

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega

Rose Mary Abrão Nascif¹

Resumo

Este artigo analisa a noção de honra no teatro do espanhol Lope de Vega. A partir da análise de sua tragicomédia mais popular, *Fuenteovejuna*, reflete-se sobre a novidade do seu conceito de honra para os padrões literários da época e sobre sua atualidade no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Lope de Vega. Teatro. Honra.

Abstract

This article analyzes the concept of honor in the theater of the Spanish Lope de Vega. From the analysis of his most popular tragicomedy, *Fuenteovejuna*, it reflects about the novelty of his concept for the literary standards of the baroque period and its relevance in the contemporary context.

Keywords: Lope de Vega. Theatre. Honor.

1

Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense. Concluiu estágio de pós-doutoramento em 2016 na Queen Mary College da Universidade de Londres. cursou Artes Liberais na Universidade de Navarra (Pamplona, 1992-1993) e Aperfeiçoamento para Docentes de Língua Espanhola, na Universidade Internacional Antonio Machado (Baeza, 2003), ambas na Espanha. Professora associada da Universidade Federal de Juiz de Fora, atua nas áreas de ensino (língua espanhola e suas literaturas), pesquisa (iniciação científica e programa de pós-graduação em estudos literários) e extensão (já contribuiu na coordenação e participação de cursos).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

P Para falarmos sobre a honra no teatro barroco de Lope de Vega, faz-se necessário discorrer previamente sobre em que condições este conceito se firmou no imaginário coletivo espanhol, a fim de que reconheçamos a perspectiva a partir da qual se moldou grande parte da expressão literária do referido período. Nesse sentido, nos valem de uma abordagem artístico-histórica, cuja evolução nos fornecerá as diretrizes norteadoras deste artigo. De tal forma que, para nos referirmos ao Barroco, entendemos ser de extrema validade buscarmos referências elucidativas no período predecessor, renascentista.

O Renascimento espanhol floresceu tardiamente no século XVI, enquanto que o italiano estava em curso desde o século XIV, tendo em Petrarca uma de suas figuras mais inspiradoras. Neste período, a Espanha gozava de um enorme prestígio, corroborado pela autoconfiança dos espanhóis, cômicos de sua importância naquele contexto histórico europeu, em que um vasto território ultramarino estava sob seu domínio por ocasião da conquista do que pressupunham ser as Índias, a partir de 1492, além da reconquista, neste mesmo ano, das terras autóctones, sobretudo ao sul, na Andaluzia, que se mantiveram controladas pelos muçulmanos durante oito séculos. Ao contrário do obscurantismo medieval, agora, presumia-se uma cosmovisão otimista da vida, uma vez que a humanidade já não se constituía em uma sociedade fixamente hierarquizada, em que cada estamento social ocupava um lugar pré-determinado sem possibilidade de rupturas, como reflexo de uma ordem cósmica subjugada por certas leis físicas até então irrefutáveis (VILLORO, 1992, p. 13)². Na era medieval, os servos obedeciam aos senhores, os senhores aos seus superiores feudais, estes aos reis, os reis aos imperadores, tal como no mundo sublunar, a Terra, rodeado por sete esferas constituídas pelos cinco planetas então conhecidos, a Lua e o Sol: para além da sétima órbita, a esfera das estrelas, fixas, e mais além, Deus. O centro dessa conjuntura cósmica se fixava na Terra, cujo ponto principal, por sua vez, situava-se em Jerusalém, local onde Deus feito homem redimira a humanidade, ou Roma, núcleo difusor da cristandade e do império. Na periferia cósmica, apenas os abismos insondáveis, os quais ninguém ousava ultrapassar, sob pena de se precipitar no vazio (VILLORO, 1992, p. 14). A sociedade assim organizada afiançava a ausência de angústias,

2

Obra escrita originalmente em espanhol, mas que neste artigo, salvo quando indicado, constará traduzida ao português (Nota da autora).

pois as pessoas estariam isentas das ânsias por melhoria de vida, seguras e conformadas com sua condição social e linhagem desde o nascimento até a morte, amparadas pelos dois pilares de sustentação daquele sistema cuja orientação política e espiritual se estabelecia através da Coroa e da Tiara, do Monarca e do Papa.

Não obstante, o êxito alcançado com as Grandes Navegações consolidou o desmoronamento de velhas crenças e comprovou que a superfície terrestre, afinal, não se restringia à linha do horizonte, mas a ultrapassava infinitamente, de tal forma que aquele ponto central já não se fixaria em um único lugar, podendo se deslocar por um vasto e desbravável globo. E assim também os homens e as culturas. Rompem-se paradigmas. O destino dos homens já não se determinaria por sua condição social ou pelo lugar onde nasceram, sendo passível de transpor outros patamares mediante a ação individual, livre das amarras de um determinismo cósmico e limitador; agora o centro se ajustava sobre o ser humano, a despeito da insegurança e do desamparo que essa nova realidade lhe conferia. A liberdade de ação, entretanto, produzia uma euforia capaz de arrebatá-lo a sensação de insegurança, entusiasmado que se mostrava com as novas ideias, as novas conquistas, frente às retrógradas crenças medievais, fazendo com que essa era, por fim, inaugurasse o que mais tarde se conheceria por Modernidade, fundamentada na recuperação dos valores e modelos da Antiguidade greco-romana, contrapondo-os aos da tradição medieval, e que afeta a todas as áreas do saber e da arte.

Regido pelo Humanismo, o período ressalta tudo o que se relaciona ao homem, sua dignidade e sua preeminência sobre o meio circundante, promovendo, assim, não apenas o *renascimento* (GARCÍA MADRAZO, 2008, p. 174)³ das culturas da Antiguidade, mas a renovação de si mesmo, trazendo frescor a sua visão de mundo. Consolidam-se significativas mudanças históricas e socioculturais que incluíam, entre outras, o declínio da sociedade feudal e o avanço da burguesia, mais independente e preparada para assumir novas linhas de pensamento; a expansão econômica impulsionada pelo crescimento comercial; uma maior autonomia do poder político frente ao papado; o recuo da ascendência eclesiástica sobre a arte e a cultura, que experimenta uma progressiva secularização, embora persista

3

O termo renascimento se popularizou a partir do século XIX com o Romantismo. Obra escrita originalmente em espanhol, mas que aqui, salvo quando indicado, constará traduzida ao português (Nota da autora).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

a sua convicção cristã, e portanto, a temática religiosa; além da ampliação das expectativas do homem, encorajada pelo descobrimento de novas terras (GARCÍA MADRAZO, 2008, p. 174). Até que, na virada do século, já se pressentia, na Espanha, o arrefecimento desse entusiasmo, impelido por uma incontornável decadência política, econômica e militar, agravada no decorrer dos anos, culminando no período que se conheceu por Barroco⁴: a pérola renascentista havia se desfigurado.

Ocorre que as mudanças observadas na centúria anterior também favoreceram o ímpeto revolucionário do Novo Mundo, e as colônias começaram a reagir contra o *establishment* europeu ou, mais especificamente, espanhol, neste caso em particular, buscando a sua independência. As riquezas trazidas das colônias, que substituíram por longo tempo um investimento mais incisivo no seu próprio potencial produtivo, tornaram-se insuficientes para atenuar a falência econômica que se avizinhava em função das várias guerras nas quais a Espanha se envolveu e das pestes dentro e fora de suas fronteiras, potencializando, assim, a miséria e o despovoamento interior. Os conflitos de índole religiosa precipitaram a expulsão desastrosa de judeus e mouriscos, refletindo na drástica redução da mão de obra, não raro bem qualificada, o que agravava a crítica situação econômica da Espanha sob o reinado de Felipe IV (1621-1665). Diante de tanta instabilidade, o espanhol não sabe como se situar perante a vida, perde o otimismo da época precedente e seu conceito desalentador de realidade faz com que ora evidencie seu lado repulsivo, ora o rejeite em prol de uma beleza absoluta.

Contraditória e ironicamente, porém, o declínio político e econômico não encontra paralelo no âmbito das artes e da literatura; ao contrário, até bem entrada a segunda metade do século XVII, a Espanha abriga figuras tão relevantes quanto às da segunda metade do século anterior, a ponto de se converter no que se proclamou como o Século de Ouro espanhol. Por outro lado, o temor à expansão da *herética* Reforma protestante faz com que se restrinja a circulação de livros estrangeiros nos territórios da Coroa, ao mesmo tempo em que dificulta a saída de espanhóis para se formarem em universidades estrangeiras, o que promove seu isolamento cultural frente às correntes intelectuais predominantes na Europa (CABRALES; HERNÁNDEZ,

4

Designa-se assim o estilo artístico excessivo que se seguiu ao Renascimento. Segundo algumas teorias, a palavra deriva do grego *baros*, que significa "pesado"; para outros, provém do florentino *barochio* ("engano"), enquanto a hipótese mais generalizada relaciona a palavra com o português "barroco", "pérola de forma irregular". Já surge assim em dicionários do século XVII. No século XVIII, o sentido ampliou-se para designar igualmente aquilo que é extravagante, irregular ou desigual; foi também aplicado às obras posteriores ao Renascimento, consideradas exageradas e confusas segundo a perspectiva clássica. Disponível em: <http://www.superinteressante.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1476:qual-e-a-origem-da-palavra-qbarrocoq&catid=12:artigos&Itemid=86>. Acesso em: 4 mar. 2014.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

2009, p. 147). Entretanto, apesar das discrepâncias religiosas, em linhas gerais, o Barroco pressupôs a exacerbação dos elementos próprios da estética renascentista, fazendo com que a serenidade, a harmonia e a elegância se convertessem em abatimento, instabilidade e exagero, traços típicos da “espanholização” das formas italianas importadas durante o Renascimento. Nesse aspecto, a performance do Barroco espanhol, de fato, não encontrou rivais.

Os vários gêneros literários, a arquitetura, a música e as chamadas belas artes procuravam provocar impacto, seja através do pitoresco, do colossal, do grotesco ou até do monstruoso, imbuídos que estavam da premissa de que toda arte expressiva deveria se pautar na novidade, na originalidade. Essa era a diretriz prescrita pela nova orientação no intuito de alcançar a comoção estética almejada, ao excitar a sensibilidade ou a inteligência através de estímulos de ordem sensorial (cores, luzes, sons), intelectual (ideias inventivas) e sentimental (o terror, a compaixão), embora tais tendências não fossem compartilhadas por todos os autores da época. Entende-se a vida como um teatro ou, em outras palavras, “una representación teatral cuyo autor es Dios y los hombres sus actores; la muerte supone el final del espectáculo, por ello conviene descubrir lo que hay de apariencia detrás de lo que parece real”(CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 148), de tal forma que a predominância das aparências concorrerá para a incessante alteração e desaparecimento do que nos rodeia, estabelecendo, assim, o estilo dinâmico do Barroco.

Se a pintura procura captar a aparência enganosa com seu claro-escuro, a literatura reflete a falsidade do mundo visível mediante o tema da desilusão. Por sua vez, as personagens ora se deixam dominar por um caráter impulsivo, ora pelo comedimento, engendradas que estão por atitudes contraditórias, em que a espontaneidade cede à afetação, ao artifício e à complicação, visto que a natureza ou a condição natural do homem já não suscita confiança. Acreditava-se que a intensidade do prazer estético consistia na proporção direta do esforço realizado para descobrir o sentido da obra, em certos casos demasiado rebuscada para o acesso de um público iletrado: a verdade, quanto mais difícil, mais agradável. Daí a abundância de elementos decorativos e figuras de linguagem, como a metáfora, os

cultismos, as alusões à mitologia, tudo o que pudesse demonstrar a erudição e a inventividade do autor, que provocava nada mais do que a deformação caricaturesca e a estilização decorativa tão recorrentes no Barroco.

Na Espanha, duas escolas poéticas confirmam estas tendências: o culteranismo⁵ (ou cultismo) ou gongorismo e o conceptismo. A primeira, encabeçada por Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627) e; a segunda, por Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Durante muito tempo, estes dois estilos foram considerados opostos, com base, sobretudo, na conhecida rivalidade pessoal entre os dois autores, embora, atualmente, entenda-se que “en ambos casos, se parte de una estilización del lenguaje, convertido en el principal centro de interés de la obra literaria” (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 151)⁶. Nesse sentido, em linhas gerais, o culteranismo privilegiava a beleza formal através da criação de uma linguagem pomposa que se sobressaía à fala normal; e o conceptismo concedia importância aos valores conceituais das palavras e ressaltava os vocábulos com duplo sentido. Um visava à intelectualização da arte da palavra; o outro, o laconismo da frase e o humor sinistro que não poupava ninguém. Em suma, Góngora se distinguia pelo rigor e Quevedo pela mordacidade.

Entre eles e outros autores adeptos a um ou outro estilo, entretanto, surgiria um nome divergente, precisamente por sua proposta de simplicidade e de apelo popular, sem jamais, porém, prescindir da elegância e da virtuosidade: Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635), ou simplesmente Lope de Vega, cuja obra se nos apresenta desprovida do obscurantismo gongorino e da acidez quevediana, imbuída de jovialidade e de um otimismo que se distanciavam do pessimismo e da desilusão da época. Não obstante, entre as duas direções literárias – culteranismo e conceptismo –, Lope se aproximava preferencialmente da segunda que, embora mais racional e concisa, satisfazia com mais graça o gosto tradicional espanhol, de tal forma que o dramaturgo madrileno compôs com ambos a tríade exemplar da lírica espanhola, por seu virtuosismo formal e inteligência sutil, capazes de agradar ao rei e ao cidadão mais simplório. Tal habilidade, porém, não o impediu de se envolver em apuros por conta de seu caráter impulsivo e seus conturbados envoltimentos amorosos, que chegaram a lhe render um desterro em Valencia.

5

Segundo Cabrales e Hernández (2009, p. 152), o termo culteranismo foi criado por analogia com o luteranismo, pois os inimigos de Góngora o consideravam uma heresia poética.

6

Em ambos os casos, partem de uma estilização da linguagem, convertida no principal centro de interesse da obra literária. (Tradução nossa).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

Em terras valencianas, a propósito, Lope concebe ideias inovadoras sobre teatro, gênero dominante da literatura espanhola e meio preferido de diversão para os habitantes das principais cidades daquele período. Com base nas novidades implantadas em sua vasta obra dramática, Lope publica, em 1609, *Arte nuevo de hacer comedias*, onde estabelece seu critério pessoal de composição da comédia, que vai servir de modelo para seus contemporâneos no âmbito dramático, um êxito análogo ao de Shakespeare (1564-1616) no teatro inglês e ao de Molière (1622-1673) no francês. O próprio Cervantes (1547-1616), outro de seus contemporâneos, que num dado momento lançara críticas desfavoráveis ao teatro de Lope, por fim, reconhece seu valor e reverencia sua ousadia ao contrariar as três regras aristotélicas e humanistas referentes à unidade dramática de lugar, tempo e ação, algo inconcebível até então por afrontar o cânone clássico tão caro aos adeptos dos preceitos renascentistas ainda vigentes. Somado a isto, Lope propõe a hibridização teatral, ao mesclar tragédia e comédia e reunir personagens nobres e plebeus, resultando daí o conceito estético de *tragicomédia*, e justifica a sua opção por uma linguagem mais acessível ao público iletrado:

[...] y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.[...]
(ROZAS, 2002, linhas 45-48)⁷

Na concepção de Lope, o teatro ultrapassava a proposta de reflexão sobre a realidade do momento para também propiciar uma espécie de arte de evasão, já que o público espanhol, formado por um auditório inquieto, indiferente às normas clássicas e ávido por novidades de entretenimento e emoções, ansiava por desenlaces surpreendentes e, em geral, de final feliz. De modo que a estrutura cênica de Lope invariavelmente procurava estar de acordo com a psicologia de seu agitado público, dotando a ação de dinamismo e concedendo mais atenção à intriga do que às personagens, entre as quais se destacavam as figuras do criado e do “bobo”, que permitiam estabelecer o caráter contrastante, típico da literatura espanhola. Já nas novelas em prosa, os enredos românticos podiam conter alguma

7

Eu escrevo pela arte que inventaram/ os que o popular aplauso almejavam/ pois, como quem lhes paga é o povo, é justo/ falar sua língua para atizar seu gosto (Tradução nossa).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

referência autobiográfica, como em *La Dorotea*, narrativa dialogada de 1632, em que o autor relata, preservando os nomes reais, seus amores juvenis com Elena Osorio (Dorotea), prometida por interesse por sua mãe ao rico indiano dom Bela, com quem duela Fernando (Lope), ferindo-o de morte; Fernando e Dorotea se reconciliam, mas, ao final, ele a deixa para reatar a relação com Marfisa, uma antiga amante. Diz-se que um dos desejos secretos de Lope seria o de obter o mesmo sucesso como novelista como o teria obtido Cervantes e, para tanto, cultivou quase todos os gêneros narrativos próprios do Século de Ouro (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 178), com exceção da novela picaresca, gênero em que a realidade era retratada sistematicamente de forma degradante, pouco afeita à sua concepção poética da vida. Sua produção novelesca, no entanto, resultou bem menos interessante que a dramática e a poética, as quais, por outro lado, suplantaram as cervantinas.

O núcleo fundamental do repertório dramático espanhol se constituía pelas tradições espanholas que, por sua vez, abarcavam uma vasta gama de assuntos, de personagens e de situações, cujos temas mais recorrentes giravam em torno da épica, da religião e da honra. Tal como os grandes cantares de gesta, no medievo, os poemas barrocos de tom épico louvavam a grandeza do passado histórico espanhol, a despeito da decadência nacional que Lope, à sua maneira, preferia ignorar ou não reconhecer, pois para ele, o teatro não consistia numa escola de moralidade, em termos de propósito didático, mas num reduto onde se buscava satisfazer a ilusão de uma plateia ávida por entretenimento, por diversão despreocupada. Uma postura, porém, que não o afastou dos autos sacramentais, das comédias bíblicas e hagiográficas, embora o mantivesse avesso a pretensões teológicas ou religiosas de cunho intelectual, pois sua religiosidade se emparelhava com a de índole popular, voltada para as questões de arrependimento, conversões e milagres, como prova do poder e da misericórdia de Deus.

Por outro lado, a vingança pela honra surge como um mote de forte apelo literário no século XVII, provida de uma força capaz de sobrepor o valor da própria vida e a de entes queridos, refreada apenas pela magnitude do rei (ou da rainha), representante mor da pátria e do bem comum. Até então, na dramaturgia, somente as personagens nobres estariam propensas

a praticar a honradez, paradigma rompido por Lope ao incluir em suas peças camponeses ou pessoas simples perfeitamente capazes de reagirem contra abusos e injustiças que ultrajavam sua dignidade pessoal ou mesmo coletiva. Em termos sociais, para se reconhecer honrado ou honrada, recomendava-se a legitimidade de procedência, ou seja, não ser filho ou filha natural, pois poderia configurar-se como fruto de adultério; pertencer a uma boa família, de boa estirpe, de bom sangue, de preferência de mesma religião; ser fiel ao marido ou à esposa, em respeito ao sétimo sacramento católico; e, se porventura, uma mulher casada fosse vitimada por algum violador, sua honra deveria ser vingada pelo marido, e, se solteira, pelo pai, pelo irmão mais velho ou por ela mesma. Defender sua terra natal também promoveria o indivíduo ao patamar da respeitabilidade e honradez, mesmo que tal disposição lhe reservasse o cárcere ou a morte; e se em circunstância de debate inconciliável, um antagonista desferisse um bofetão em outro em sinal de ofensa sofrida ou desafio proposto, o agredido teria sua honra maculada, a qual estaria obrigado a restabelecer, sob pena de se transformar em alvo de chacota, senão de desprezo pela comunidade. Assim, ainda que na maior parte das situações coubesse ao homem investir na recuperação da honra, em alguns casos, a mulher também poderia se vingar a si mesma, dando cabo do responsável pelo ultraje à sua reputação. A honra jamais deveria se rebaixar ao mal, à injúria, e o amor deveria ser sempre o vencedor das nobres causas, das quais o povo comum não estaria isento, e, portanto, passível de ser representado no teatro de Lope, sobretudo porque envolvia relações entre homem e mulher, às vezes, tempestuosas, como reflexo da vida pessoal de Lope.

Muitos críticos teriam se aprofundado nos motivos de uma “dura ley que obliga al hombre a abandonar en los brazos de la mujer su bien más precioso: el honor” (VAN BEYSTERVELDT, 1966, p. 214 apud LOSADA GOYA, 1990, p. 594), e de seu desenvolvimento especificamente no teatro espanhol. Acreditam eles, tratar-se de uma herança da antiguidade greco-latina, dos princípios cristãos, de costumes de povos germânicos e, também, um esforço proveniente da Idade Média em manter coesas as famílias para protegê-las das ameaças muçulmanas. Em tal medida, seriam naturais “los cuidados que el jefe de familia o el futuro esposo ponen para preservar a

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

su hija o a su prometida de toda posible relación con cualquier hombre” (LOSADA GOYA, 1990, p. 594), exatamente para evitar a profanação do lar que a perda da honra promoveria. Este, portanto, consiste num tema de intenso impacto dramático, do qual Lope tampouco se privou, ao escrever comédias – ou tragicomédias – de tema profano, nelas conjugando lendas e acontecimentos históricos espanhóis, com base na tradição e escrita, e que veio a se constituir no conjunto mais elogiável de toda sua produção literária. Entre elas, a tragicomédia intitulada *Fuenteovejuna* ou *Fuente Ovejuna*, escrita entre 1612 e 1614, possivelmente sua mais popular e representada peça teatral.

Baseada em fatos verídicos⁸ ocorridos em 1572 durante o reinado dos Reis Católicos, a obra relata o conflito entre o comendador Fernán Gómez e os habitantes de Fuenteovejuna, em razão dos contínuos abusos a que ele vinha submetendo as mulheres do lugar, entre elas a jovem camponesa Laurencia. Determinados em restabelecer a honra das mulheres e do local, a população persegue e executa o comendador, cuja morte irá instaurar uma investigação com o propósito de condenar os culpados. Entretanto, todo o povo se apresenta como responsável e, por mais que o juiz inquisidor recomendasse a tortura dos suspeitos, nenhum deles assume individualmente o crime, alegando que Fuenteovejuna inteira seria a responsável. Diante da impossibilidade de se encontrar um único culpado a quem condenar e punir, a população recebe a indulgência dos Reis Católicos, resultado que comprova a capacidade de impor mudanças dos camponeses, frente à opressão e aos desmandos dos poderosos. Toda a comunidade movida em torno de um mesmo objetivo, por fim, faz prevalecer a sua vontade e honra.

O drama confere visibilidade à questão feminina, na medida em que, em determinado ponto da trama, enquanto as autoridades locais, em reunião, hesitam em adotar providências contra as agressões do comendador às mulheres, Laurencia adentra no recinto, que pouco antes havia conseguido escapar do assédio de seu algoz, para reprovar a então passividade dos homens e cobrar-lhes uma atitude contundente diante de tanta humilhação. Considera-se o monólogo a seguir como um dos mais comoventes do teatro clássico espanhol:

8

Na Introdução da obra, assinado pelo Editor, consta que o autor deve ter se inspirado no fato histórico registrado na Crónica das três Ordens militares, de Rades y Andrada (1572), em documentos do Arquivo de Calatrava, gaveta 22 (VEGA, 2006, p. 5).

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

Ato Terceiro – Cena III⁹

Personagens deste fragmento:

Laurencia (camponesa)

Esteban (Prefeito; pai de Laurencia)

Juan Rojo (Lavrador, tio de Laurencia)

(Entra Laurencia, descomposta)

LAURENCIA: Dejadme entrar, que bien puedo,
en consejo de los hombres;
que bien puede una mujer,
si no dar voto, a dar voces.

¿Conocéisme?

ESTEBAN: ¡Santo cielo!

¿No es mi hija?

JUAN ROJO: ¿No conoces
a Laurencia?

LAURENCIA: Vengo tal.

Que mi diferencia os pone
en contingencia quién soy.

ESTEBAN: ¡Hija mía!

LAURENCIA: No me nombres
tu hija.

ESTEBAN: ¿Por qué, mis ojos?

¿Por qué?

LAURENCIA: ¡Por muchas razones!

Y sean las principales,
porque dejas que me roben
tiranos sin que me vengues,
traidores sin que me cobres.
Aún no era yo de Frondoso,
para que digas que tome,
como marido, venganza,
que aquí por tu cuenta corre;
que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido,
la obligación presupone;

9

Mantivemos a formatação original da edição utilizada, assim como as falas em espanhol, sob o risco de romper a carga dramática de que estão imbuídos os fragmentos selecionados. A cena foi magistralmente reproduzida no filme homônimo, de 1972, uma coprodução da TVE (Televisión Española) e da RAI (Itália), com interpretação da atriz Nuria Torray, sob a direção de Juan Guerrero Zamora. Embora a crítica especializada julgue que não esteja à altura da obra literária, reconhece que o filme conta com interpretações marcantes. A produção filmica está disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=-lCuFn57nAo>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

que en tanto que no me entregan
una joya, aunque la compre,
no ha de correr por mi cuenta
las guardas ni los ladrones.
Llevóme de vuestros ojos
a su casa Fernán Gómez:
la oveja al lobo la dejáis,
como cobardes pastores.
¡Qué dagas no vi en mi pecho!
¡Qué desatinos enormes,
qué palabras, qué amenazas,
y qué delitos atroces,
por rendir mi castidad
a sus apetitos torpes!
Mis cabellos, ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes,
de la sangre y la señales?
¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
de Fuente Ovejuna el nombre.
Dadme unas armas a mí,
pues sois piedras, pues sois bronces,
pues sois jaspes, pues sois tigres...
Tigres no, porque feroces
siguen quien roba sus hijos,
matando los cazadores
antes que entren por el mar
y por sus ondas se arrojen.
Liebres cobardes nacistes;
bárbaros sois, no españoles.
Gallinas, ¡vuestras mujeres
sufrís que otros hombres gocen!
Poneos ruelas en la cinta.
¿Para qué os ceñís estoques?
¡Vive Dios!, que he de trazar

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

que solas mujeres cobren
la honra de estos tiranos,
la sangre de estos traidores. [...]
(VEGA, 2006, p. 90)

Assim incitados, os homens reagem e convocam toda a população a perseguir e executar o comendador Fernán Gómez. Advertidos do crime, os Reis Católicos (Isabel II e Fernando I), enviam um Juiz (o inquisidor) a Fuenteovejuna, para esclarecer o caso e castigar os culpados; porém, mesmo submetendo os suspeitos à tortura, o magistrado não obtém sucesso nas suas diligências, pois ninguém recrimina a si mesmo ou a outrem. Existe uma cumplicidade coletiva.

Ato Terceiro – Cena XIV

Personagens deste fragmento:

Laurencia (Camponesa)
Fronoso (Lavrador; Marido de Laurencia)
Juiz (o inquisidor)
Esteban (Prefeito, pai de Laurencia)
Pascuala (Lavradora)
Mengo (Lavrador)
Alonso (outro prefeito)
Muchacho (Garoto)

FRONDOSO: ¡Mi Laurencia!

LAURENCIA: ¡Esposo amado!

¿Cómo estar aquí te atreves?

FRONDOSO: ¿Esas resistencias debes
a mi amoroso cuidado?

LAURENCIA: Mi bien, procura guardarte,
porque tu daño recelo.

FRONDOSO: No quiera, Laurencia, el cielo
que tal llegue a disgustarte.

LAURENCIA: ¿No temes ver el rigor
que por los demás sucede,
y el furor con que procede
aqueste pesquisidor?
Procura guardar la vida.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

Huye, tu daño no esperes.
FRONDOSO: ¿Cómo? ¿Qué procure quieres
cosa tan mal recebida?
¿Es bien que los demás deje
en el peligro presente,
y de tu vista me ausente?
No me mandes que me aleje;
porque no es puesto en razón
que, por evitar mi daño,
sea con mi sangre extraño
en tan terrible ocasión.

(Vozes vindas de dentro)
Voces parece que he oído,
y son, si yo mal no siento,
de alguno que dan tormento.
Oye veja atento oído.
(Fala o juiz e respondem.)
JUEZ: Decid la verdad, buen viejo.
FRONDOSO: Un viejo, Laurencia mía,
atormentan.
LAURENCIA: ¡Qué porfía!
ESTEBAN: Déjenme un poco.
JUEZ: Ya os dejo.
Decid, ¿quién mató a Fernando?
ESTEBAN: Fuente Ovejuna lo hizo.
LAURENCIA: Tu nombre, padre, eternizo.
FRONDOSO: ¡Bravo caso!
JUEZ: ¡Ese muchacho!
¡Aprieta, perro! Yo sé
que lo sabes. Di quién fue.
¿Callas? Aprieta, borracho.
NIÑO: Fuente Ovejuna, señor.
JUEZ: ¡Por vida del rey, villanos,
que os ahorque con mis manos!
¿Quién mató al comendador?
FRONDOSO: ¡Que a un niño le den tormento
y niegue de aquesta suerte!
LAURENCIA: ¡Bravo pueblo!

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

FRONDOSO: ¡Bravo y fuerte!
JUEZ: ¡Esa mujer al momento
en ese potro tened!
Dale esa mancuera luego.
LAURENCIA: Ya está de cólera ciego.
JUEZ: Que os he de matar, creed,
en ese potro, villanos.
¿Quién mató al comendador?
PASCUALA: Fuente Ovejuna, señor.
JUEZ: ¡Dale!
FRONDOSO: Pensamientos vanos.
LAURENCIA: Pascuala niega, Frondoso.
FRONDOSO: Niegan niños: ¿qué te espantas?
JUEZ: Parece que los encantas.
¡Aprieta!
PASCUALA: ¡Ay, cielo piadoso!
JUEZ: ¡Aprieta, infame! ¿Estás sordo?
PASCUALA: Fuente Ovejuna lo hizo.
JUEZ: Traedme aquel más rollizo...,
¡ese desnudo, ese gordo!
LAURENCIA: ¡Pobre Mengo! Él es sin duda.
Temo que ha de confesar.
MENGO: ¡Ay! ¡Ay!
JUEZ: Comienza a apretar.
MENGO: ¡Ay!
JUEZ: ¿Es menester ayuda?
MENGO: ¡Ay! ¡Ay!
JUEZ: ¿Quién mató, villano,
al señor comendador?
MENGO: ¡Ay, yo, lo diré, señor!
JUEZ: Afloja un poco la mano.
FRONDOSO: Él confiesa.
JUEZ: Al palo aplica
la espalda.
MENGO: Quedo, que yo
lo diré.
JUEZ: ¿Quién le mató?
MENGO: Señor, Fuente Ovejuna.
JUEZ: ¿Hay tan gran bellaquería?
Del dolor se están burlando.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

En quien estaba esperando,
niega con mayor porfía.
Dejadlos; que estoy cansado.
FRONDOSO: ¡Oh, Mengo, bien te haga Dios!
Temor que tuve de dos,
el tuyo me le ha quitado.
(VEGA, 2006, p. 90)

A tortura, portanto, resulta ineficaz. Inclusive, Mengo, um dos lavradores que figura como o “bobo”, capaz de fazer graça mesmo sob tortura, mostra-se determinado a desafiar as forças da lei para vingar as injúrias que ele mesmo havia experimentado. Nestes termos, os dois fragmentos expressam o vigor dramático de Lope de Vega e sua notável capacidade de mesclar o trágico e o cômico sem cair no funesto ou no escárnio, de forma a obter um efeito ao mesmo tempo reflexivo e lúdico. No caso de *Fuenteovejuna*, o próprio nome remete a uma *fonte de ovelhas*, ou, metaforicamente, a um local de homens covardes, passivos *carneirinhos* incapazes de reagir às afrontas humilhantes a que estão diariamente expostos. Até que uma mulher aviltada em sua honra desperta a hombridade do resignado povo (ou das autoridades que o governavam) para ir em defesa de sua honra, a despeito das prováveis imolações aplicadas a toda uma comunidade em nome da justiça ou, antes, da reputação de uma autoridade nobiliária, representada pelo comendador assassinado. Uma mensagem que, sem pretensões de dogmatismos moralizantes, consegue ser apreendida por qualquer público, mesmo por aquele desprovido de sofisticação intelectual, mas apto a reconhecer(-se) (n)os meandros da vida e dos costumes espanhóis. A honra, por fim, não abarcaria tão somente a fama, a fidalguia, reservadas aos cavaleiros e nobres, mas também o brio dos que se recusam terminantemente a se recurvar sob o peso de arbitrariedades e de cinismos de qualquer ordem. As mudanças, afinal, vieram para ficar, não como uma gratificação divina e gratuita, mas como produto da consciência e da vontade em querer mudar, mudando a si mesmo, livrando-se de ideias prontas, de verdades irrefutáveis, sem necessidade de erudições inócuas. Neste sentido, o teatro de Lope transcende, até hoje, as expectativas da sociedade espanhola do período barroco, para reverberar em pleno século XXI, ainda com um frescor impactante.

Referências

CABRALES, José Manuel; HERNÁNDEZ, Guillermo. *Literatura española y latino-americana: De la Edad Media al Neoclasicismo*. Madrid: SGEL, 2009.

GARCÍA MADRAZO, Pilar; MORAGÓN GORDÓN, Carmen. *Lengua castellana y Literatura: 1^{er} Bachillerato*. Zaragoza: Edelvives, 2008.

LOSADA GOYA, José Manuel. *La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología*. Centro Virtual Cervantes: Actas de los Congresos de la Asociación Internacional Siglo de Oro – AISO, Actas II, 1990, p. 594. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_010.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2015.

QUAL é a origem da palavra “barroco”? Revista Superinteressante, Super Perguntas & Respostas 2011/2012. Disponível em: <http://www.superinteressante.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1476:qual-e-a-origem-da-palavra-qbarroco&catid=12:artigos&Itemid=86>. Acesso em: 4 mar. 2014.

ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina el arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-veja-este-tiempo—0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Acesso em: 11 abr. 2015.

VAN BEYSTERVELDT, Antonie A. Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l’honneur dans la «Comedia Nueva» espagnole. Leiden: E. J. Brill, 1966 apud LOSADA GOYA, José Manuel. *La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología*. Centro Virtual Cervantes: Actas de los Congresos de la Asociación Internacional Siglo de Oro – AISO, Actas II, 1990, p. 594. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_010.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2015.

VEGA, Lope de. *Fuente Ovejuna*. 4. ed. Madrid: Jorge Mestas Ediciones, 2006.

Fuenteovejuna: a defesa da honra no teatro de Lope de Vega
Rose Mary Abrão Nascif

VILLORO, Luis. *El pensamiento moderno: Filosofía del Renacimiento*.
México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017