



DIÁLOGO SOBRE UMA TEOLOGIA SEXUAL: SOBRE A PEÇA *FARSA DE INÊS PEREIRA* DE GIL VICENTE

Dialogue on a Theology Sexual: On Part *Farsa de Inês Pereira* of Gil Vicente

Helio Aparecido Campos Teixeira¹

Ezequiel de Souza²

Resumo

O presente artigo consiste em apresentar a relação conceitual existente entre a peça *Farsa de Inês Pereira* e o contexto sociorreligioso que a emoldura, qual seja, representações cênicas de milagres do Renascimento português, além de compreender as significações da sexualidade por uma ótica da ritualização pascal, especificamente colocada em diálogo com o conceito litúrgico do *Risus Paschalis*. Trata-se de pesquisa histórico-sistemática, de caráter exploratório, com orientação analítico-descritiva, organizada a partir de esquemas classificatórios cuja disposição busca orientar futuras disputas pelos bens simbólicos dentro do campo religioso, a bem dizer, a *interpretação teológica*. Neste sentido, a sexualidade teorizada (teologicamente) mostra-se suficientemente dramática da atualidade que a cerca, compreendendo um jeito hermenêutico de compulsar a trama regente de uma teologia da sexualidade que tenha na risada abundante seu *locus preferencial*.

¹ Teólogo e Pós-doutorando em Teologia, na Faculdades EST, com financiamento pelo Programa Nacional de Pós Doutorado (PNPD) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: heliutopia@gmail.com

² Teólogo, cientista social e pós-doutorando em Teologia/Faculdades EST. Docente no Instituto Federal do Amazonas (IFAM). Contato: ezequiel.souza@ifam.edu.br

Palavras-chave: Teologia da Sexualidade. Teologia da Libertação. Farsa de Inês Pereira. Risus Paschalis.

Abstract

This article seeks to present the existing conceptual relationship between the part Farsa de Inês Pereira and socio-religious context that frames it, namely, scenic representations of miracles from the Portuguese Renaissance, beside to understand the meanings of sexuality by a perspective of Easter ritualization specifically placed in dialogue with the liturgical concept Risus Paschalis. It deals with historical and Systematic research, exploratory, with analytical-descriptive orientation, organized from classificatory schemes whose provision seeks to guide future disputes by symbolic goods within the religious field, strictly speaking, a theological interpretation. In this meaning it is from the fact that sexuality is immersed in refractions symbolic reproduction (biological) that can clearly see both the theological concept as a historical and sociological reception of criticism of biopolitics, which will allow the development of an appropriate hermeneutical concept. By doing so, theorized sexuality (theologically) demonstrates the dramatic enough that the current fence, comprising a hermeneutical way to compulsion Regent plot of a theology of sexuality that has abundant laughter as your preferred *locus*.

Keywords: Theology of Sexuality. Liberation Theology. Farsa de Inês Pereira. Risus Paschalis.

Considerações Iniciais

O rito litúrgico encontrado amiúde nas igrejas do medievo, chamado Risus Paschalis, parece ter sua origem na ideia de que Deus teria pregado uma peça em Satanás, deixando-o matar Jesus, fazendo-o acreditar que as forças demoníacas tivessem triunfado, somente então para levantar Jesus de volta à vida ao terceiro dia. Essa noção é debatida entre os teólogos da Igreja Antiga, como Agostinho, Gregório de Nissa e João Crisóstomo. Aí se encontra algo profundo que não iremos analisar, nosso objetivo nesta comunicação é simplesmente apontar para o pano de fundo comum entre *liturgia medieval* e *teatralização renascentista portuguesa*, as quais possuem na risada acerca da sexualidade humana uma fonte pedagógica.

A obra Farsa de Inês Pereira

Inês

*Renego deste lavar
E do primeiro que o usou;
Ó diabo que o eu dou,
Que tão mau é d'aturar.
Oh Jesus! 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 de estar Encerrada nesta casa
 Como panela sem asa,
 Que sempre está num lugar?
 E assi hão-de ser logrados
 Dous dias amargurados,
 Que eu possa durar viva?
 E assim hei de estar cativa
 Em poder de desfiados?
 Antes o darei ao Diabo
 Que lavrar mais nem pontada.
 Já tenho a vida cansada
 De fazer sempre dum cabo.³*

O Poeta Gil Vicente

Quem foi o poeta e dramaturgo Gil Vicente? Ele é considerado o pioneiro do teatro em Portugal, também cognominado o “Plauto Português”. No Brasil, sua obra mais conhecida é o *Auto da Barca do Inferno*, de 1517, porém ele é mais conhecido por *A farsa de Inês Pereira*.⁴ Gil Vicente viveu e escreveu suas obras no interstício do medievo e da modernidade, sendo um dos grandes nomes do Renascimento (século XVI). Seu nascimento é incerto, o mais provável é que teria nascido na cidade de Guimarães (Portugal) em 1466. De forma semelhante, sua morte é desconhecida. O que se sabe é que poderia ter ocorrido no mesmo ano em que se teve início a Inquisição em Portugal, em 1536. Gil Vicente pode ter sido censurado, daí a justificativa para seu desaparecimento como autor, ou ainda poderia ter sido vítima de processos inquisitórios que tivessem culminado com sua morte, ou mesmo pode ter morrido por qualquer outra razão. O fato é que a partir de 1536 não se ouve mais falar no dramaturgo.

Suas principais obras são: *Auto Pastoril Castelhana* (1502), *Auto da Índia* (1509), *O Velho da Horta* (1512), *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto da Barca da Glória* (1519), *Farsa de Inês Pereira* (1523), *Auto Pastoril Português* (1523) e *Farsa do Juiz da Beira* (1525). O bifrontismo é uma das principais características do teatro gilvicentino, bem como a crítica social sarcástica e a farsa, ou os chamados autos. Sua obra é marcada por essa intermitência de formas medievais com antecipações renascentistas.⁵ O dramaturgo português é um dos maiores nomes do humanismo do século XVI. Satírico e lirista, ele teve sua obra financiada pelo mecenato dos monarcas portugueses de sua época.

³ VICENTE, Gil. *Sátiras Sociais*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1975. p. 83.

⁴ SANTANA, Jaime dos Santos Reis. *Literatura e Ideologia*. São Paulo: Novo Século Literário: 2003. p. 11-17.

⁵ VICENTE, Gil; GOMES, Álvaro Cardoso. *Gil Vicente*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 103-106.

No entanto, Gil Vicente não deixa de atacar, com suas críticas, quaisquer grupos ou estamentos. Ele estava imerso na moralidade medieval, realizando críticas contundentes ao declínio da moral dos cavaleiros e ao mercantilismo que estava começando a mudar a sociedade europeia. O autor realizou um diálogo criativo e muito perspicaz com a religiosidade popular de sua época.

O teatro gilvicentino segue as seguintes fases: 1) *primeira fase*: caracterizada pelos traços medievais e pela forte influência do espanhol Juan del Encina. Pertencem a esta fase: *O Monólogo do Vaqueiro*, *o Auto Pastoril Castelhana*, *o Auto dos Reis Magos*, entre outros; 2) *segunda fase*: surgem as obras eivadas de sátira aos costumes e com forte crítica social. São desta fase: *Quem tem farelos?*, *O Velho da Horta*, *o Auto da Índia* e *a Exortação da Guerra*; 3) *terceira fase*: o autor aprofunda sua crítica social através da tragicomédia alegórica, variando as temáticas e incrementando nos aportes linguísticos, é o seu período de maturação expressiva. São desta fase: *A Trilogia das Barcas*, *a Farsa de Inês Pereira*, *o Auto da Lusitânia*.

A Estrutura da obra Farsa de Inês Pereira

Gil Vicente foi um crítico de toda a sociedade de sua época, suas peças eram apresentadas em molduras que traziam os indivíduos tipificados em todos os segmentos sociais. Embora seja percebida a crítica aos nobres, o dramaturgo não realizou críticas diretas à Família Real, pois dependia de seu mecenato. Cumpre notar que todo o moralismo social gilvicentino não está contra as instituições, mas é dirigido aos indivíduos que as ocupavam e, por conseguinte, corrompiam-nas. Isso fica evidente pela ausência de qualquer crítica a qualquer verdade cristã, apresentando uma perspectiva teocêntrica e conservadora da sociedade. A crítica está no fato da falta de cumprimento das instituições e não em sua ineficácia organizacional. Elas não funcionariam por causa dos indivíduos. Na verdade, ele estava contra a nova conjuntura e as mudanças do período que, segundo sua crítica, colocavam em perigo a integridade do povo português. Os autos eram representações de críticas àqueles que colocavam essa integridade em perigo, como é o caso do escudeiro Brás da Mata, cavaleiro covarde e indigno que representava a tipificação da perda dos ideais medievais.

Ainda que escrevesse em redondilhas, Gil Vicente renovou e inventou o teatro português, pois não foi um adepto rígido do teatro clássico. Soube fazer a união de ação,

tempo e espaço. Suas representações possuíam a organização de uma grande variedade temática, repletas de personagens cotidianas de sua época, fomentadas por uma amplitude temporal e justapostas em lugares coerentes. Outra diferenciação do dramaturgo português era sua capacidade de criar alegorias, personagens-tipos e a grande variedade linguística usada pelas personagens, cada personagem fala conforme seu pertencimento estamental. “Os tipos sociais acabam sendo caracterizados não só pela visão de mundo peculiar de cada um, mas também pelos cacoetes da fala”.⁶ As personagens gilvicentinas expressavam-se através de diversos registros linguísticos: arcaísmos, castelhano, saiguês (falar típico de Saiaço, região que faz fronteira com Portugal), latim, português chulo, coloquial, popular, culto e erudito. Fazem parte de sua ambientação estereotipações e generalizações que representam categorias profissionais, grupos religiosos e agremiações variadas como: alcoviteiras, fidalgos, frades, judeus, nobres, etc. Por meio destas tipificações, as personagens representam ideias ou instituições como a *Fama*, a *Igreja*, a *Lusitânia*, *Todo-o-Mundo* e *Ninguém*.⁷

Personagens da obra: **Inês Pereira:** moça bonita e solteira, que para se livrar dos afazeres domésticos sonhava em se casar com um fidalgo; **Mãe:** típica dona de casa preocupada com a educação e o futuro da filha; **Lianor Vaz:** casamenteira que só respeita a opinião pública quando lhe convém; **Latão e Vidal:** caricaturas do judeu espertalhão e hábil no comércio; **Pero Marques:** camponês rico, porém, ignorante e sem nenhum traquejo social; **Brás da Mata (Escudeiro):** escudeiro pobre que mal tinha dinheiro para se sustentar; **Moço (Fernando):** criado de Brás da Mata, é humilde e se deixa explorar pelo patrão, sempre acreditando nas mentiras que ele conta; **Ermitão:** falso monge que declara ter se tornado ermitão por desilusão amorosa.

A Farsa de Inês Pereira é composta de três partes: 1ª) Inês imaginosa; 2ª) Inês malcasada; e 3ª) Inês desobrigada e desferrada. A Farsa de Inês Pereira teria surgido por volta de 1523, quando Gil Vicente teria sido acusado de ser um plagiador. Diante dessa acusação, e buscando provar sua inocência, o dramaturgo teria solicitado que lhe dessem um tema qualquer para que produzisse uma peça. Deram-lhe então o seguinte dito popular: “mais quero um asno que me leve que cavalo que me derrube”, expressão muito conhecida

⁶ VICENTE, 1982, p. 102.

⁷ BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1996.

na célebre farsa. O enredo que se segue é assim: Inês Pereira, uma jovem ambiciosa e namoradeira, entediada das tarefas comezinhas toma a decisão de se casar, porém não com qualquer jovem de sua classe social, ela quer um casamento que seja nobre, quer se casar com um homem que alimente os jeitos da nobreza cavaleiresca medieval, ou seja, um galante e discreto jovem com tendências a cavaleiro, que soubesse cantar. Neste percurso, ela rejeita as orientações pragmáticas de sua mãe e recusa o casamento com Pero Marques, um jovem camponês rico e acaba por se casar com Brás da Mata, falso escudeiro que a maltratará terrivelmente após o casamento. Para sua sorte, o marido morre no campo de batalha, e a jovem casa-se novamente com aquele primeiro pretendente, ainda que não o amasse. Inês percebe a lógica social de sua condição e adota a estratégia da mãe, casando com o ingênuo, e devotado, Pero Marques que não percebe a traição da esposa com um antigo pretendente que se faz de religioso. Na cena final da farsa, Inês faz seu marido levá-la às costas até os braços do amante, conotando daí a frase: “mais quero um asno que me leve que cavalo que me derrube”.⁸

A Pedagogia da Risada

O teatro pré-gilvicentino é marcado pela encenação litúrgica, e abundante de responsórios.⁹ Essas encenações religiosas eram apresentadas no interior das igrejas e dividiam-se em: i) mistério e ii) representação da vida de Jesus Cristo. As categorias eram as seguintes: *Milagre*: representação da vida de santos; *Moralidade*: representações curtas com finalidade didática ou moralizante; *As encenações* que ocorriam fora dos templos religiosos recebiam o nome de profanas (pro-fanus) e apresentavam um caráter mais popular e não estavam relacionadas aos cultos católicos. Dividiam-se em: *Arremedilho ou Arremedo*: imitação cômica de acontecimentos ou pessoas; *Pantomima Alegórica*: espécie de palhaçada circense da atualidade, na qual atores mascarados imitavam as pessoas; *Farsa*: encenação satírica com um humor primário, situações absurdas e ridículas; *Sotie*: (sotie vem do francês sot e significa tolo) semelhante à farsa, mas com um parvo, tolo no papel principal; *Momo*: encenação carnavalesca com uma temática variada. As pessoas utilizavam

⁸ BERARDINELLI, Cleonice (Org.). *Gil Vicente*: antologia do teatro de Gil Vicente. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁹ PINTO, Célia. Algumas representações da loucura no teatro de Gil Vicente. In: BRILHANTE, Maria João et ali (Orgs.). *Gil Vicente 500 anos depois* [Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. v. I. p. 293-302.

máscaras e imitavam pessoas e animais; *Entremeze*: encenações breves apresentadas entre os atos de peças mais longas. Sua função era preencher os intervalos; *Sermão Burlesco*: monólogo recitado por um ator mascarado; *Écloga*: auto pastoril: atores vestidos de pastores pregavam os valores da vida no campo.

A Farsa de Inês Pereira está dentro desta moldura na qual a risada é a parte que cabe ao público em responsório. Gil Vicente postula uma pedagogia que tem por esquema argumentativo a máxima: *Ridentem dicere verum quid vetat?* (O que impede quem ri de dizer a verdade?), da qual, acredita-se, teria Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673) elaborado o mote *Ridendo castigat mores* (pela risada se corrigem os costumes). A intenção desse tipo de crítica moral de tipos e grupos sociais é recorrer ao cômico para ensinar lições a partir da vida cotidiana. Outros autores também fizeram uso do cômico em suas obras como foi o caso do famoso Molière e de Jean de Santeuil (1630-1697).¹⁰ O cômico fazia parte desde os filósofos pré-socráticos do arcabouço retórico da perigosa tarefa de dizer verdades, sendo seus efeitos muito importantes na elaboração do discurso desmoralizador respeitante àqueles que eram atacados pelos poetas. Refletir a respeito da utilidade da risada visa ajudar a esclarecer a natureza do que a desencadeia, denotando o emprego do risível a partir da incongruência entre discurso e ação algo que tragicômico. É nesse contexto que se insere a obra do poeta Gil Vicente, a saber, a decadência do mundo medieval e sua tragicomicidade.

O estilo religioso do teatro gilvicentino coloca suas bases nas representações natalinas e pascalinas, principalmente no que respeita a esta última tradição. Os *mistérios* eram encenações que visavam encenar a vida de Cristo e do Antigo Testamento. Sua função era educar pedagogicamente os crentes. O poeta procura captar instantâneos da vida cotidiana que servissem de situações modelares típicas, postulando lições imediatas aos assistentes, isto é, a sua plateia. É justamente dentro deste esquema pedagógico que as encenações pascalinas podem nos ajudar a perceber algo relacionado a essa farsa naquilo que diz respeito à sexualidade da personagem.

¹⁰ Ao que tudo indica, foi tirada a ideia da máxima *Ridendo castigat mores* das Sátiras de Horácio que defendia a artimanha da risada na difícil tarefa de dizer a verdade em situações complexas, *Ridentem dicere verum quid vetat?* (O que impede quem ri de dizer a verdade?). MIOTTI, Charlene Martins. *Ridentem dicere verum*: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio. Tese. 148 f. (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.

A Farsa de Inês Pereira apresenta uma sucessão de fatos emoldurados por um conjunto de efeitos de linguagem que expõem a oposição entre o conhecimento prático e a falta de inexperiência da personagem principal, dando a oportunidade de individualizar as suas características. O seguinte trecho expressa tal ideia:

“Mãe: Como queres tu casar?
Com fama de preguiçosa?
Inês: Mas eu, mãe, sou aguçosa
E vós dai-vos devagar.
Mãe: Ora espera, assi vejamos.
Inês: Quem já visse esse prazer!
Mãe: Cal’te, que poderá ser,
Que’ante a Páscoa vem os Ramos’
Não te apresses tu, Inês.
‘Maior é o ano que o mês’”.¹¹

Enquanto a mãe usa a palavra “preguiçosa”, Inês usa o termo “prazer” para se referir à vida. Pelos termos, o autor caracteriza como as personagens encaram a existência. A mãe, pragmática e experiente, tem uma linguagem mergulhada no cotidiano, o autor coloca na boca da mãe os provérbios populares, indicando com isso o conhecimento prático da genitora, ela está imersa numa consciência social bem fundamentada, o contrário da filha, que tem uma linguagem mais solta e individualizada.

Inês Pereira é a tipificação ideal de personagens que estão em contraste com o pragmatismo daqueles que estão fingindo seguir a tradição; ela está em contraste com a mãe, com o ermitão, com Brás da Mata, o candidato a escudeiro que morre covardemente pelas mãos de um pastor de ovelhas.¹² Inês é apresentada sem a figura do pai, somente a mãe está presente no texto. A liberdade de Inês contrasta com a vinculação dos outros personagens que vivenciam situações dramáticas em papéis definidos pela lógica contextual do século XVI, a mãe pragmática, o candidato a escudeiro covarde, o ermitão, etc. A individualidade de Inês e seu gosto autêntico, ainda que ceda ao final ao pragmatismo, é tomada como exemplo de nobreza e honradez. A ironia da farsa está justamente na conclusão pragmática pela qual termina a personagem se rendendo à dramaticidade dos papéis sociais dúbios, isto é, sua experiência a conduz a se casar com um homem simplório (asno), consequentemente cumprindo seu papel social de esposa viuvada, ao mesmo tempo em que satisfaz sua luxúria. A cena final da farsa apresenta de forma cômica a situação na

¹¹ VICENTE, 1975, p. 85.

¹² VICENTE, 1975, p. 122.

qual o fingimento é o corolário dos espertalhões, “aos que vestem a máscara da conveniência”.¹³

***Risus Paschalis*: uma teologia sexual**

A primeira constatação a respeito de uma teologia sexual seria o fato conhecido da denotação auferida por Santo Agostinho (354-430) de que o pecado seria passado pela relação sexual.¹⁴ Tratar-se-ia de uma teologia negativa da sexualidade humana.¹⁵ E seria justamente aí que residiria o fato libertador da ressurreição acerca da sexualidade, a saber, livres do pecado pela ressurreição, a porta de entrada ao pecado estaria assim transformada num limite pautado apenas pelo amor ao próximo, sendo o regramento das formas sexuais algo que dado pela *regra de ouro*, a saber, o *outro* da relação nunca tomado como *meio*, mas como *fim* do prazer sexual.

O prazer sexual como aporte teológico parece estar presente em tradições como a do Cântico dos Cânticos, que trata com muito entusiasmo da relação sexual descrevendo o amor entre um homem e uma mulher, com toda a sua carga erótica, usando metáforas como seios, lábios, vulvas e beijos ardentes.¹⁶ Nesse sentido, na tradição da igreja encontramos a tradição positiva da sexualidade expressa no rito litúrgico denominado *Risus Paschalis*, isto é, “riso pascal”. Por meio deste rito, que perdurou por muito tempo na igreja medieval, reconhecemos a presença do prazer sexual no espaço do sagrado, na celebração das festividades pascais, o feriado cristão mais importante. A teóloga italiana Jacobelli afirma que o rito tinha a função de enfatizar a explosão de alegria pascal, em oposição à tristeza da *Quaresma*. O rito transcorria da seguinte maneira, na celebração pascal da missa vespertina, o clérigo tinha que provocar o riso nas pessoas.¹⁷ E ele podia fazer isso usando todo e qualquer meio para provocar a risada e o deboche das forças das trevas, as quais haviam sido derrotadas no evento do Cristo ressurreto, mas sobretudo recorrendo a imagens de caráter sexual.¹⁸ Ele contava histórias picantes, usava expressões eróticas e simulava gestos

¹³ VICENTE, 1975, p. 105.

¹⁴ AGOSTINHO Santo, Bispo de Hipona. *Solilóquios*: e A vida feliz. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

¹⁵ KNAUSS, Stephanie. *More Than a provocation*: sexuality, media and theology. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH, 2014. p. 89-95.

¹⁶ BOEHLER, Genilma. Malolitos e Gozosos. *UIRA*, n. 7, São Paulo: Ubraje, 1988.

¹⁷ WALSH, William Shepard. *Curiosities of popular customs and of rites, ceremonies, observances, and miscellaneous antiquities*. Philadelphia: J. B. Lippincott co., 1898. Disponível em: <<https://archive.org/details/curiositiesofpop00wals>>. Acesso em: 30 set. 2015.

¹⁸ MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1969. p. 58.

obscenos, dramatizando relações sexuais. *O intuito era gerar o riso na congregação como responsório.*¹⁹ Tal rito litúrgico é encontrado já em 852 em Reims, França, e se espalhou por todo o norte da Europa, Itália e, surpreendentemente, até 1911 na Espanha e Alemanha. O *Risus Paschalis* estaria fundamentado na religiosidade popular, sendo combatido intermitentemente. A cultura dos fiéis em suas formas mais populares, por conseguinte obscenas, estaria apresentada na festa da alegria maior da cristandade. Ela expressaria, muito provavelmente, práticas antigas de culturas antropofagizadas pela fé cristã. Para expressar a vida nova trazida pela ressurreição, diria esta tradição, nada melhor que apelar para a fonte de onde a vida humana começa: a sexualidade e o prazer que vem com ela.

Maria Jacobelli, por meio de uma análise rigorosa, mostra que o prazer sexual dado ao ser humano está enraizado naquilo que lhe é mais profundo, pois para ser uma criatura relacional, para entrar em plena comunhão com o *outro*, a fisicalidade do amor recebe contornos conceituais que remetem à realização cósmica entre o noivo e a noiva, tão presentes na metáfora de Israel e seu povo, de Jesus e sua igreja.²⁰ O gozo de Deus, ou melhor, o gozo que Deus é, fluiria a partir da profundidade divina do seu ser trinitário. E longe de ofuscar a imagem de um Deus transcendente, a personificação do ser humano que no prazer sexual atinge a sua expressão máxima, permite a ele tocar em algo insondável à realidade da Trindade, isto é, o *orgasmo* como expressão da realização de encontro com o *outro*. Residiria aqui, então, a base teológica do prazer sexual. O *Risus Paschalis* parece ser o sinal para aqueles que sabem como agarrar a realidade profunda que está além da óbvia confusão despertada pelo mero epifenômeno biológico. A risada alta e grosseira que enchia as igrejas barrocas na Alemanha durante a celebração da Páscoa, como responsório, tinha um sentido e um significado de alcançar as profundezas do ser humano feito à imagem e semelhança de Deus. O *Risus Paschalis* se caracterizava assim como o responsório em risada.

A obra de Gil Vicente bebe da religiosidade popular, tem nas dramatizações de *milagres* um de seus esquemas moldurais pelos quais incorpora sua capacidade de teatralização cotidiana. Nesse contexto, a risada carnavalesca é a síntese da ambivalência do mundo como existência construída simbolicamente. A risada é produto de uma estética em oposição à gravidade. Rir é debochar de um mundo apresentado de forma absurda atribuída

¹⁹ JACOBELLI, Maria Caterina. *Il Risus Paschalis e Il Fondamento Teologico del Piacere Sessuale*. Brescia: Queriniana, 2004. p. 13.

²⁰ JACOBELLI, 2004, p. 15.

a um enunciador por parte do locutor.²¹ A risada como fato socialmente construído sobre temas absurdos não é individual, manifesta-se como expressão de comunhão com o todo, sendo a risada coletiva a unidade simbólica contra a gravidade estética do normativo, estabelecido politicamente. Assim é que não se ria nos mosteiros; mas se gargalhava nas tabernas! Essa religiosidade popular, segundo Bakhtin:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista.²²

A obra de Gil Vicente e o *Risus Paschalis* se encontram nos termos de uma *pedagogia da risada*, pois é aí que se ensina pelo reverso a moral da história de uma sociedade. Não somente isso, mas ainda a festa da páscoa é a retomada carnavalesca, após a *Quaresma*, da alegria da vida, antropologicamente percebida na celebração do renascimento. A páscoa é comemorada como explosão de vida, e vida em abundância; o que implica comemoração à própria sexualidade humana. O *Risus Paschalis* era, pois, diante da representação iconográfica de igrejas antigas europeias, nas quais corpos representam dentro dos espaços sagrados atos de penetração,²³ observados em seu ponto de união, um ato gerador, assim definido por Clemente de Alexandria quando diz que a relação sexual não é pecaminosa, mas uma parte de criação original de Deus, e por isso boa, pois os que procriam não pecam, mas coopera com Deus em sua obra criadora,²⁴ um rito litúrgico no qual era representada a geração como ato contínuo da criação divina, por isso a sexualidade apresenta um caráter teológico, ademais das suas potências biológicas.

A risada como pedagogia na obra de Gil Vicente é percebida, nesse argumento, como a continuação da carnavalização da vida cotidiana, isto é, uma hermenêutica teológica

²¹ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Hucitec, 1996.

²² BAKHTIN, 1996, p. 4-5.

²³ Há igrejas antigas na Europa que preservam ícones representando seus órgãos sexuais avantajados e cenas de penetração entre os homens e mulheres nos ambientes sagrados. Trata-se de vestígios de uma religiosidade popular que tinha relações muito diversas daquelas consideradas graves (sérias, sisudas, carrancudas) mantidas em mosteiros. Caso bem paradigmático são as igrejas São Pedro de Cervantes, na Galícia. GUTIÉRREZ, Maria Ángeles Menéndez. Un mito en piedra: La sexualidad em el contexto religioso de la Iglesia. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hobra del Arte, t. 11, p. 43-66, 1998.

²⁴ GUTIÉRREZ, 1998, p. 51.

(evento pascal) que busca moralizar, preservando, destarte, a máxima: “muito riso, pouco siso”. |

Considerações Finais

| O Risus Paschalis e o teatro gilvicentino tangenciam-se pedagogicamente. Ambos possuem na risada acerca da sexualidade humana uma fonte de reflexão. Cada um a seu modo realizam aportes concernentes aos dilemas próprios da situação humana, tomada por meio do humor e da ironia. O Risus Paschalis acolhe a percepção da religiosidade popular por meio de leituras concretas a respeito da paradoxalidade da existência humana; Jesus ressurreto é a ironia e o sarcasmo contra as forças da maldade, institucionalizadas em organizações sociais que fundamentam a normatização da gravidade como *status quo*; o teatro gilvicentino é o humor contra a degradação dos valores e da moral medieval. O elemento comum de contato é a pedagogia elaborada por meio do sarcasmo e ironia suscitados pelos dilemas da sexualidade humana. O rito litúrgico parece estar envolto em realidades particulares aos contextos de seus atores, permeando a corporeidade como categoria experimental da graça e do perdão por meio da risada. Nesse sentido, a liturgia que retira do humor a fonte para a relativização dos dilemas da sexualidade humana se mostra penhe de criativas vinculações. |

Referências

| AGOSTINHO Santo, Bispo de Hipona. *Solilóquios: e A vida feliz*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Hucitec, 1996.

BERARDINELLI, Cleonice (Org.). *Gil Vicente: antologia do teatro de Gil Vicente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1996.

BOEHLER, Genilma. *Malolitos e Gozosos*. *UIRA*, n. 7, São Paulo: Ubraje, 1988.

GUTIÉRREZ, Maria Ángeles Menéndez. Un mito en piedra: La sexualidad em el contexto religioso de la Iglesia. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hobra del Arte, t. 11, p. 43-66, 1998.

JACOBELLI, Maria Caterina. *Il Risus Paschalis e Il Fondamento Teologico del Piacere Sessuale*. Brescia: Queriniana, 2004.

KNAUSS, Stephanie. *More Than a provocation: sexuality, media and theology*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH, 2014.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1969.

MIOTTI, Charlene Martins. *Ridentem dicere verum: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*. Tese. 148 f. (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.

PINTO, Célia. Algumas representações da loucura no teatro de Gil Vicente. In: BRILHANTE, Maria João et ali (Orgs.). *Gil Vicente 500 anos depois [Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. v. I. p. 293-302.

SANTANA, Jaime dos Santos Reis. *Literatura e Ideologia*. São Paulo: Novo Século Literário: 2003.

VICENTE, Gil. *Sátiras Sociais*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1975.

VICENTE, Gil; GOMES, Álvaro Cardoso. *Gil Vicente*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

WALSH, William Shepard. *Curiosities of popular customs and of rites, ceremonies, observances, and miscellaneous antiquities*. Philadelphia: J. B. Lippincott co., 1898. Disponível em: <<https://archive.org/details/curiositiesofpop00wals>>. Acesso em: 30 set. 2015. .