

Com esta importante pesquisa no terreno da história das mentalidades, num campo temático até agora pouco investigado no nosso país, abrem as Autoras, como salienta o Dr. F. A. Baptista Pereira na sua Apresentação a este trabalho, um novo dossier no estudo crítico da obra de Gil Vicente e contribuem, com uma óptica inovadora para o esclarecimento da presença da cultura carnavalesca no tempo social e cultural português da primeira metade do séc. XVI.

De uma forma largamente documentada, mostram-nos como se estabelece, no texto vicentino, um tipo particular de comunicação onde o vocabulário e o gesto tudo invertem, transgredindo e libertando-se das regras do código linguístico (lógico e social), criando uma outra lei onde o convencional cede lugar ao familiar e ao público, ao inconveniente, o espiritual e abstracto se transfere para o material e corporal, numa vertigem de palavras e ideias cujo jogo, duplo e equívoco, se traduz numa nítida hostilidade ao imutável e num diálogo que se converte em escárnio.

Salientam em que medida e até que ponto Gil Vicente, enquadrado no contexto cultural, mental e ideológico da época, olhado como o encontro de estruturas medievais e de novas formas de pensamento tão estreitamente ligadas ao grande debate de ideias da primeira metade do séc. XVI, origina, sob o disfarce do disparatado e em figuras que invertem o sentido de actos e textos ideologicamente vigentes, paradoxos e juízos que provocam o riso — e, por este, a comunhão entre todos e a sua participação, embora temporária, numa loucura intencionalmente provocada — pondo em causa toda a ordem estabelecida, numa contestação que se avoluma e irrompe através da veia popular e, particularmente, das manifestações carnavalescas que em si integra.

Ao avaliarem a presença e importância relativa das marcas de uma cultura popular carnavalesca no texto vicentino, isto é, analisando-o em perspectivas até à data inexploradas, as Autoras, Licenciadas em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, inauguram na historiografia portuguesa um capítulo, sem dúvida inédito, no estudo das mentalidades da época da Expansão.

O DISCURSO CARNAVALESCO EM GIL VICENTE



MARIA J. TELES M. LEONOR CRUZ
S. MARTA PINHEIRO

O DISCURSO CARNAVALESCO
EM GIL VICENTE

no âmbito de uma
história das mentalidades

Apresentação de
FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA

publicações
GEC

O DISCURSO CARNAVALESCO
EM GIL VICENTE

© GEC publicações — 1984

Direitos Reservados para a Língua Portuguesa para GEC publicações

R. Sto. António da Glória, 95, 1200 LISBOA

TÍTULO: O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente

AUTORAS: Maria J. Teles, M. Leonor Cruz, S. Marta Pinheiro

COLECÇÃO: Estudos-Ensaios

CAPA: GEC publicações e Autoras

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: Garcia & Carvalho, Lda.

R. Santo António da Glória, 90 e 95 — 1200 LISBOA

TIRAGEM: 1200 ex.

DISTRIBUIDOR: Forja Editora SARI.

Rua da Emenda, 30, 3.º, C

Tel. 32 23 34 1200 LISBOA

APRESENTAÇÃO

Gil Vicente é uma fonte inesgotável de informação e de prazer. Informações quase sempre insuspeitadas, prazer de descobri-las e, conseqüentemente, oportunidade de encetar novos diálogos com o passado. Claro está que tudo depende da imaginação e da perícia da leitura. É por isso extremamente gratificante para mim ter a oportunidade de apresentar um trabalho, que, desde o início, tive o privilégio de acompanhar e que desafia o texto vicentino em perspectivas até à data inexploradas.

As Dr.^{as} Maria José da Silva Teles, Maria Leonor García da Cruz e Susana Marta Delgado Pinheiro foram minhas alunas na Faculdade de Letras de Lisboa, no ano lectivo de 1980-81, na cadeira de História Cultural e das Mentalidades (sécs. XIV a XVIII). Nessa qualidade realizaram o trabalho escolar que está na base do estudo que ora submetem, já não ao juízo do professor, mas à opinião pública.

Num gesto de grande simpatia, convidaram-me a apresentar o trabalho que tão diligentemente realizaram. Aceitei, de bom grado, tão amável proposta, uma vez que a obrigação do professor é apoiar e incentivar, até onde os seus limites o permitirem, o desabrochar dos novos valores que ajudou a formar. Mas não foi só esta obrigação «de princípio» que me vinculou. Dois outros motivos, mais subjectivos é certo, mas talvez mais autenticamente vividos, eliminaram em mim qualquer hipótese de resistência, por modéstia: o tema e a fonte escolhidos.

Nesse já longínquo ano lectivo de 80/81 dei particular ênfase a determinados temas da História das Mentalidades que,

longe de serem novidade além-fronteiras, não tinham, como ainda não têm, entre nós, cultores assíduos e público interessado. Estas então nossas alunas lançaram-se num projecto, a bem dizer temerário, dada a sua juventude e a magnitude do empreendimento: interrogar o texto vicentino, segundo uma óptica inovadora — a presença e importância relativa das marcas de uma cultura popular carnavalesca. O estudo, que agora se apresenta, apesar de manter basicamente a estrutura e as conclusões a que então chegou o trabalho escolar, foi substancialmente aumentado e melhorado, facto que, aliás, me não surpreendeu, habituado como estou a esperar destas ex-alunas um elevado grau de auto-exigência, a que, naturalmente, se aliaram a maturidade entretanto consolidada e a distanciação temporal e crítica que corrige imprecisões e preenche lacunas.

Cumprе reconhecer que a preparação exigida para um tratamento exaustivo da temática escolhida envolveria o manejo de conceitos teóricos de proveniência interdisciplinar, o que está, por enquanto e infelizmente, fora dos projectos curriculares formativos das Universidades Portuguesas.

Daí que as autoras se tivessem seguramente remetido à sua condição de promissoras profissionais do conhecimento histórico e orientassem a sua pesquisa no âmbito da História das Mentalidades. Deste modo, longe de diminuir o alcance do trabalho, contribuem para a renovação de duas ordens de problemas culturais: por um lado, abrem um novo «dossier» no estudo crítico da obra de Gil Vicente; por outro lado, inauguram na historiografia portuguesa um capítulo inédito na análise das mentalidades da época da expansão.

Tenho a convicção de que, para além do indesmentível mérito da proposta de leitura, os resultados são tão prometedores ao nível do esclarecimento da apropriação que a obra vicentina faz dos numerosos *textos sociais* que a tornaram possível, como na revelação da importante presença da cultura carnavalesca no tempo social e cultural português da primeira metade do século XVI.

Estão, pois, de parabéns as autoras pela sua determinação em tornar público este seu valioso contributo e a editora que abriu as portas a mais esta pedra no edifício de uma nova cultura portuguesa. A pedra pode ser pequena, mas está certamente situada nos alicerces.

Abril de 1984.

Fernando António Baptista Pereira

INTRODUÇÃO

A festa, e particularmente o Carnaval com toda a problemática que o enriquece, é um tema bastante complexo e até hoje mal estudado no âmbito de uma história das mentalidades. Daí a bibliografia existente ser sobretudo de carácter etnográfico e constituir um insuficiente auxiliar. Por seu lado, a documentação necessária a uma pesquisa que se mova no campo das mentalidades encontra-se, igualmente, muito dispersa e é escassa, podendo ser constituída por obras literárias — onde são descritas certas práticas ou festas, ou então, exteriorizados os elementos da festa (termos e atitudes) — ou por documentos de natureza oficial como julgamentos de excessos e abusos, documentação esta emanada da Igreja combatendo atitudes contrárias à ordem eclesiástica, etc. Também memoriais circunscritos a regiões ou crónicas gerais podem eventualmente fornecer alguma informação.

Duas vias de investigação são de possível abordagem neste tema, mediante a documentação existente: o estudo do Carnaval enquanto festa ou os aspectos de que se reveste a cultura carnavalesca. Foi precisamente pela segunda via que enveredámos, procurando salientar os aspectos carnavalescos do discurso vicentino.

Considerámos imprescindível uma prévia caracterização do discurso carnavalesco, do seu significado e norma, como transgressor de uma cultura e comunicação oficiais, com um determinado jogo de relações entre autor/actor/espectador e portador do riso. Isto porque uma vez aclaradas as grandes linhas defi-

nidoras de um tal discurso, mais perceptível se torna, através de uma leitura atenta da obra de Gil Vicente, o significado, a função, a emergência de todo um conjunto de manifestações nitidamente carnavalescas que o discurso vicentino encerra e desperta constantemente.

Desta forma, numa segunda parte do nosso trabalho, analisando de modo exaustivo numerosas obras do Autor, procurámos delas extrair as repercussões da cultura cômica popular carnavalesca, concedendo toda a nossa atenção primeiramente ao vocabulário e figuras do discurso vicentino. Tratava-se agora não só de pesquisar o vocabulário, ou melhor, a linguagem familiar e de praça pública, como também determinadas fórmulas do discurso — trocadilhos, jogos de palavras, quiproquós, próprios de um discurso *louco*, certos fenómenos linguísticos, como a enumeração, repetição de lexemas e fonemas, o políglotismo e gíria incompreensíveis e tantas outras formas — que tão bem revelam a emergência de aspectos da festa, do Carnaval, na obra vicentina.

Intimamente relacionado com o factor linguístico, pensámos ser útil abordar o realismo grotesco ligado ao corporal e material, outra das características fundamentais do discurso do Carnaval. Segue-se-lhe uma análise das personagens vicentinas utilizadoras deste tipo do discurso e as suas funções, para uma melhor compreensão do significado da obra do Autor.

Após este estudo exclusivamente imanente das fontes, tornou-se indispensável o seu enquadramento no contexto cultural, mental e ideológico, da época, encarando Gil Vicente como o encontro das estruturas medievais e de novas formas de pensamento, tão estreitamente ligadas com o grande debate de ideias da primeira metade do séc. XVI. Para efectuar este trabalho no âmbito de uma história das mentalidades dificuldades se nos apresentaram, não só pela vastidão da obra vicentina, mas ainda pela reduzida bibliografia de que pudemos dispor relativamente aos temas propostos. Aqui fica pois o nosso contributo.

As Autoras

Indicamos em seguida as numerosas peças de Gil Vicente que escolhemos como fontes da nossa investigação.*

- 1502 — Auto da Visitação ou Monólogo do Vaqueiro.
- 1506 — Sermão perante a Rainha D. Leonor.
- 1509 — Auto da Índia.
- 1510 — Auto da Fé.
- 1512 — Velho da Horta.
- 1513 — Auto dos Quatro Tempos.
- 1514 — Exortação da Guerra.
- 1515 — Quem Tem Farelos?; Auto dito de Mofina Mendes.
- 1517 — Auto da Barca do Inferno.
- 1518 — Auto da Alma; Auto da Barca do Purgatório.
- 1519 — Auto da Barca da Glória.
- 1520 — Auto da Fama.
- 1521 — Cortes de Júpiter; Comédia de Rubena; Farsa das Ciganas.
- 1522 — Dom Duardos; Pranto de Maria Parda.
- 1524 — Farsa de Inês Pereira; Auto Pastoril Português; Auto de Amadis de Gaula.
- 1524 — Comédia do Viúvo; Frágua de Amor; Auto dos Físicos.
- 1525 ou 1526 — O Juiz da Beira.
- 1526 — Templo de Apolo; Auto da Feira.
- 1527 — Nau de Amores; Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra; Farsa dos Almocreves; Auto Pastoril da Serra da Estrela; Breve Sumário da História de Deus; Diálogo sobre a Ressurreição; (?) Auto das Fadas.
- 1527 ou 1528 — Auto da Festa.
- 1529 — Triunfo do Inverno.
- 1529 ou 1530 — O Clérigo da Beira.
- 1532 — Auto da Lusitânia.
- 1533 — Romagem dos Agravados.
- 1534 — Auto da Cananeia.
- 1536 — Floresta de Enganos.

* A sua ordenação temporal foi efectuada de acordo com a cronologia de I. S. Révah.

As passagens que frequentemente citamos no presente trabalho são, na sua maioria, provenientes da edição de Marques Braga das Obras Completas de Gil Vicente. Exceptuam-se, todavia, os extractos de peças coligidas em publicações organizadas por Angelina Vasques Martins, Luiz Francisco Rebello e M. de Lourdes Saraiva. Para um mais completo esclarecimento consulte-se a bibliografia inclusa no fim desta obra.

I. MANIFESTAÇÕES E EXPRESSÕES DA CULTURA CARNAVALESCA

É como forma de subversão dos valores e ditames da cultura oficial que a cultura popular, através fundamentalmente de expressões orais, irrompe no Carnaval.

As festividades são uma forma marcante da civilização humana, exprimindo uma concepção do mundo. Possuem uma relação marcada com o tempo, encontrando-se na sua base um conceito concreto do tempo natural, biológico, histórico. A festa é, podemos dizê-lo, a forma que reveste a segunda vida do povo que entra, assim, temporariamente no domínio utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

A festa é a exteriorização de todo o potencial cinético do homem, uma vivência de situações-limite que necessitam de explosões temporárias como se verifica no Carnaval com a sua existência crítica, tolerada episodicamente. Este põe em causa os valores sociais estabelecidos e marca, sobretudo pelo seu carácter popular e fantasioso, no campo da mentalidade colectiva, uma intenção deliberada de contestação expressa das mais variadas maneiras.

Um mesmo aspecto cómico do mundo reflecte-se em várias manifestações interdependentes, mas colocando-se de diferentes formas. Está presente na festa dos tolos, do asno, no riso pascal, em festejos que ocupavam um importante lugar na vida do homem medieval, mas também nas festas religiosas e nas cerimónias e ritos civis se encontra esse mesmo tom cómico e público.

As obras verbais, na cultura cômica popular, são igualmente impregnadas da percepção carnavalesca do mundo, constituindo uma literatura de festa que utiliza formas e imagens carnavalescas bem marcadas. A retórica cômica desenvolve-se, nomeadamente, na dramaturgia cômica; os milagres, moralidades, *soties*, são carnavalizados. De resto, é à sátira burlesca que o Carnaval conduz, pela sua natureza e origens. Também os fenómenos e géneros do vocabulário familiar e de praça pública adquirem uma importância fundamental, particularmente na Idade Média e no Renascimento.

Tais formas e manifestações públicas possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas de uma cultura cômica popular carnavalesca. Com uma dimensão concreta, sensível, esta aparenta-se com as formas de espectáculo teatral que, em grande medida, fazem parte do Carnaval, com personagens características da cultura cômica da Idade Média — bufões e parvos — veículos permanentemente consagrados ao princípio do Carnaval.

Na percepção carnavalesca do mundo, o ideal utópico e o real fundem-se provisoriamente, com uma linguagem própria, formas de expressão dinâmicas, impregnadas do lirismo da alternância e renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades. Parodia-se a vida comum não pela negação pura, mas ressuscitando e renovando.

Um dos elementos irruptivos do Carnaval é precisamente a ambivalência, destruidora da cultura. Constrói-se uma cultura utópica que não pode sobreviver, pois se tal facto se viesse a verificar seria a destruição da cultura oficial.

1.1. SIGNIFICADO E NORMA DO DISCURSO CARNAVALESCO

Segundo Kristeva, o discurso carnavalesco situa-se historicamente na passagem do símbolo ao signo. Testemunha o esforço que o discurso empreendeu ao debater-se contra as suas próprias leis para vir a sucumbir sob outra forma a essas leis (o signo substitui o símbolo).

«O significado do discurso carnavalesco é um INSULTO ao significado do discurso oficial, portanto da LEI»¹. O discurso característico do Carnaval é provocado, digamos, por uma antilei, visto basear-se numa transgressão. Apresenta uma ambivalência. «É o espaço do carnaval simultaneamente cena (representação de uma mensagem-significado) e vida (prática de um discurso significante), duplo e ambivalente»².

O Carnaval é, pois, o espaço da anticena, da total identificação entre autor, actor e espectador, da hostilidade a dogmas e à moral cristã, a tudo o que é estabelecido oficialmente; é o espaço do diferente, do obsceno, do insulto, do riso alegre e sarcástico que marca profundamente todo um tipo de discurso.

1.1.1. *Transgressão da cultura e comunicação oficiais*

A cultura carnavalesca, na sua infinidade de formas, opõe-se, de facto, à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal. Apresenta uma diferença de princípios com as formas de culto e cerimónias oficiais da Igreja e do Estado, conferindo um diferente aspecto ao mundo, ao homem, às relações humanas, tornando-os deliberadamente não oficiais. Gera-se, assim, uma dualidade do mundo e da vida, essencial para compreender a consciência cultural da Idade Média e do próprio Renascimento.

Também a língua vulgar, rica e diversificada, parodia o mundo oficial. É na linguagem familiar que residem os fenómenos verbais interditos na comunicação oficial que, apesar da sua heterogeneidade genética, adquirem um tom cômico geral. Nela ganham importância novas formas de comunicação verbal com sentido interno e alterações de sentido.

Na verdade, o cômico aprofunda-se e torna-se cada vez mais expressão da sensibilidade popular do mundo. O sentido

¹ Julia Kristeva, *Le Texte du Roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, The Hague, 1970, p. 162.

² *Idem*, *ibidem*, p. 163.

cómico que preside aos ritos do Carnaval separa-os do dogmatismo religioso, do misticismo, da piedade, do mágico ou encantatório. Tais manifestações são uma fuga provisória ao mundo ordinário e oficial, opondo-se frontalmente às festas oficiais que consagram o regime apenas em vista do passado, validando necessariamente a imutabilidade, a hierarquia, as normas religiosas, políticas e morais em uso, cujo tom sério trai a verdadeira natureza da festa humana.

Por todo o lado se nos apresenta o mesmo desejo de viver durante determinado tempo num mundo ao contrário, onde os valores sociais são alegremente ignorados pela introdução de elementos burlescos que relembram as festas de Dezembro dos pagãos, com a sua febril *loucura*, que, aliás, iriam subsistir durante toda a Idade Média, sob a forma de um verdadeiro «carnaval litúrgico»,³ na quadra do Natal. Durante o Carnaval a vida está transformada em jogo e o jogo transforma-se em vida, vida do povo por excelência, uma vez que é colectiva e assente no riso. É uma vida de festa que, como já referimos, é o traço fundamental de todas as formas de espectáculo cómico da Idade Média. Fornece-nos uma panorâmica das relações humanas desenvolvidas num contexto não oficial. É como que um segundo mundo e vida repetidos e lembrados ciclicamente, numa espécie de dualidade e duplicidade.

O discurso carnavalesco inverte toda a ordem estabelecida. É a autêntica festa do futuro, das alterações e renovações. Destrói as relações hierárquicas, estabelecendo o livre contacto entre os indivíduos, separados pela condição, fortuna, idade, situação na família. As relações adquirem um carácter humano, familiar.

Estabelece-se um tipo particular de comunicação. O vocabulário e o gesto libertam-se das regras, originando o estilo da língua carnavalesca de praça pública, encarregada de exprimir as formas e símbolos ricos do Carnaval, em que se nota uma

³ Mário Martins, *O Riso, o Sorriso e a Paródia na Literatura Portuguesa de Quatrocentos*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 100.

nítida hostilidade ao acabado, ao imutável, tudo invertendo. O discurso carnavalesco transgride as regras do código linguístico (lógico e social), criando uma outra lei. O diálogo não é, todavia, a liberdade de dizer tudo, mas uma troça, um escárnio.

O Carnaval é dominado pela transgressão, tratando-se mais de uma pseudotransgressão, visto o significado negativo precisar constantemente da lei, do discurso oficial. A palavra carnavalesca destrói a univocidade, substituindo-lhe o duplo. É um enunciado ambivalente.

1.1.2. *Relação autor / actor / espectador*

As peças teatrais são textos que valem por si mesmos. Os seus autores, todavia, ao escrevê-los tinham em mente a sua representação num palco, «vivificados pela presença dos actores e pela participação do público»⁴. Torna-se, portanto, indispensável que entre o público e o espectáculo se estabeleça uma correspondência, pela adesão emocional ou reflexão crítica, pela participação. Daí dever-se encarar o teatro como um fenómeno sociocultural e não como um facto puramente literário.

Com o Carnaval, e uma vez que não é uma forma artística de espectáculo teatral — embora neste último o discurso carnavalesco possa estar presente — mas uma forma de vida, de carácter provisório, a relação autor/actor/espectador encontra-se fundida. A festa, de natureza popular, pode constituir uma vivência directa, participante, do espectador que, num espectáculo formal, igualmente participa mas por transferência, projectando-se nele. Aqui sobressai uma participação directa de cada um, uma identidade entre participante e espectador.

O destinador, a mensagem e o destinatário diferenciam-se e identificam-se. O primeiro (o autor) torna-se mensagem (actor); o espectador funciona como lei e transgressão desta, sucessiva-

⁴ Luiz Francisco Rebello, *O Primitivo teatro Português*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, p. 11.

mente, assim como, por outro lado, se torna destinador — «tal é a regra do carnaval: todos nele participam ao mesmo nível. Portanto, todos e cada um são simultaneamente Autor/Actor e espectador. Destinador, mensagem e Destinatário e, da mesma forma, Lei e transgressão desta Lei»⁵.

Desta forma, na anticena carnavalesca, o autor é actor; dizer e fazer identificam-se. O espectador é, por seu lado, num primeiro tempo, identificado com a lei, isto é, com o significado oficial, para que num segundo momento, haja a possibilidade de o chocar (provocar o riso) ao dirigir-lhe uma antilei, ou seja, um significado obsceno e hostil.

1.1.3 O riso

A permutação verificada entre autor/actor/espectador e vice-versa termina, assim, no riso. Este revela e apoia a necessidade estrutural da lei, da normalidade.

O riso carnavalesco possui um carácter complexo, profundo e poderoso. É um riso de festa, utópico e universal, exprimindo a opinião do mundo em evolução. Dirige-se contra a superioridade, atingindo as altas esferas religiosas e laicas. É no princípio do riso que se baseia este modo particular de existência, em que o jogo se transforma na própria vida. Não esqueçamos que o cómico está estreitamente relacionado com o estúpido. O jogo em si não o é, mas sim as partes que o compõem e que provocam inevitavelmente o riso.

O riso carnavalesco é ambivalente: alegre e sarcástico, nega e afirma, é simultaneamente licença e inibição, alegria e tragédia, vida e morte mas, sempre, julgamento. O riso «substitui o significado positivo (oficial) por um significado negativo (a paródia, a censura) por intermédio da acentuação da palavra como significante (como JOGO)»⁶.

⁵ Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, pp. 163-164.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 175.

O riso da festa é também o resultado do conjunto do povo, um riso de carácter geral e universal, pois macula tudo e todos. Opõe-se ao tom sério da cultura oficial. Todas as formas e manifestações carnavalescas levam, assim, à alegria, ao despertar do riso, com os seus ritos e cultos cómicos particulares, com o seu desfile de parvos, bufões, monstros, anões, gigantes. Todos constituem parcelas da cultura carnavalesca e popular.

2. REPERCUSSÕES DA CULTURA CÓMICA POPULAR CARNAVALESCA EM GIL VICENTE

Na obra de Gil Vicente repercutem-se variadas influências, elementos sacros e profanos, mímicos e literários, cortesãos e populares. Mas o seu teatro é, efectivamente, uma das concretizações onde melhor se pode verificar a existência de uma cultura popular cómica. Se na sua obra é toda uma sociedade que está presente, tem sobretudo relevância o povo miúdo, pitoresco e burlesco que se manifesta através de uma linguagem fantasista, rica e colorida, com variados meios de expressão e que possui um tom cómico geral, desenvolvendo o autor as tendências naturais da linguagem familiar e popular. É, em suma, toda uma sensibilidade popular que na obra literária se traduz.

Na realidade, o teatro vicentino tal como o teatro cómico que floresce no nosso ocidente medieval, cuja origem remonta a festas livres, licenciosas e satíricas, concentra em si parcelas reminiscentes da cultura cómica popular, que se manifesta não só pelo acto em si, mas, sobretudo, pela palavra. Gil Vicente dá-nos através do seu teatro, uma vasta panorâmica dessa cultura de cariz carnavalesco, inserindo-a no discurso de personagens-tipo cómicas e utilizando, igualmente, outros meios muito característicos, como cantos, bailes, vilancicos, cantigas de chacota e folias, para além de paródias do sagrado e do profano, sermões burlescos, na esteira das sátiras medievais de maldizer e bendizer. Ao tom grandiloquente junta, frequentemente, o tom baixo e cómico do burlesco.

Mesmo no teatro aristocrático em que faz intervir os mitos de paganismo ou os lances cavaleirescos das epopeias medievais,

