabalho e na interdependência das pessoas, passando a existir também um novo e diferenciado nível de controle das emoções. Na medida em que as pessoas são obrigadas a viver pacificamente em sociedade, elas passam a observar as outras pessoas e a serem

² Na Edição de 1978 para a língua portuguesa de *A Civilidade Pueril*, o prefácio é feito por Philippe Áries, onde ele faz algumas considerações como esta explicitada.

observadas (o que Norbert Elias chama de controle social), fazendo com que o seu código de conduta, ou padrão de comportamento, seja lentamente transformado, aumentando a compulsão de policiar o próprio comportamento (ELIAS, 1993, p. 73-74). A cortesia, desse modo, ditava um padrão de comportamento e distingui o nobre como classe social privilegiada.

Quem não participava do restrito círculo da boa sociedade era pejorativamente tachado de *vilão* (*rusticitas*); o estilo aristocrático deveria ser a antítese da rusticidade, da vilania. Os livros de civilidade da época comprovam amplamente essa oposição entre o rústico e o civilizado. Os marcos distintivos (moda, formas de tratamento, uso da linguagem, distribuição no espaço etc.) quando tomam forma de ritual, de cerimonial, estabelecem uma ruptura entre o refinamento e a rudeza. Não é por acaso que as críticas de Erasmo, um dos grandes educadores dos costumes, dirige-se muitas vezes aos costumes dos nobres por oposição aos costumes rústicos:

É cristão saudar quem espirra, e se estiverem presentes pessoas de mais idade que saúdam alguém de mérito, homem ou mulher, uma criança deve descobrir-se. Só dos **parvos** é próprio espirrar ruidosamente e fazê-lo de novo, à sua vontade, para dar mostras de vigor (ERASMO DE ROTTERDAM, 1978, p. 73-74, Grifo nosso).

[...]

Ter ranho no nariz, é próprio de um homem desmazelado e disso se acusou Sócrates, o filósofo. Assoar-se à boina ou a uma banda de roupa é próprio de um **camponês**; ao braço ou ao cotovelo, de um vendedor de salgados (ERASMO DE ROTTERDAM, 1978, p. 73, Grifo nosso).

Do exposto, depreende-se que o contraste entre o rústico e o civilizado é patente. À vista de tais provas, já se pode ver no código do amor cortês o vilão excluído do jogo. Embora não se confundam, as duas noções — amor cortês e cortesia — estão intimamente relacionadas. O “amor delicado”, como denomina Georges Duby³, era um dos privilégios do homem cortês e era um elemento de distinção. É em torno do ritual da cavalaria, a investidura dos cavaleiros, que se processou a cristalização da distinção social dos nobres. Assim, o amor cortês, a cortesia e o ritual da cavalaria estão ligados e presentes no domínio das ostentações e das vaidades do homem cortês. Não faltam exemplos que atestam o caráter contrastivo do ideal da cortesia na literatura da época, a começar pelo mais antigo trovador provençal conhecido, Guilherme IX da Aquitânia (falecido em 1127):

Obediensa deu portar
a maintas gens qui vol amar;
e cove li que sapcha far
faitz avinens
e que.s gart en cort de parler

³ Georges Duby analisa no capítulo “A propósito do amor chamado cortês” os significados dos rituais do código do amor cortês (DUBY, 1989).

vilanamens⁴.

O poema de Guilherme da Aquitânia revela o ideal de cortesia como um *estilo de vida* distintivo de uma superioridade, um meio de reforçar seu local social. Renato Janine aponta que na sociedade de corte, “cada pessoa, cada classe conhece o seu lugar e respeita o dos outros” (RIBEIRO, 1999, p.7). Os costumes, a etiqueta, portanto, apontam a posição do indivíduo, é uma maneira de conhecer e reconhecer o seu lugar na hierarquia social. Peter Burke acrescenta que “o cortesão era, ou devia ser, imediatamente reconhecível pelo seu porte e pela linguagem do seu corpo, que se revelava no modo de cavalgar, andar, gesticular, e (talvez acima de tudo) dançar” (BURKE, 1991, p. 110). Ou seja, a cortesia surge como reflexo da disciplinada e galante convivência aristocrática. Gil Vicente, em sua segunda peça, *Auto dos Reis Magos*, num diálogo entre os pastores (rústicos), o Frei Alberto e um cavaleiro da Arábia (ambos representantes dos estamentos ditos civilizados, clero e nobreza), manifesta essa distinção. O pastor não trata bem o cavaleiro e o frei acusa:

Toda la descortesia
es villanía (MAG⁵ 268-269)

Como se vê, a *descortesia* dos pastores em relação ao cavaleiro da Arábia é um ato *vilano*. Há um abismo social diferenciando-os. Se atentarmos ainda para a fala do cavaleiro quando se refere aos pastores, só confirma que ao pastor era associado à ideia de ignorância e rusticidade.

Por sua vez, o falar característico do pastor serve para identificá-lo como rústico, enquanto o frei fala em castelhano legítimo, língua literária prestigiada naquele período. Nesse sentido, Osório Mateus sugere que o novo tema do auto é “o diálogo entre línguas e saberes diferentes. Mal há comunicação entre o saiaguês ingênuo dos pastores e o castelhano legítimo e cortesão de frei Alberto” (MATEUS, 1990, p. 6). Constrói-se, assim, um contraponto lingüístico que certamente evidencia o caráter cômico da cena. A base do efeito cômico é esse desajustamento.

Há ainda nesse auto outro episódio que merece ser destacado. Quando os pastores e o ermitão se encontram com o cavaleiro da Arábia, o comportamento dos pastores é de rejeição e desconfiança. Já o Ermitão o recebe bem, com cortesia. Vicente nos sugere mais uma vez as dificuldades de aproximação destes dois mundos diferentes: o simples, o rústico, (desprovido de conhecimento); com o refinado, culto, letrado. O desajuste de comunicação entre o pastor e o cavaleiro, muito embora se reconciliem depois, é evidente. Como se vê abaixo:

Cavaleiro – Mira bien pastor qué dices
Valério – Em frente de las ñarices
a perdices
andaréis prometo a mí.

⁴ A tradução: “El que quiere amar debe profesar obediencia a mucha gente, y le conviene saber hacer acciones amables y guardarse de hablar pueblerinamente en corte”. (RIQUER, 1992, p. 121-123). A tradução substitui o termo “vilanamens” por “pueblerinamente”.

⁵ Esta sigla refere-se ao *Auto dos Reis Magos* de Gil Vicente.

Cavaleiro – Qué linaje bestial
animal
este bruto pastoriego.
Valério – Doy a rabia el palaciego
por san Pego
que quizás por vuestro mal.
Irmittão – Toda la descortesia
es villanía
Señor de donde sois vos?
Cavaleiro – D’ Arábia (MAG 258-271).

É no decorrer deste diálogo que a distância cultural e social entre o pastor e cortesão fica mais claro. O cavaleiro define a linhagem do pastor como *bestial* e o ermitão associa o pastor ao que é descortês e vilão. Como se vê, a comicidade de linguagem está nos desajustes, na desarmonia. A língua padrão não estabelece um diálogo harmonioso com o dialeto rústico. Ao cortês é associado à ideia de civilizado, letrado, mas ao pastor à ideia de ignorância e rusticidade.

Na verdade, não só nesta peça, mas em outras se perceberá o caráter distintivo entre o civilizado e o rústico. Desse embate, os rústicos vão ser quase sempre figuras cômicas, denunciados por três características: o sentir-se em ambiente estranho, a língua e os hábitos. O teatro de corte vicentino, portanto, leva aos palcos a cultura campesina. Através das posições antagônicas entre o rústico e o cortesão, Gil Vicente provoca a quebra da rigidez ritual da corte, e, assim, estabelece um campo fértil para a comicidade.

No âmbito mais geral, os rústicos são reconhecidos na literatura pastoril:

[...] pelo amor simples, pela música (especialmente as cantigas populares), pela simplicidade de costumes, comidas, roupa e por um modo de viver não deteriorado por forças externas, contrastada com as angústias e com a corrupção da existência nas grandes cidades e nas cortes reais. Nem acentuam nem encobrem a grosseria da vida campestre, mas aquela baixeza está simplesmente compensada pela pureza essencial desse tipo de vida (MILLER, 1970, p. 17-18).

Esses aspectos de vida simples, apontados por Miller, contrastados com os das cortes reais produzem o tema da oposição dos estamentos sociais. A oposição entre classes sociais é um tema muito comum na sociedade medieval. Norbert Elias elucida que o cortesão “quando ele monta, caça, ama ou dança, tudo o que faz é nobre e cortês, e tudo o que os servos e camponeses fazem é grosseiro e rústico” (ELIAS, 1993, p. 207). O sociólogo ainda afirma que “é gratificante para os nobres saber que são diferentes dos demais” (ELIAS, 1993, p. 207). Quando Gil Vicente leva para a corte seus rústicos seguramente gerava um contraste, conseqüentemente cômico.

3. O auto pastoril: uma leitura cômica

Se pensarmos na obra inaugural do teatro vicentino, *O Auto da Visitação*, já é claro a intenção cômica provocada pelo contraste entre a corte e o campo. A peça foi representada a 7 de junho de 1502, por ocasião do nascimento do príncipe D. João, futuro rei D. João III. Um vaqueiro entra na câmara real, em que estão o

rei, a rainha e outros familiares reais. Ele apresenta cumprimentos ao recém-nascido e à família real. Para o que aqui nos interessa, é relevante a leitura que fará o pastor do ambiente – os aposentos da rainha – através de uma perspectiva pastoril, que demonstrará o contraste ideológico entre o mundo rústico e o mundo civilizado. Isto pode ser observado, por exemplo, neste trecho:

Ya que entré ñeste abrigado,
todo me sale en provecho.
Rehuélgome en ver estas cosas
tan hermosas
que está hombre bobo en vellas:
véollas yo pero ellas,
de lustrosas,
a ñosotros son dañosas (VIS⁶ 13-20)

O pastor não acompanha a sincronia da corte, descreve o quarto da rainha de acordo com o seu mundo. Refere-se à camâra da rainha com um vocabulário pastoril, *abrigado*, e, mais adiante, falando à rainha, *cabaña*, que trata-se de um tipo de casa geralmente localizada fora dos centros urbanos. O que demonstra que sua leitura é a partir de sua perspectiva campestre. E como aquele mundo é completamente distante do seu, ele *está hombre bobo em vellas*:

Ñunca vi *cabaña* tal
En especial
Tan ñotable de memoria
Ésta debe ser la gloria
Principal
del paraiso terrenal (VIS 25-30, grifo nosso).

É na diferença de conhecimento do pastor e da platéia que se constitui o material cômico. Em suas atitudes e fala, ele se apresenta ingênuo e simples, devoto e estereotipado. Observe que a sua fala descrevendo o quarto real já nos dá sinais de elementos paralitúrgicos. O quarto da rainha *debe ser la gloria principal del paraiso terrenal*. Lembremos que o pastor é uma figura que sugere uma proximidade com as coisas relacionadas ao divino, ao celestial. Por isso, suas palavras se aproximam dos pastores de Belém. Para ele, o espaço real se assemelha aos lugares celestiais. Seu ponto de referência está em uma outra esfera. É nessa diferença de olhar que gera o desajuste e promove um lugar fértil para o cômico. É pertinente, portanto, o ponto de vista de Henri Bergson, em *O Riso* (1899), quando insiste na *função social* do riso. De fato, “o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico, é o homem, é o caráter que primeiramente tivemos por alvo” (BERGSON, 1987, p. 71).

Dessa maneira, a personagem do pastor instalado na corte é uma entidade risível por si mesma. Ele é um inadaptado, deslocado que desajusta o curso normal e retilíneo do ambiente cortesão. Por esta via, pode-

⁶ Esta sigla refere-se ao *Auto da Visitação* de Gil Vicente.

se afirmar que a personagem do pastor exemplifica o *cômico de caráter bergsoniano*⁷. As pessoas também podem ser cômicas, risíveis em si mesmas, desde que se tenham deixado tocar pelo mecânico, algo de rigidez. O dramaturgo, consciente do potencial das pessoas risíveis, escolhe um tipo-cômico, o pastor.

Um dado significativo para o estabelecimento do cômico é a língua usada pela figura do pastor, o saiaguês, linguagem criada com características próprias, que serve como recurso para particularizar o mundo pastoril. Nesse ponto, a linguagem rústica transpõe os limites do sério e estabelece um modo de falar fluido e despropositado ao ambiente cortesão, gerando, assim, um tom cômico. Pode-se dizer que se trata do *cômico de linguagem* proposto por Bergson que se distingue basicamente em dois ângulos,

[...] entre o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria. O primeiro poderia, a rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e sobretudo por suas associações de idéias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica (BERGSON, 1987, p. 57).

Ao nosso modo de ver, o dialeto rústico caracteriza-se por um cômico que a própria linguagem cria. A singularidade do saiaguês e dos cacoetes próprios da fala o fazem essencialmente cômico. Muito embora exprima situações que revelem comicidade. É graças a esses efeitos linguísticos conjuntamente com outros recursos que a personagem do pastor alcança extraordinária comicidade.

Para efeito de esclarecimento, os traços lingüísticos do saiaguês são marcados por um vocabulário característico: *carillo* (o meu amigo) (APC⁸ 79); *chapado* (belo, bonito) (APC 152); *cordojo* (tristeza, pena) (APC 147-148; MAG 73); *gestadura* (fisionomia, comportamento) (MAG 153); *hucia* (confiança) (APC 14); *respingo* (salto) (APC 61); *tempero* (o tempo que faz) (APC 6); frequentes aférese e palatalizações do “l” em “ll” e do “n” em “ñ” como *llatín* (APC 367); *llogrado* (VIS 86); *llugar* (APC 275); *llocida* (APC 202); *desllindo* (VIS 24); *rellucientes* (MAG 222); *ñascer* (APC 304); *estrañudar* (MAG 132); *boñito* (APC 387, MAG 23); *añublada* (APC 7); repetição de partículas e vocábulos; alteração das consoantes “f” e “r” em “h” e “l”; verbos rústicos por puro arcaísmo ou por invenção como *asmar* (APC 289) *otear* (MAG 164); expressões rústicas; entre outros, etc.

Como já foi apontado anteriormente, a língua pode ser uma estratégia contrastiva na técnica dramática

⁷ Vários tipos de cômico são categorizados na obra de Bergson. O *cômico das formas* resultaria essencialmente da rigidez adquirida por uma fisionomia, uma expressão cômica do rosto. O *cômico dos movimentos* teria origem nos gestos, atitudes ou movimentos mecânicos, com caráter repetitivo. “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (BERGSON, 1987, p. 23). O *cômico de situação* resultaria da repetição insistente de determinado acontecimento ou da inversão dos papéis das personagens face a uma dada situação. Poderia ainda resultar daquilo que Bergson designa como “interferência das séries” (Ibidem, p.74), ou seja, uma situação seria cômica quando pertencesse em simultâneo a duas séries de acontecimentos independentes e ao mesmo tempo se pudesse interpretar em dois sentidos opostos. O *cômico de palavras* teria origem na aplicação à linguagem dos processos de “repetição”, “inversão” e “interferência”. Ligado a este último tipo de cômico, estaria ainda a “transposição”. A paródia seria resultado de uma transposição do solene para o familiar. Por outro lado, o exagero resultante do processo de transposição da grandeza ou do valor dos objetos também poderia ser cômico. Bergson enquadra ainda neste processo a ironia e o humor. Concebendo a linguagem como uma obra humana, considera ser essa a razão por que ela pode produzir efeitos risíveis. Por fim, o *cômico de caráter* derivaria essencialmente da falta de integração da personagem na sociedade e de algo semelhante a uma distração da própria personagem.

⁸ Esta sigla refere-se ao *Auto Pastoril Castelhana* de Gil Vicente.

do cômico vicentino. Numa cena do *Auto Pastoril Castellano*, Gil Vicente leva o recurso da genealogia para o palco no contexto dos pastores. O fator da linhagem constituía referência de nobreza à época. Cada qual tentava provar que havia sangue nobre na sua família. As personagens rústicas vicentinas da sua segunda peça defendem uma linhagem só que, obviamente, com nomes e apelidos sem nobreza, frutos do saiaguês, de um universo rústico. A cena da genealogia é recolocada. É agora uma cena pastoril saiaguesa, composta de nomes bastante engraçados, caricatos, em um contexto completamente diferente, a saber:

Silvestre: Teresuela mi damada.
Brás: Dios que es moza bien chapada
Y aún es de buen ñatio
más honrada del lugar.
Gil – Ñeso ño hay que dudar
Porque el herrero es su tío.

Y el jurado es ahijado
del agüelo de su madre
y de parte de su padre
es prima de Bras Pelado.
Saquituerto Rodelludo
Papiharto, y Bodonales
son sus primos caronales
de parte de Brisco Mudo.

Es ñieta de Gil Llorente
Sobrina del Crespellón
Cascaollas Mamillón
pienso que es también pariente.
Mari Roiz la Mamona
Torebilla del Mendral
Y Teresa la Gabona
su parienta es natural
(APC 161-183).

[...]

Lucas: Dios que es casta bien honrada
esa que habés rellatado.
(APC 191-192).

A amada Teresuela do pastor Silvestre, na visão do mundo pastoril, é a moça mais honrada e de procedência singular. O pastor Lucas não deixa de reconhecer que ela vem de uma “casta bien honrada esa que habés rellatado”. Atente-se para a platéia vicentina, são reis, nobres, muitos já casados e cujos casamentos são frutos de negociações, para qual a genealogia era um fator determinante. Chega ser hilário ver pastores provando a sua casta. É um traço da vida cortesã sendo transposta para o mundo rústico.

Ligado a isso, existe o *dotatio*, dote. Para os casamentos nas classes mais altas, a questão do dote também era algo bastante discutido. Os acertos sobre o dote eram feitos por ambas as famílias e também ficava estipulado que se não houvesse casamento por alguma razão, haveria uma espécie de multa paga pela família da pessoa que desistisse o casamento. O dote fazia parte de uma política de casamentos que era bastante frequente nesse período. Os pastores transpõem esse assunto que envolvia causas políticas

importantes através do casamento para o mundo rústico. O pastor Silvestre casa-se com Teresuela e com um vocabulário bastante característico, enumera o dote recebido:

Silvestre: Danme una burra preñada
un vasar, una espetera
una cama de madera
la ropa ño está hilada.

Danme la moza vestida
de atillos dominguejos
con sus manguitos bermejos
y alfarda muy llocida.

Danme una puerca parida
mas anda muy triste y flaca.

Silvestre: Ha tres años que es vendida.

Mateus: Sus alto toste priado
respinguemos la majada
viénesse la madrugada
dexemos el desposado (APC 195-210).

Enquanto os nobres negociavam valores monetários e alianças políticas para fazer valer seus casamentos, o pastor Silvestre recebeu uma *burra preñada*, um *vasar*, uma *espetera*, uma *cama de madera*, uma *puerca parida*, mas que anda muito triste e fraca. O episódio joga com um evento sério num efeito que resulta ele próprio cômico.

4. Considerações finais

Assim, o retrato do pastorilismo vicentino se dá justamente pela ignorância e simplicidade que acendem o cômico. É a vida pura, simples e inocente dos campos, e, também, os pastores em um cotidiano típico com os seus gados, amores e jogos que aumentam a credibilidade das situações campestres, realçado e mantido por uma fala e um ambiente. Nesse sentido, esse teatro de fundo pastoril demarca uma técnica dramática a respeito do estabelecimento do “conflito” entre os mundos rústico/pastoril e citadino/civilizado/cortesão que, por sua vez, acabará por delinear um espaço fértil para a comicidade. Desde a primeira peça, o *Auto da Visitação*, até algumas das últimas que escreveu, como *Clérigo da Beira* e *Templos de Apolo*, vê-se que é um assunto bastante desenvolvido e com primazia por Gil Vicente.

Por fim, o efeito cômico nasce no contraste entre o mundo rústico e o mundo cortesão. A incongruência e o absurdo evidenciam, desse modo, o tom cômico. Os opostos ali apresentados, rústico *versus* corte, na rigidez da personagem pastoril, deliberam o efeito risível. Os hábitos e costumes estão postos em cheque. As reflexões bergsonianas sobre o cômico apontam para as diferenças de hábitos como um meio fértil para a comicidade. É desses embates que cremos ser possível abrigar o riso.

Referências Bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. Prefácio. In.: Erasmo. **A civilização pueril**. Lisboa: Estampa, 1978.
- BERGSON, Henri. **O Riso**. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BURKE, Peter. O cortesão. Em: GARIN, Eugenio. **O homem renascentista**. Lisboa: Presença, 1991.
- DUBY, Georges. **Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. 1 ed. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, 2v.
- ERASMO DE ROTTERDAM. **A civilização pueril**. Lisboa: Estampa, 1978.
- HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. 2 ed. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisséia, [s.d].
- MATEUS, Osório. **Visitação**. Lisboa: Quimera, 1990.
- MILLER, Neil. **O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente**. Porto: Inova, 1970.
- RIBEIRO, Renato Janine. **A etiqueta no antigo regime**. 1 ed. São Paulo: Moderna, 1998.
- RIQUER, Martin de. **Los trovadores : historia literaria y textos**. Barcelona: Ariel, 1975. 3 v.
- TEYSSIER, Paul. **A língua de Gil Vicente**. Ed. Trad. Lisboa: INCM, 2005.
- VICENTE, Gil. **As Obras de Gil Vicente**. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras / INCM, 2002. Disponível em: http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm
Acesso em: 25 jan. 2009

ABSTRACT: This communication, result of the first chapter of our master's paper, it's made a short discussion about the specific context, the court environment, where the rustic works of the portuguese playwright from the sixteenth century Gil Vicente was represented. In this way, we showed interest in the tops of the rustic in the court, we think that of the confront between the rustic and the civilezed can be generated a fertile space to the comic. In the face of theoretical like Johan Huizinga ([s.d.]); Peter Burke (1991); Renato Janine Ribeiro (1998); Henri Bergson (1987), and others, the text discuss the ritual everiday life that prevailed in the court environment that with the presence of the rustic the ritual strict became vulnerable to the ridiculous and consequently comic.

KEY WORDS: Courtier; Shepherd; Gil Vicente; Comic; Theater