

ANÁLISE DE MARIA PARDA COMO PERSONIFICAÇÃO DA QUARESMA

Maria José Palla

Na continuação dos nossos trabalhos sobre o calendário litúrgico e folclórico na obra vicentina, resolvemos estudar uma peça de Gil Vicente e dar-lhe uma outra interpretação¹. Trata-se do *Pranto de Maria Parda*, datado intra-textualmente de 1522, «vou morrer de sequia/na era de vinte e dous» (citando a protagonista no momento «em que Gil Vicente já não faz autos ao rei» D. Manuel, falecido em Dezembro de 1521². Este dramaturgo escreveu versos pela ocasião da morte deste rei discorrendo sobre a efemeridade da vida, e seria importante fazer um trabalho sobre estes dois textos, um sobre a perda de um rei que não se chama «pranto» e um outro sobre o Carnaval, que assim se chama.

Depois do estudo da *Farsa dos Físicos*, onde analisámos o combate entre comida gorda e comida magra, ou a luta entre Carnaval e Quaresma, temos prestado mais atenção às datas de representação das peças (dentro do texto e através de vários índices), muitas delas encomendadas para comemorar cerimónias precisas de rituais anuais. A alimentação e a bebida abrem-nos caminhos muito vastos para o estudo da calendarização e da simbólica do teatro deste período e pensamos que haverá relações mais estreitas entre as várias peças, como talvez entre este pranto e a *Farsa dos Físicos*.

É nosso propósito tentar provar que o *Pranto de Maria Parda* corresponde a um tempo importante do calendário litúrgico e que a protagonista é uma figura da Quaresma. Analisando vários elementos citados na peça, fare-

¹ Este estudo foi realizado a partir de um pequeno texto primeiramente publicado na *Revista da Beira Alta*, vol. LXIV, fascículos 1 e 2, ano 2005, 1º e 2º trimestres, pp. 193-202.

² Gil Vicente escreveu em 1521 um lamento fúnebre à morte de D. Manuel.

mos comparações com outros textos. A peça em estudo figura no Quinto Livro da *Copilaçam de Todalas as Obras de Gil Vicente*, publicada pelos filhos do poeta em 1562 e editada pela Biblioteca Nacional em 1928. Existem várias versões deste texto, mas o seu estudo deverá ser feito pela leitura desta edição, escolhida por Paul Teyssier para a tradução para a língua francesa³. Uma outra edição importante e que serviu de estudo para outros historiadores é a da biblioteca de Fernando Palha, hoje na universidade de Harvard, estudada por Luciana Stegagno Picchio⁴ e por Sebastião Pestana⁵. Este último autor executou um estudo muito completo sobre esta peça e nele incluiu a listagem de todas as edições deste pranto. A historiadora Margarida Vieira Mendes é a autora de um ensaio desta peça publicado por Osório Mateus.

Sabemos que foi representada numa das capelas da Sé de Lisboa pertencente à sede da irmandade da Misericórdia (até 1534). As ruas citadas na peça encontram-se em Lisboa e perto desta igreja e muitas delas ainda existem.

A obra em estudo revela um grande virtuosismo do autor, tem 369 versos de redondilha maior distribuídos por 41 estâncias de nove versos. Está dividida em três partes: pranto ou auto-retrato, diálogo e testamento. Neste último, Gil Vicente cumpre as regras do género notarial (datação, itens, encomenda da alma, nomeação dos testamenteiros, disposições para o funeral). Lembremos que no *Cancioneiro Geral* existem dois testamentos e que a rubrica lembra os cancioneros, com a apresentação de trovas, de fulano, em nome de fulano.

Nas obras sobre o Carnaval, quer na pintura quer nas artes plásticas, os artistas representam uma luta entre este e a Quaresma, com a personificação destes dois tempos num verdadeiro combate. Tanto pode ganhar um como o outro. Na *Farsa dos Físicos* conseguimos verificar um calendário muito longo, quarenta dias antes da Páscoa e quarenta dias depois, como vemos no quadro *Combate entre Carnaval e Quaresma* de Hieronimus Bruegel, exposto em Viena, datado de 1559. Um outro pintor bastante anterior, Sandro Boticelli, na *Primavera* (1478, Ofícios) dá-nos um calendário circular do tempo com todas as estações tal como Gil Vicente no-lo dá na integralidade da sua obra.

O primeiro texto que nós conhecemos na literatura tratando o tema do Carnaval surge no *Libro de Buen Amor*, datado entre 1330 e 1350, atribuído a Arcipreste de la Hita. Nele assistimos a um combate onde se confrontam alimentos e armas. Don Carnal dorme depois de comer muito. Um galo,

³ Paul Teyssier (1995), *La Plainte de Maria la Noiraude (Pranto de Maria Parda)*, édition critique, introduction, traduction française & notes, Paris: Éditions Chandeigne.

⁴ Luciana Stegagno Picchio (1963), *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*, introduzione, testo critico e commento, Napoli: Istituto Universitario Orientale.

⁵ Sebastião Pestana (1975), *Sá da Bandeira*: Gráfica da Huíla.

animal carnavalesco, canta. Começa a batalha com um alho-porro. Uma salada e uma sardinha ferem uma galinha. Don Carnal vai para o Purgatório até à Páscoa, exactamente como João Calado da *Farsa dos Físicos*. No *Libro de Buen Amor* a comida gorda é muito abundante⁶, assim como o vinho. Para a comida magra a lista provém dos alimentos de penitência: pão fermentado, pão ázimo, água, favas, lentilhas com sal (o sal da penitência). A oposição Carnaval/Quaresma cobre o campo do gordo, e do sal e azeite, mas na peça podemos igualmente estender essa oposição a Carnaval – homem – carne /Quaresma – mulher – peixe.

Mais tarde, Juan del Encina (1469-1529), nas éclogas V (1493?1494?) e VI do seu *Cancionero*, publicado em 1496, descreve um díptico carnavalesco. A primeira é uma peça de Quaresma e a segunda uma peça de Carnaval. Foram ambas representadas numa noite de terça-feira gorda ou de Carnaval, perante o duque e a duquesa de Alba, por ocasião da partida do duque para a guerra, se bem que no momento em foi representada o dramaturgo já soubesse que o duque não partiria. O público recebe o cómico da peça de um modo directo com o tempo litúrgico. Vejamos, na primeira composição, o pastor Beneyto, que se apresenta fraco, elabora o seu auto-retrato descrevendo o corpo magro:

“O triste de mi, cuytado
Lazerado!
Nora mala acá nació.
Que será, triste de mi
desdichado?” (vv. 1-5)

“De muerte voy debrocado” (v. 10)

“Ya más seco estoy que un palo,
Ques mi mal muy desigual” (vv. 19-20)

“Yo me espanto
Cómo no soy muerto ya.
En pensar que se nos va
Ya no canto.
Mi cantar es todo llanto” (vv. 72-76)

Esta figura de Quaresma sofre com o início do tempo de penitência. Um outro pastor, Pedruelo, vendeu «três galos e duas galinhas» para se desfazer

⁶ Eis a lista da comida gorda: galinhas, perdizes, patos, capões, faisões, pavões, coelhos, javalis, leitões, carne defumada, peixe (salmão) e vinho tinto.

do Carnaval. No entanto possui alho e sardinhas (vv.163-164) para entrar na Quaresma. No teatro de Juan del Encina a «sardinha» é símbolo de Quaresma, enquanto o galo representa o Carnaval, como no *Libro de Buen Amor*⁷. Está aqui explícito o início do jejum e o fim da comida carnavalesca.

Passando ao teatro francês, a primeira peça cômica conhecida foi escrita por Adam de la Halle e chama-se *Jeu de la Feuillée*. Esta obra fornece uma notável amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalesco segundo Bakhine no seu livro sobre François Rabelais.

Existem mais duas peças francesas de Carnaval conservadas na Biblioteca Nacional de Paris: *La Dure et cruelle bataille et paix du glorieux saint Pensard à l'encontre de Caresme*, imprimida novamente em Paris por Jehan Saint Denis, em 1485 (1220 versos), e o *Testament de Carmentrant* de Jehan d'Abundance de 1540 (307 versos), editadas pelo historiador do teatro Jean-Claude Aubailly, em 1977⁸.

Estas obras encenam o conflito que opõe personagens alegóricas personificando a Quaresma e o Carnaval. A primeira dá vitória ao Carnaval, e a segunda, mais tardia, celebra o triunfo de Dama Quaresma, que obriga o Carnaval, vencido, a fazer o seu testamento. Eis dois nomes de assistentes da Dama Quaresma: Cebola, Cabeça de alho.

Santo Pensart (Barrigudo), gordo e gordurento, é personificação do Carnaval – cita Taillevent, autor do «viendier», um dos primeiros livros de receitas de cozinha. Está acompanhado por Baco, o deus das vinhas, e por Macquaire, o deus dos fritos e do fogo. O seu inimigo mortal é a quarta-feira de cinzas, uma invenção da igreja, no concílio de Benavente, em 1091, para tentar pôr fim à desordem⁹. Dama Quaresma envia o seu embaixador, mestre Aliburon cozinheiro, e pede tréguas ao Carnaval que concede quarenta dias ao inimigo. Notemos a evocação de Lot embriagado por suas filhas a propósito dos malefícios do vinho. Já Aristóteles, no problema XXX, 1, discursou sobre o vinho, as suas virtudes (criatividade) e os seus malefícios.

Em Portugal, o dramaturgo juiz Henrique da Mota na *Lamentação da Mula* dá-nos uma peça relacionada com o jejum quaresmal e na *Lamentação do Clérigo* um religioso chora por uma pipa de vinho da Caparica entornada. O clérigo convence a assembleia a chorar com ele, como se fosse pela morte

⁷ Neste autor, os alimentos da Quaresma são o alho-porro, o alho e a cebola (plantas que crescem da terra, que são desvalorizadas) e os alimentos de Carnaval, o salmão, os bolos, o toucinho, os ovos, a manteiga e o queijo.

⁸ Jean-Claude Aubailly (1977), *Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Âge. La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme et le Testament de Carmentrant*, édition avec une introduction et des notes par, Genève: Droz, p. VII.

⁹ Na luta que começa, os alimentos são as armas. Carnaval ataca com personificações abstractas, tripeiros, talhantes, assadores, negociantes de ovos e aves, vendedores de queijos e pasteleiros e ainda alimentos fritos, vinho branco e tinto.

de um rei, havendo uma semelhança com o pranto. O clérigo e Maria sofrem pela comida e pelo vinho. Um pela abundância, e o outro pela ausência.

Voltando à nossa peça, Gil Vicente fala pela boca de uma mulher velha (arnelas). Temos um monólogo no feminino, o que é raro. Gil Vicente elabora o auto-retrato de Maria: «qu'estou já como minhoca/que poseram a secar» (v. 3-4), diz Maria Parda enumerando partes do corpo: goelas, gengivas, arnelas, bicos da mama, orelhas engelhadas. Temos uma velha sofrendo até à morte com a penitência. Tem frio, carpe-se de dor e fere-se ao carpir-se com violência. Maria exhibe o seu corpo descarnado, fraco, frágil, tal como vemos a personificação da Quaresma (mas por um homem) no quadro de Bruegel, sempre o mesmo quadro, *Combate entre Carnaval e Quaresma*.

Maria está moribunda, pede uma candeia, emprega um léxico que remete para a semântica da tristeza, do vazio e da morte. Parda terá a ver com a tristeza? Se fosse mestiça ou negra não falaria a língua de negro estudada por Paul Teyssier? Segundo este historiador, a linguagem de Maria pertence às comadres, com a conservação do «d» intervocálico da segunda pessoa do plural.

O corpo de Maria Parda é a antítese do corpo de João Calado da *Farsa dos Físicos*. Ambos sofrem, um pela abundância e o outro pela ausência. Segundo Bakhtine, a boca e o ventre são as principais partes do corpo grotesco (São Brás), pois é por elas que passa a comida:

“Oh, coitadas de goelas!
Oh, goelas da coitada!
Triste, desdentada, escura.
Oh, gengibas e arnelas,
deitai babas de segura!” (vv. 8-12)

Na segunda égloga de Juan del Encina, *Antruejo o Carnestollendas*¹⁰, o autor personifica o Carnaval com o nome de San Gorgomellaz, santo associado a São Brás, especialista das doenças da garganta, e descreve assim a sua expulsão, realizada pela Quaresma:

“Carnal fuera! Carnal fuera!” (v. 1)

“Vila andar
allá por esas aradas.
Tras el Carnal a porradas
por lo echar
de nuestro lugar” (vv. 51-55).

¹⁰ Juan del Encina (1975), *Obras Dramáticas I (Cancionero de 1496)*, ed. e estudo de Rosalie Gimeno, Madrid: Ediciones Istmo, pp. 165-177.

Maria Parda também se queixa da garganta, associada ao sopro, ao ar, a São Brás e a Brásia (*Farsa dos Físicos*).

“E çarra-se-m’o gorgomilo” (v. 124)

“Que me deram na garganta
saúde a peste passada” (vv. 322-323)

João Calado da *Farsa dos Físicos* começou a adoecer com frio no umbigo, tal como Maria Parda: «tão seco trago o umbigo/como nariz de judeu» (vv. 201-202). O ventre (útero) também é nomeado: «que trago a madre caída» (v. 123). A barriga é o local do baço, sede da melancolia, humor no qual caiu o padre enamorado depois de ter passado pelos outros três humores.

Maria cita o Advento, «a raia no avento» (v. 135), traduzido por Paul Teyssier por «la raie se mange dans l’Avent¹¹. A raia é um peixe de Quaresma, e o Advento, situado quatro semanas antes do Natal, é um momento de penitência e de jejum. A liturgia deste período constitui um apelo ao nascimento de Jesus. No fim da Idade Média, este tempo como o tempo da Quaresma, com o seu carácter de privação. A música religiosa na missa neste momento é a mesma que a música da Quaresma como vemos nos missais da época. Do Advento até ao Pentecostes decorre o tempo dos grandes momentos da vida de Jesus.

Os historiadores vicentinos explicam a falta de vinho pela crise que atravessou o país nesse ano, e é possível que tudo esteja interligado. No entanto, Paul Teyssier já admitira hipótese de que a peça teria sido representada durante a Quaresma, na nota ao verso 134, a propósito de «agora tem a vez a guarda»¹² e ao dizer «la plainte de Marie la Noiraude vient ainsi prendre place dans un ensemble d’œuvres où s’exprime la culture populaire, celle de carnaval, de la Fête des fous et de ce qu’on a appelé le monde à l’envers¹³». Ideia que compartilhamos. Para começar, encontrámos uma citação da Quaresma, nos seguintes versos:

“Oh, Rua de São Gião
assi estás da sorte mesma
como altares de Coresma
e as malvas no Verão” (vv.19-22)

¹¹ Paul Teyssier, *ibidem*.

¹² Paul Teyssier, *ibidem*, p. 8.

¹³ Paul Teyssier, *ibidem*, p. 9.

E existem outras referências. Se adicionarmos os seis taberneiros ao testamento temos sete as semanas da Quaresma. E encontramos o número sete mais vezes:

“Agora tristes, remoer,
as sete raivas apertadas” (vv. 98-99)

“Sete missas me dirão
e os cález encherão:
Não me digam missa seca,
porque a dor da enxaqueca
me fez esta devação” (v. 337-341)

A personificação da Quaresma por um velho era frequente. A sua simbolização por uma velha era mais rara. A serração da Velha situa-se na Meia-Quaresma (*Farsa dos Físicos e Triunfo do Inverno*). Carlos Lopes Cardoso estudou esta abstracção personificada e queixa-se dos poucos estudos sobre este tema em Portugal¹⁴. No «serrar a velha», assim como nas peças de Carnaval, existe um testamento onde se contemplam os vizinhos, como vemos na peça vicentina¹⁵. Em Portugal e em Espanha, costuma fazer-se, e em ainda hoje se faz na Europa, na quarta-feira de Cinzas uma velha de cartão ou papel, munida de sete pernas esquálidas, representando as sete semanas da Quaresma¹⁶. Na peça em estudo os ramos às portas dos taberneiros não estão verdes mas velhos, porque estamos na Quaresma.

Carlos Lopes Cardoso diz-nos que, relativamente a meados do século XVIII, Francisco Coelho de Figueiredo escreveu: «que satisfação não tinha o vulgo quando há 70 anos (de que bem me lembro) ouvia os cegos a apregoar em altas vozes os Actos de Maria Parda, as obras de Clara Lopes, cristaleira em Coimbra, o testamento da Velha, ainda antes da Serração»¹⁷. Curiosamente, Gil Vicente não é evocado.

O jejum da Quaresma é destinado a todos, é «mal que a muitos toca» (v. 2) – Maria Parda não é a única, ela tem de cumprir a abstinência do período: «agora tem a vez a guarda» (v. 143). Notemos que guarda é o mesmo que abstinência.

¹⁴ Carlos Lopes Cardoso (1982), *o Gordo Entrudo à Páscoa das Flores, Três Aproximações Etnográficas*, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, p. 37.

¹⁵ O testamento de François Villon, composto entre 1461 e 1462, é uma meditação sobre a juventude. O género de poema «en forme de testament fictif et parodique existe avant lui», Michel Zink (1993), *Introduction à la littérature du Moyen Age*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Librairie Générale Française, p. 134.

¹⁶ Carlos Lopes Cardoso, *ibidem*, p. 45.

¹⁷ Thesouro de manual de Figueiredo, t. XIV, Lisboa, 1815.

Os nomes dos taberneiros são simbólicos. O nome de Martim Alho tem a ver com a Quaresma, assim como «alhos verdes do Barreiro». Já o vimos em Juan del Encina quando Beneyto se apresenta com alho.

Gil Vicente evoca a negra entrada de Março, a época da Quaresma. Este período é gélido, e Maria Parda exclama: «despejei nestes frios» (v. 273), embora evoque, em seguida, o Verão: «apagar lá pelas eiras (v. 117)», inversão carnavalesca. Temos várias referências culinárias referentes a esta época. A alimentação é um dos interditos importantes durante a época da Quaresma. As enguias e os figos, também citados, pertencem a esta época do ano. Como sabemos, neste momento a carne é substituída pelo peixe. Temos aqui a oposição carne/peixe, entre o que havia e o que há:

“Nas Carnecerias Velhas
muitas sardinhas nas grelhas” (vv. 38-39)

A propósito da sardinha, podemos evocar o quadro *O Enterro da Sardinha* de Francisco Goya, se bem que muito posterior, mas com a mesma ideia representada.

Maria evoca mais longe a Páscoa, o fim da Quaresma: «item me levarão mais/um grão círio pascoal» (vv. 333-334). O círio pascoal, símbolo de Cristo ressuscitado, fica aceso até à Ascensão: é o tempo da vigília pascoal.

Sabemos que o vinho é a bebida carnavalesca por excelência e quase protagonista da peça. Temos referência a vários vinhos assim como aos seus recipientes. Gil Vicente menciona uma série de vinhos que fazem as delícias de um enólogo, citando os nomes, as regiões e os países¹⁸. Temos conhecimento de vinhos portugueses, gregos e espanhóis. Os vinhos espanhóis Madrigal e Ribadavia são considerados «bons crus» por Cervantes, no *Licenciado de Vidrera*. O historiador Mário Viana fez um estudo muito interessante sobre o vinho nesta peça com os mapas e regiões¹⁹. Maria Parda prefere o vinho de Lisboa e do Barreiro, mas também gosta de um vinho sofisticado, um vinho de Chipre, o de Malvasia, muito conhecido na Europa medieval. O vinho de Caparica surge tanto com Maria como com Henrique da Mota.

¹⁸ Sobre o vinho ver em Gil Vicente ver Maria José Palla, «Manger et boire au Portugal à la fin du Moyen Age – texte et image», in *Banquets et manières de table au Moyen Age*, actes du colloque à l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, Aix-en-Provence, CUER MA, 1996, *Sénéfiance*, n.º 38, pp. 93-123

¹⁹ «Considerações sobre o abastecimento de vinho a Lisboa provocadas pelo choro de uma dama antiga», in *Arquipélago*, Ponta Delgada, 1997, vol. II, pp. 417-433.

Estabelecia-se uma relação entre o vinho e as funções pneumáticas do corpo humano, ideia aristotélica apresentada nos *Problemas*: o vinho causa perturbações nos indivíduos pelo sumo da uva, que faz vento. Esta associação entre o humor negro (melancolia) e o sumo da uva aparece igualmente em Brásia, na *Farsa dos Físicos*. Maria Parda também contém ar:

“Quando eu, rua, per vós vou,
 todo-los traques que dou
 são suspiros de saudade.
 Para vós ventosidade
 nasci toda como estou” (vv. 86-90)

No *Auto dos Físicos* Brásia oferece vinho, o seu corpo está inchado, pelo que tem de se ausentar várias vezes. Maria Parda também está inchada pelo ar, embora vazia.

O vinho é muito citado, temos uma peça sobre a falta de vinho e Noé, o iniciador da cultura do vinho e grande amante da bebida, é lembrado três vezes:

“A Noé e a outrem não” (v. 245)

“O sovenité a Noé
 cantem sempre a meúde” (vv. 269-270)

“Que são filhos de Noé
 a quem som encomendada” (vv. 286-287)

Conhecem-se peças francesas onde o vinho é muito recorrente, como por exemplo *Le Monologue d'un duc de taverne* e *La Complainte des Meuniers aux apprentiz des taverniers*. No quadro *Nave dos Loucos* de Bosch no Louvre, as personagens de Carnaval encontram-se numa atitude própria do mundo às avessas – uma freira e um frade estão a beber vinho, um homem encontra-se a vomitar e um outro quer assar um frango no alto, longe, em cima de uma árvore. Lembremos a simbólica do galo.

Ao contrário de João Calado, que come e bebe, Maria Parda é obrigada ao jejum. O primeiro enche-se, a segunda esvazia-se. No testamento, os Flamengos e os Alemães são citados porque a música polifónica nestes países era muito desenvolvida e apreciada. São Martinho e Maria Parda têm um corpo sofredor, ambos monologam sobre o próprio corpo, lamentando-se da miséria da tristeza do fim da vida.

A peça faz também referência à água que vemos no corpo de Maria. Ela está inundada pelo suor, tem baba, chora. E urina. Por contraste com o

vinho, a água é a bebida da Quaresma. Maria rejeita-a e evoca a lei muçulmana da proibição do vinho. A água é abundante, todos os taberneiros oferecem água:

Branca Leda

“Muita água há em Botarem” (v. 170)

João do Lumiar

“Matai com água a segura” (v. 186)

Os médicos da *Farsa dos Físicos* dão de beber a João Calado água com rosmaninho, caldos e tisanas. E tentam esvaziá-lo com clisteres, sangrias e purgas.

Encontramos igualmente uma série de recipientes relacionados com o vinho: canada, odre, pipa, quartilho, tonel e tornos. Os recipientes estão vazios. Maria queixa-se da lavagem:

“Uma borracha minha

com que hajam d’encensar

porque teve malvasia” (vv. 255-257)

Durante a Quaresma ou no fim, a louça é partida ou lavada, tem de se eliminar a gordura do Carnaval. É preciso esfregar e ensaboar:

“As tuas pipas vazias

os tonéis secos em pé” (vv. 33-34)

“Das pipas limpas de borra (v. 43)

Tanta louça vazia (v. 49)

Trinta e seis odres vazios” (v. 272)

Já no *Farsa dos Físicos* a jovem Denisa ensaboava na ribeira. Na Rua da Ferraria não há louça. Numa outra peça, a louça parte-se com o tremor de terra – há uma magia de louça quebrada que encontramos também no *Auto da Ressurreição*, no momento em que Jesus ressuscita e os rabinos começam a acreditar.

Podemos pensar que Maria Parda é uma obra que celebra Dionísio ou Baco. Na tradição cristã, é conhecida a estreita relação entre o vinho e o sangue de Cristo. Esta peça simboliza um ritual de passagem, o jejum da Quaresma. Segundo Roger Bartra, temos um contraponto entre o ritual pagão e o cristianismo, evidente nestes versos²⁰:

²⁰ Roger Bartra, «Los Vientos y los Vinos de Maria la Parda», in *Ciberletras*, 2002, Janeiro, n.º 6.

“Oh, bebedores irmãos
 que nos presta ser cristãos
 pois nos Deos tirou o vinho?
 Oh, ano triste, caindo,
 Porque nos fazes pagãos?” (vv. 104-108)

Olinda Kleiman é autora de uma leitura original do *Pranto de Maria Parda* relacionada com o mundo às avessas e a sexualidade; «elle n'est ni plus ni moins qu'une prostituée que la syphilis n'a pas épargnée», diz a autora²¹, ideia com a qual não estamos de acordo. Maria Parda tem sido vista apenas como uma personagem bêbeda, velha e decadente, mas nunca como uma figura da Quaresma, uma alegoria da penitência quaresmal.

O Auto das Regateiras de Lisboa composto por um frade loyo filho de uma delas é uma peça muito divertida²², com cenas brejeiras e sexuais, repleta de cenas farsescas, em relação com o mundo às avessas, o Carnaval e a linguagem verde estudada por Bahktine. As comadres regateiras são presas porque fizeram asneiras sob os efeitos do vinho (as toucas das alcoviteiras são mencionadas). O juiz não sabe «se foi por causa do vinho/se de fúria» (v. 105) o que aconteceu. Encontramos na peça várias alusões ao Carnaval e ao mundo às avessas:

“A del-rei sobre um funil” (v. 83)

Na sentença o juiz diz

“E pera bem castigar
 comerá somente cacos
 de baça vidrada” (v. 142)

Esta peça é o oposto do *Pranto de Maria Parda*. As regateiras são jovens que se divertem. Na peça estudada Gil Vicente conta-nos um episódio que se passa com uma velha melancólica, tal como João Calado não morre, fica suspenso até à Páscoa. O tema da melancolia lembra-nos uma exposição agora patente em Paris sobre a «Melancolia na Arte» no Grand Palais.

Para apoiar a tese de que o momento de Carnaval é muito importante na arte gostava de lembrar que o compositor italiano Claudio Monteverdi, se bem que posterior, compôs música de encomenda para datas importantes, nomeadamente para o tempo da abundância da festa carnavalesca. A sua

²¹ Olinda Kleiman, «Maria Parda: le vin des étoiles», in *Quadrant*, n.º 13, déc. 1996, pp. 5-26.

²² *O Auto das Regateiras de Lisboa* (1945), estudo de Silveira Bueno, São Paulo.

ópera *Orfeu* foi apresentada durante as festividades de Carnaval em Mântua em 1607, a sua cantata dramática *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* foi escrita para o Carnaval de Veneza e cantada no Palazzo Mocenigo em 1624 e a ópera *Coroação de Pompeia*, datada de 1643, ano da sua morte, foi estreada no Carnaval de Veneza.

Conclusão

Este texto carnavalesco repleto de brincadeiras escatológicas e irreverências não poderia ter sido escrito depois da Inquisição de 1536 ou da Contra-Reforma. É a história de uma mulher idosa, que pragueja e blasfema, que não efectuou nenhum feito extraordinário, é a personificação do anti-herói.

Gil Vicente insere neste pranto um calendário do tempo: Advento, Carnaval (carnecerias), Quaresma, Páscoa, Ascensão. Trata-se de uma obra sobre a ausência de vinho, e não sobre a morte de um rei ou uma lamentação amorosa. A personificação da Quaresma através de uma velha era frequente, e o testamento no fim é comum a estas peças. Maria Parda evoca a missa seca sem a consagração do cálice, pois não há vinho.

Maria no exórdio evoca as estrelas «que tão alta está a canada/pêra mi como as estrelas», e no testamento repete a mesma ideia:

“Não levo o vinho que digo,
qu’eu chamava das estrelas:
agora me irei par’elas
com grande sede comigo” (vv. 365-368)

Résumé/Abstract

Maria Parda est une figure de Carême parce qu’elle souffre avec le manque de vin et évoque ce moment de pénitence plusieurs fois: pâques, abstinence, jeun, hiver, testament et mort.

Maria Parda is one figure of Lent, she suffered with the shortage of wine and she evokes this moment of penitence several times: East, abstinence, winter, testament and death.

Imagens

Comida magra, Pieter Bruegel, o Velho, gravura de Pierre van der Heyden publicada por Cock em 1563.

Comida gorda, Pieter Bruegel, o Velho, gravura de Pierre van der Heyden publicada por Cock em 1563.