

RISOS, FARSAS E FARELOS – O TEATRO VICENTINO E SEU TEXTO DIDASCÁLICO

Jéssica Cristina dos Santos Jardim¹
Universidade Federal de Pernambuco

*O galardão que espera é cada qual
fazer chacota a um canto
e maldizer de tudo que ouve e vê
Maquiavel, em A mandrágora*

Resumo: A farsa de *Quem tem farelos?* (1515), do dramaturgo português Gil Vicente (1460?-1536?), situa-se no dualista Renascimento Ibérico, que ainda continha claros resquícios medievais. Dualista, porque situado entre o religioso e o profano, entre as línguas castelhana e portuguesa, entre o antropocentrismo e o teocentrismo, entre diferentes concepções do cômico. As implicações dessa situação podem ser observadas tanto nos aspectos risíveis da farsa, quanto em sua estruturação cênica. Nosso objetivo é, aqui, a partir desses elementos, ensaiar algumas possibilidades de compreensão na farsa citada, centrando-nos em seus textos ditos primário (falas) e secundário (didascálias), principalmente neste último, a partir das reflexões de Regino (2000) e Ramos (2001).

Palavras-chave: *Quem tem farelos*; farsa; didascálias.

Résumé : Située dans le cadre du dualisme de la Renaissance Ibérique, la farce de *Quem tem farelos?* (1515), du dramaturge portugais Gil Vicente (1460 ?-1536 ?), appartient à une période qui porte des traces médiévales. Dualiste, car située entre le religieux et le profane, entre les langues castillane et portugaise, entre l'anthropocentrisme et le théocentrisme, entre des différentes conceptions du comique. Les implications dans le texte caractéristique de ce genre littéraire peuvent être observées soit à travers les aspects risibles, soit par rapport à la

1. Graduanda em Letras na UFPE. Este ensaio foi produzido como segunda avaliação da disciplina Literatura Portuguesa I, ministrada pelo Prof. Dr. José Rodrigues de Paiva, no semestre 2011.2.

structuration scénique. Le but de cet article est ainsi d'apporter quelques possibilités de compréhension de la farce mentionnée, en se concentrant sur les textes dits primaire (paroles) et secondaire (didascalies), notamment dans l'analyse de ces derniers, à partir des réflexions de Regino (2000) et Ramos (2001).

Mots-clés : Quem tem farelos ; farse ; didascalies.

Teceremos, sem a pretensão de esgotar o sem-número de alternativas de compreensão de nosso objeto, breves considerações a respeito de algumas das possibilidades cênicas na farsa de *Quem tem farelos?*², peça integrante da dramaturgia de Gil Vicente (1460? – 1536?), autor português, concentrando-nos, contudo, naquilo que se fizer presente em seus textos ditos “primário” e “secundário” (principalmente neste), ou seja, em seu texto dramático e em seu texto didascálico. A peça em questão data de 1515, sendo situada, portanto, em um período histórico de transição, visto que o Renascimento Ibérico ainda continha em seu processo de desenvolvimento visíveis resquícios medievais, e mesmo em épocas posteriores.

Dentro do conceito de teatro enquanto união de recursos artísticos que culminam em uma síntese, Sábato Magaldi (1991) define esta última a partir de alguns fatores que, concatenados, conduzirão a um espetáculo (que é a harmonização daqueles mesmos recursos), em geral, elementos artísticos, como o ator, o palco, o cenário, o texto, o público, a música. Levaremos em conta esse aspecto, embora, como se verá, nosso trabalho essencialmente se baseie no texto e em suas possibilidades.

Encontramo-nos, contudo, diante de um objeto cultural inserido, como dito anteriormente, em uma época de transição, o que nos impede de prosseguir em análise de nossa farsa – gênero profano e cômico – sem antes esclarecermos algumas características concernentes à constituição do riso e mesmo do gênero no qual ela é enquadrada.

2. Também chamada *Farsa do Escudeiro*.

Dentre as teorias que versam sobre a proveniência do teatro cômico, destaca-se aquela que preconiza sua provável relação com o teatro religioso, partindo do ritual teatralizado da missa. Expandindo-se a uma representação propriamente dita de excertos bíblicos e, posteriormente, afastando-se da visão ritualística, realiza um percurso entre o altar e o pórtico da igreja, culminando na praça exterior. De acordo com essa perspectiva, então, o acentuado realismo dessas representações, apresentando um retrato fiel de um recorte da sociedade, desaguaria naturalmente nas águas do profano e do cômico, suposição em geral contestada em defesa da autonomia do teatro profano em relação ao religioso, sendo aquele mais bem associado às heranças teatrais latinas. (VASSALLO, 1983, p. 38)

Não entraremos no mérito da questão, nem buscaremos um posicionamento como foco deste nosso breve ensaio – ainda que se houvesse de fato ampla possibilidade de acesso, mesmo na época, às heranças do teatro itinerante romano. Entretanto, podemos adentrar em mais uma questão de crucial importância, que é o caráter da comicidade, ou do riso, situado em uma época de florescimento do Renascimento, ainda que em parte medieval.

De acordo com Mikhail Bakhtin, no Renascimento, ocorre uma mudança na estruturação do cômico. Isso porque, na Idade Média, temos o cômico com caráter não propriamente satírico, ou sério, ou seja, sem ter por objetivo a crítica social direta e, logo, sem ter vistas a mudanças em sua ordem. Bakhtin (1999) aborda esse tema por meio do conceito de carnavalização: em linhas gerais, uma espécie de vida festiva na qual os seus participantes viviam, e não representavam teatralmente, a “liberação temporária” das rígidas normas estratificadas do regime medieval. Para o teórico russo, nessa vida, momentânea e festiva, “um autêntico humanismo que caracteriza essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas exprimia-se concretamente nesse contexto vivo, material e sensível” (BAKHTIN, 1999, p. 9).

O riso que caracteriza o auge do Renascimento, diferentemente do riso popular medieval, que “escarnece dos próprios burladores” (DA COSTA, 1994, p. 10), é negativo, vem de um autor que se põe fora do alvo da crítica, crendo-se superior, infenso, e um juiz em potencial do *outro*. Nesse sentido, aquele se situa perigosamente contra as normas estabelecidas pela sociedade. Ele não objetiva unir a tudo pelo riso, mas afastar aquele que satiriza daquele que é satirizado. Nesse sentido, ademais, o riso renascentista vem contra a alienação das rígidas instituições medievais.

Gil Vicente, dramaturgo, também por seu gênio criativo, se situaria entre essas duas tendências, ao mesmo tempo contrárias e complementares. Podemos destacar aqui, como o faz Rebello, que a obra vicentina se situa “sob o signo da dualidade” (1972, p. 29), tanto em níveis temáticos, estruturais e rítmicos, quanto ideológicos (*op. cit.*, p. 31). Oscilando, assim, entre temáticas religiosas e profanas; atendendo às exigências dos gêneros a elas relacionadas, por vezes tão díspares; utilizando as línguas portuguesa e castelhana; por vezes indiferenciando personagens mergulhados em comportamentos típicos de uma classe social, e às vezes tornando-os singulares. E, por fim, inserindo-se entre o antropocentrismo e o teocentrismo.

Desse modo, no que diz respeito a algumas obras da dramaturgia de Gil Vicente, poderíamos supor que seu riso por vezes não apresentasse um caráter tão propriamente crítico, e sim bem mais medieval, universalizante, tentando unir a tudo em um só nível representacional, “dirigido contra toda superioridade” e não só a superioridade da nobreza, do clero e da despontante burguesia ibérica, e ademais brincando com o estrato social, com os simples moços de esporas.

Um dos prováveis resultados dessa condição cômica é que ora o riso poderá vir como crítica à estratificação social, ora poderá representar uma visão carnalizada do mundo – ou ambos –, com personagens que

agem com vistas a unir as camadas sociais em um só nível de riso. Se nossos dois moços de esporas, Ordonho e Apariço, podem rir do Escudeiro, o fazem para lembrar seu caráter primordialmente humano, renovando-o, portanto, da partição em classes que limita o homem de maior inteireza. Podemos mencionar aqui, neste sentido, as atividades que cada classe tinha que desempenhar: os trabalhos forçosos dos dois moços de esporas, mas também a obrigatoriedade de o escudeiro não executar trabalhos que lhe pudessem render economicamente, por não serem considerados nobres, o que lhe impedia de manter um padrão de vida salutar. Rir dessa situação insustentável pode ser tanto uma crítica, um apelo à mudança, quanto a lembrança de que não deveriam existir separações tão tensas entre as esferas sociais, já que todos precisam comer, vestir-se, viver.

No entanto, daí não se poderia apreender um sentido afirmadamente didático. O próprio gênero – ou aquilo que se apreende de um conjunto de exemplares enquadrados do mesmo gênero – afasta essa compreensão. A classificação de farsa para a peça *Quem tem farelos?*, integrante da divisão geral da obra vicentina entre autos, farsas e moralidades, abrange algumas características estruturais: caráter curto, cômico, não didático, sem a utilização de alegorias, mas caracteres indicantes de condições sociais (VASSALLO, 1983, pp. 45-6). Assim, mesmo que em algum ponto objective a instrução social, essa constatação se situará mais num terreno de recepção que de história da literatura, ou crítica literária que pretendam abranger a época em que a obra foi produzida. Contudo, temos que lembrar mais uma vez que não é objetivo comum em uma farsa preencher algum requisito didático – como sabemos que fez a Igreja com outros gêneros teatrais, verificando o alto poder didatizante destes para seus objetivos de conversão.

A farsa em questão, gênero cômico, é um exemplar artístico de inícios do Renascimento – mas longe ainda das características que serão encontradas em um Molière ou um Maquiavel, por exemplo. De toda

forma, é preciso não considerá-la aliada ao “drama” ou a estruturas teatrais que preconizassem a “ação” propriamente dita, ação como a entende David Ball (1999): evento que deságua em outro. Não. O caráter da dramaturgia de Gil Vicente não prima por uma ação, não se configurando forma dramática, porém bem mais como teatro épico. Este tem preferência pela observação do espectador, e menos por um envolvimento com a ação que deveria ser acompanhada enquanto desencadeamento. Em *Quem tem farelos?*, o que prende nossa expectativa não é a cena que virá em seguida, e sim a própria cena vista, ainda que haja uma sequência. Temos o quadro de uma época, com cenas meio independentes entre si, efetuadas por seres que representam camadas sociais, em geral. No entanto, uma ação pode vir a ser estabelecida em Gil Vicente, segundo Rocha Filho (1986), a partir de monólogos ou diálogos, numa espécie de “moldura” em que os personagens serão confrontados com perguntas e respostas que o levarão a ser apresentado e a falar de si e de sua realidade, produzindo um interessante quadro de costumes. Na constituição dessa “moldura”, as didascálias são essenciais, já que demarcam cenas, produzindo uma interdependência parcial, com cada quadro tendo uma conjuntura diversa da outra, embora certamente estabeleçam relações cênicas entre esses quadros.

Assim, começamos *Quem tem farelos?* por uma exposição inicial, que seria uma espécie de primeira cena. Algo nos é apresentado: dois moços de esporas que se encontram durante a execução de um trabalho, a busca por farelos para serem vendidos. Conversam, e, em sua conversa revelam nomes, profissões, a razão de estarem ali; suas falas revelam suas origens sociais e o próprio caráter da peça, com a existência de palavras de baixo calão, as quais anunciam o cômico e, nesse contexto, a origem humilde de quem as pronuncia. O espectador/leitor observa atento ao que se vai desenrolando em cena, e ao que aparecerá após: a exposição da vida social de um criado, como destes que se tratam mutuamente de

“hermano” (VICENTE, 1978, p. 58), evocando também a proximidade que possibilita de alguma maneira o riso: “como me pode a mi ir bem?”.

É importante que nem todos os dados se encontram no texto, como a possível caracterização em vestuários, objetos que os personagens estejam levando ou expressões corporais. Possivelmente, como a farsa representa em geral caracteres sociais, essas expressões estejam subentendidas para o ator, e, mesmo, podem ter sido indicadas pelo Gil Vicente encenador. Ou seja, embora o texto indique os personagens, a materialização deverá buscar ser a mais completa possível e ser também baseada na representação social típica. A importância dessa exposição está em ela ser um dos principais pontos de intersecção entre esta primeira parte e as cenas seguintes. Assim, as informações veiculadas servirão ao resto da peça, pois reconheceremos nelas os personagens e algumas de suas possibilidades de ação.

Temos, então, neste primeiro momento, dois criados que se conhecem e iniciam um diálogo que versa sobre suas próprias vidas e, por extensão, enquanto representam papéis sociais, as vidas de seus companheiros de ofício. A linguagem empregada por Gil Vicente é verossímil, no sentido de tocar a realidade empírica, pois nela podemos verificar o uso comum da língua castelhana na Península Ibérica, assim como de expressões comuns à época. Outras informações nos são fornecidas, como as péssimas condições em que viviam criados, e mesmo amos, e o péssimo hábito de trovar mal e de se gabar, do escudeiro, amo de Aparico, apresentado como Aires Rosado – o que já rendera a este boas pancadas. Este escudeiro, sabemos, passava por tantas dificuldades financeiras que tinha as roupas gastas, e só à noite saía, em geral para dedicar versos à sua amada. Temos assim, pelas falas das personagens, as informações necessárias à compreensão geral das cenas que se seguirão.

Faz-se necessário aqui discutir os conceitos preponderantes em nosso ensaio: as indicações para montagem, tanto nas falas das

personagens, quanto, principalmente, nas didascálias, centrando-nos na própria teorização destas.

Começaremos pelas didascálias, “indicações e instruções”, como afirma Regino (2000, p. 293), lembrando-nos da importância dada pela análise do discurso a esses “textos secundários”, em especial por Maingueneau (*apud* REGINO, 2000). A classificação de “secundário” não vem de uma subordinação, mas do fato de que esse texto se “dilui” em ações cênicas no palco, tendo por isso função pragmática.

Temos, em *Quem tem farelos?*, poucas didascálias, geralmente vindas no início de uma sequência relativamente extensa de falas, demarcando mudanças na cena, embora haja exceções. A indicação:

*Vem Apariço e Ordonho, moços de esporas, a buscar farelos, e diz logo*³
(p. 57)

mostra, dentre outras coisas, que ao entrarem em cena, possivelmente um local aberto onde pudessem buscar os farelos, os dois personagens sem delongas começarão a falar. Embora essa informação possa parecer irrelevante, devemos imaginar como seria, em termos de síntese teatral, o resultado de um passeio mais demorado dos dois personagens. A objetividade em que os dois efetuam seu serviço pode demonstrar o quanto estão ocupados, como de fato indicarão por falas.

No entanto, os dois não entram juntos em cena, como podemos ver pela fala de Apariço, chamando por Ordonho:

espera mi. (p. 57).

3. Todas as citações didascálicas e de falas da farsa de *Quem tem farelos?* provêm da edição de Gil Vicente (1978).

Segue-se a descrição, já sinalizada, dos escudeiros, em especial Aires Rosado, até que temos uma mudança anunciada na estrutura já estabelecida do diálogo:

Ord. Quiérome ir á la posada.

Apa. E os farelos?

Ord. Paja sola.

Apa. Mas vem comigo e verás

Meu amo como é pelado,

Tão doce, tão namorado,

Tão doudo, que pasmarás. (p.65)

Aparição leva, então, Ordonho a escutar e ver seu senhor, o que implicará em mais uma mudança cênica, com novo cenário, como é realmente indicada na segunda didascália:

Anda Aires Rosado só, passeando pela casa lendo no seu cancionero desta maneira: (p. 66, grifos nossos)

Da didascália acima podemos apreender uma união forte entre os textos primário e secundário: a própria didascália não vem independentemente ao texto primário, como se pode ver na utilização dos dois-pontos, acentuando a inter-relação entre as duas, já que a ação do personagem se completa pela enunciação do trecho que se seguirá, assim como o trecho precisa das indicações que tem sobre si mesmo. Isso porque o “desta maneira” é apenas referenciado pela didascália, mas ainda precisa ser materializada pela fala. Aires Rosado continua, até a nova indicação didascálica:

Outra sua. (p. 67)

Em sua simplicidade, esta implica não só em outra fala, mas outra possível expressão corporal do ator, nova entonação e principalmente uma pausa entre o texto anterior e o posterior. Essa característica vem mais explícita na próxima didascália, a qual indicará precisamente alguns sentimentos possíveis de serem explorados, seja irritação, tristeza, desilusão etc.

Outra sua, estando mal com sua Dama. (p. 68)

A próxima didascália,

Fala Alves Rosado com seu moço: (p. 69),

indica a interrupção da récita e o momento de entrada de Apariço, o que pressupõe, logicamente, que o escudeiro se encontrava sozinho antes da chegada do criado. Sua fala (“Como tardaste, Apariço!”), exclamativa, demonstra que possivelmente ele lhe dirige a palavra tão logo percebe sua presença. Sua outra exclamação, falsa, “[...] te faz mal tanto viço.”, resolve-se comicamente com um aparte de Apariço, também indicado por didascália.

A importância pragmática do aparte advém da impossibilidade de o criado desmentir seu senhor, principalmente diante de outras pessoas. Essa constatação contribui para a identificação da sátira moderna nesta farsa, já que, em uma carnavalização, esse riso poderia ser amplamente exposto em cena. Ao contrário, por saber ser seu comentário negativo em relação ao escudeiro, Apariço “esconde-o”, só revelando-o a Ordonho e aos espectadores. As didascálias que vêm em seguida àquela servirão como indicação da maneira de proceder nosso escudeiro em suas falas: seja quando canta ou fala, ou quanto aparenta perceber os olhares irônicos dos moços de esporas.

Passaremos, como indica o escudeiro (“Agora que estou desposto, / Irei tanger à minha dama.” (p. 70)), à terceira mudança de cena da farsa. Será à noite, como indica previamente Apariço (“Já ela estará na cama” (p.70)). E, realmente, segue-se a indicação da didascália à sua constatação:

Tange e canta na rua à porta de sua dama Isabel, e em começando o cantar Se dormis, doncella, ladram os cães⁴. (p.70)

Seguir-se-á a essa didascália um interessante e dinâmico jogo em que Apariço responde comicamente aos versos declamados pelo escudeiro. Aos versos de Aires Rosado sucedem-se vivas respostas de seu criado, desmascarando a inverossimilhança contida em seus versos, ou indicando a desmetaforização do que diz: como quando evoca em seus versos uma matilha de cães – e eles de fato aparecem.

Podemos acentuar aqui que a desmetaforização referida é uma possível crítica do moço de espora a um tipo de arte que se desliga de tal modo da dimensão social que sua incongruência pode ser sentida a cada vez de seu aparecimento. Essa crítica, desmistificada pelo riso, mas ainda negativa, associa-se ao riso moderno, renascentista. Entretanto, a possibilidade de ser exercida, por vezes descaradamente (como quando Aires Rosado percebe o escarnecimento de Apariço), acentua sua carnavalização, e mais uma vez o caráter ambíguo do teatro vicentino.

Aqui lhe fala a moça da janela tão passo que ninguém a ouve, e polas palavras que ele [Aires Rosado] responde se pode conjecturar o que ela lhe diz. (p. 72)

4. Gil Vicente insere aqui um canto castelhano, que, como se encontra na edição (1978, p. 70), era certamente um canto em voga no século XVI.

A didascália acima não implica diretamente uma mudança de cenário, mas de posicionamento dos personagens, agora tendo por foco a moça e o que ela diz. Esse trecho acentua o caráter épico de nossa farsa, pois se espera que os espectadores infiram as cenas seguintes, ou seja, pretende-se avivar o intelecto dos espectadores, demandando-lhe um posicionamento, conjecturando as falas de Isabel a partir das de Aires.

O galo cantando, possível recurso sonoro na montagem, a manhã desponta. O nascer do sol é indicado por Aires Rosado em seus versos. Ouve, embora não ouçamos, Isabel contar que sua mãe entraria em cena. O trecho que se segue é marcante pela enxurrada de maldições que a Velha lança ao poeta, que persiste recitando seus versos, como se fossem escudos com os quais se protegesse.

Terminado esse trecho, podemos inferir uma mudança de cena, pois

Vai-se o Escudeiro, e fica a Velha dizendo à Filha: (p. 83).

A primeira pergunta a ser feita é, retomando os versos em que a Velha começa a praguejar: ela teria ido ao encontro do escudeiro, ou teria gritado de sua janela? Para tentar interpretar este trecho, lembremos que, findando a farsa, há uma didascália referindo-se a quem se encontra em cena, pelas indicações das falas, ou seja, a Velha e Isabel:

E com isto se recolhem, e fenece esta primeira farsa. (p. 88)

Considerando que Aires Rosado e seus criados já tinham saído de cena, se a Velha falasse de dentro de casa (ou a janela da qual, entendemos por Aires Rosado, Isabel lhe fala), teríamos um palco vazio. Mas essa possibilidade se esgota na última didascália da farsa, já referida, que indica que as duas personagens *saem* de cena. Por essa mesma indicação, não podemos crer que a Velha fale do exterior para a filha que a observa

pela janela, já que as duas “se recolhem”. Por último, e parece ser mais provável, temos ou uma cena na frente da casa, ou nos aposentos da moça, o que significa mais uma mudança de cenário. Vimos, portanto, três ou quatro mudanças de cenário: a rua onde inicialmente se encontram Ordonho e Apariço buscando farelos, a casa de Aires Rosado, a rua em frente à janela de Isabel e, possivelmente, os aposentos dela. A respeito deste elemento teatral, na época de Gil Vicente, lembremos que as farsas, em geral de caráter popular, eram, à época do dramaturgo, representadas nas feiras, em carros postos um ao lado do outro, ou em um só palco, grande, no qual vários cenários eram expostos. Esses palcos não eram subtraídos da tecnologia disponível, no que diz respeito a mecanismos e cenários. (DA COSTA, 1994, p. 44)

Assim, nossa farsa, mesmo breve e relativamente simples, evoca o uso de elementos complexos, que exigem do espectador/leitor o discernimento do que se passa em cena. Mesmo no que diz respeito às personagens, sua constituição não é extremamente simples, encontrando-se em um nível intermediário. Podemos, por exemplo, tentar enquadrá-las nas categorias que expõe Rubem Rocha Filho (1986) em *A personagem dramática*. Esse estudioso descreve três níveis de personagens relacionadas ao grau de aproximação destas com a alegoria própria da Idade Média ou a individualização renascentista. Haveria, no entanto, entre aquelas, a personagem-tipo.

Estudando o teatro completamente enquadrado à Idade Média, vemos personagens que se classificam enquanto alegorias. O autor medieval, ao evocar alguma característica, colocava-a em cena, personificando-a, como em *O Juiz da Beira*: “a personagem alegórica não se contenta com uma concretização, ela se tipifica: a Preguiça na pessoa de um preguiçoso, dormindo e roncando no palco.” (ROCHA FILHO, 1986, p. 42). Outro caminho a ser seguido por Gil Vicente, para Rocha Filho, seria a individualização psicológica, que cria personagens que não têm

suas ações diretamente ligadas a uma classe social, mas possuindo ações próprias e diferenciadas, como a Mofina Mendes. (ROCHA FILHO, 1986).

No meio disso, temos a personagem-tipo, que é “frequente especialidade da produção vicentina” (op. cit., p. 43), frutos da observação social feita por Gil Vicente. Isso indica que suas personagens inseridas nessa categoria seriam colhidas de grupos sociais e postas em cena, tendo comportamento reconhecível e de certa maneira esperado. Se temos em cena Aparição, Ordonho, Aires Rosado, a Velha e Isabel, antes devemos lançar nosso olhar às possibilidades de classe que cada um representa, em outras palavras, o que se poderia esperar de um escudeiro, de moços de esporas, de uma moça solteira etc.

Cada um desses, entretanto, sendo colhidos no nível social, não são caracterizados como tipos idealizados, ou seja, positivamente seguindo o esperado para cada extrato social, mas são comicamente apresentados como a inversão, a não idealização dos tipos, como a fidalguia falida do escudeiro, que tenta se manter às custas da aparência, a moça que anseia à nobreza, esvaindo-se ao trabalho, a velha que invoca a Deus para o cumprimento de maldições, os servos que declaram abertamente o ridículo de seus senhores, mesmo diante deles. Essa inversão, no entanto, traz à tona a realidade social vivida.

O riso desmascara as querelas das classes em que se inserem as personagens, pois os coloca face a face, revelando os problemas de cada papel social – o que a hierarquização das classes encobria. Isabel, enquanto mulher, deveria seguir os conselhos de sua mãe e aprender “logo a tecer” (p. 87). Sua recusa subverte as expectativas, mostrando o quanto é complexa a classificação de tipos.

Em tudo que concerne ao riso e às personagens, à própria utilização das didascálias, temos uma farsa que se alonga em direção à posterior modernidade. O teatro vicentino, no caso de *Quem tem farelos?*, sem um sentido didático formalmente direcionado, e por sua própria postura

indecisa entre os risos medieval e moderno, atesta a percepção do dramaturgo a respeito e a favor dos novos tempos. A estaticidade social começa a dever, e principalmente, poder ser contestada, iniciando-se a *castigarem-se os costumes*, e não apenas buscando uma conciliação festiva que, embora rememorasse a dimensão *humana* de cada ser, tinha finitude com o próprio fim da festa. A didascália lembra ao homem a materialidade de seu corpo – tão rejeitado na Idade Média – e de seu espaço, o qual, cênico ou não, deve ser por ele ocupado com legitimidade e amplitude. A crítica social ulterior, propriamente renascentista, não se esgota no ritual risível, mas permanece enquanto registro, seu olhar desconstrutor de toda virtude falsa se lançando de maneira duradoura no âmbito social. Não só no Renascimento: a escritura vicentina lança-se com vigor e permanece na história do teatro mundial.

Referências bibliográficas

- BALL, David. (1999) *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva.
- BAKHTIN, Mikhail. (1999) *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec.
- DA COSTA. (1994) O teatro medieval. In: NUÑEZ et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- KEATS, Laurence. (1988) *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema.
- MOISÉS, Massaud. (2006) *A literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix.
- RAMOS, Luiz Fernando. (2001) A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. In: *Revista Sala Preta.*, v. I. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/36/34>, Acesso em: 11 de set. 2012.
- REGINO, Sueli Maria. (2000) Enunciado e enunciação no texto secundário da literatura dramática. In: *Revista Aletria*. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_smor.pdf. Acesso em: 11 de set. 2012.

REBELLO, Luiz Francisco. (1972) *História do teatro português*. Lisboa: Europa-América.

ROCHA FILHO, Rubem. (1986) *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN.

ROSENFELD, Anatol. (1985) *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

VASSALLO, Lúcia. (1983) O teatro medieval. In: *Revista Tempo brasileiro – Teatro Sempre*, n. 72. Rio de Janeiro: Vozes.

VICENTE, Gil. (1974) *Obras completas*. Vol. I. Lisboa: Sá da Costa.

VICENTE, Gil. (1978) *Obras completas*. Vol. V. Lisboa: Sá da Costa.