

***!Fuenteovejuna: todo el pueblo a una!:* uma análise das estratégias coletivas de defesa do povoado de Fuenteovejuna na obra de Lope de Vega**

*!Fuenteovejuna: todo el pueblo a una!: an analysis of the collective defense strategies of the
town of Fuenteovejuna in the work of Lope de Vega*

Sandra Magali da Silva Gameleira*
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Rio Grande do Norte, Brasil

Samuel Anderson de Oliveira Lima*
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Rio Grande do Norte, Brasil

Resumo: A partir do enredo da peça teatral Fuenteovejuna, escrita no século XVII pelo espanhol Lope de Vega, daremos evidência à atitude revolucionária desse autor que trouxe para a literatura e para os palcos, pela primeira vez, ideias universais e atemporais, como o direito de um povo de prezar por sua honra e ser tratado com respeito e dignidade. O objetivo é analisar o processo de coletivização do povoado de Fuenteovejuna, dando destaque às estratégias de defesa utilizadas por povo da cidade, tais como o silêncio inquebrantável e sua própria cultura em resposta à opressão do governo. Para embasar o relacionamento entre o espectador, o autor e sua criação, buscamos as contribuições dos teóricos Jiménez, Monteiro e Candido. E para uma melhor visão da coletividade em Fuenteovejuna, trouxemos o pensamento de Kirschner, Ilbáñez e Medina. Contudo, o foco do estudo será a personificação da população de Fuenteovejuna em personagem coletivo.

Palavras-chave: Fuenteovejuna. Coletividade. Silêncio.

Abstract: Based on the plot of the play "Fuenteovejuna," written in the 17th century by the Spaniard Lope de Vega, we will highlight the revolutionary attitude of this author who brought to literature and the stage, for the first time, universal and timeless ideas, such as the right of a people to cherish their honor and be treated with respect and dignity. The objective is to analyze the process of collectivization of the town of Fuenteovejuna, highlighting the defense strategies used by the townspeople, such as unbreakable silence and their own culture in response to government oppression. To ground the relationship between the spectator, the author, and their creation, we draw on the contributions of theorists Jiménez, Monteiro, and Candido. And for a better understanding of the collectivity in Fuenteovejuna, we bring in the thinking of Kirschner, Ilbáñez, and Medina. However, the focus of the study will be the personification of the population of Fuenteovejuna as a collective character.

Keywords: Fuenteovejuna. Collectivity. Silence.

* Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-3103-3868>. E-mail: gameleiramestrado@gmail.com.

* Doutor em Estudos da Linguagem e professor do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7525-5997>. E-mail: samuel.lima@ufrn.br.

1 INTRODUÇÃO

O povoado de Fuenteovejuna estava sob o governo tirano do Comendador Fernán Gómez de Guzmán: Comendador da “Orden de Calatrava” e partidário de Juana La Beltraneja na sucessão ao trono de Portugal. Um homem que se aproveita de seu poder político e social para abusar dos colonos que estão sob seu comando. Além disso, tem como hábito seduzir e servir-se de todas as mulheres da vila à sua livre escolha. Eis que a próxima vítima escolhida é a bela Laurencia, que está noiva de Frondoso, também habitante da Vila. Entretanto, o Comendador ignora qualquer respeito a toda situação e pessoa, e, mesmo assim, exige que tragam até sua presença a linda camponesa a fim de violá-la. Contudo, Frondoso, astutamente, consegue salvá-la e essa atitude desperta a ira do Comendador que jura vingança. Então, no dia do casamento de Laurencia e Frondoso, o Comendador manda capturar o noivo e traz, finalmente, a jovem a sua presença. Ante o ocorrido, a população, cansada dos frequentes abusos e violência, se revolta. Arma-se com pedras e machados (objetos de trabalho e de uso comum na realidade camponesa), invade o castelo e sai com a cabeça de Fernán Gómez espetada na ponta de uma lança. Feito isso, o povo combina um pacto inquebrantável de afirmar Fuenteovejuna como executor do crime, dando à vila a categoria de pessoa, ou seja, personificando Fuenteovejuna. Após o ocorrido, os Reis mandam investigar o assunto, mas a população se mantém firme em seu propósito e quando qualquer deles é questionado sobre o assassinato, a resposta é a mesma: !Fuenteovejuna lo hizo!. Em seguida, após a defesa coletiva do povoado de Fuenteovejuna, depois de muito resistir às investigações e sem pistas para julgar e condenar o responsável pelo crime, os habitantes da vila pedem perdão aos Reis, que decidem absolvê-los e incorporar o povoado à Coroa de Castela. De forma acertada, para Ilbáñez (2004) a vingança da população de Fuenteovejuna como herói coletivo não consiste no princípio da liberdade e sim na justiça: “O povo, tendo satisfeito o seu desejo de justiça, está disposto a submeter-se ao castigo do rei e até à morte, se necessário”¹ (Ilbáñez, 2004, p. 68, tradução nossa). Sendo assim, os aldeãos rogam a Deus a justiça Divina e a justiça Real aos Reis católicos. Frisamos que, naquela época, para a sociedade espanhola, os Reis eram considerados a instância máxima de justiça na terra, então a liberdade era a consequência da justiça. Logo, quando os Reis decidem absorver a população e incorporar o povoado à Coroa de Castela, é dada por encerrada e resolvida a questão porque havia sido julgada por intermédio do que era suposto como símbolo extremo de justiça e exatidão.

O enredo apresentado está na peça **Fuenteovejuna** escrita na época do Reinado Católico na Espanha, entre os anos de 1612 e 1614. Uma composição de três atos em verso, ambientada em um pequeno povoado cordobés chamado Fuente Obejuna. O autor do texto literário é o poeta espanhol Lope de Vega Carpio que, com sua maneira revolucionária de escrita, possibilitou a introdução, em pleno Siglo de Oro da Literatura Espanhola, de uma obra como **Fuenteovejuna**. Uma peça sem precedentes que apresentou à sociedade do século XVII um teatro popular e público ainda que pautado

¹ “El pueblo, una vez satisfecho su deseo de justicia, está dispuesto a someterse al castigo de rey e incluso a morir si es necesario”.

pelas estruturas sociais, os valores, a ideologia e as técnicas de comunicação vigentes naquela época. Popular porque continha temáticas do cotidiano do povo e público porque era acessível às classes sociais mais desfavorecidas financeiramente.

Logo, na trama de **Fuenteovejuna**, Lope fez importantes mudanças na escritura literária, como por exemplo, trouxe à tona pela primeira vez ideias universais e atemporais como o direito de um povo de prezar por sua honra e ser tratado com respeito e dignidade. Também foi pioneiro em destacar mulheres como prenunciadoras de um movimento popular conduzido por Laurencia, responsável por impulsionar a revolução em Fuenteovejuna. Portanto, embora a massa populacional de Fuenteovejuna fora heterogênea e formada por lavradores, músicos e lavadeiras, Lope de Vega personificou a população como um personagem coletivo. E foi justamente essa peculiaridade que tornou a obra tão popular.

No enredo da peça, Lope difundiu a voz de um povo para os povos. Inferimos o feito coletivo como uma conquista única, com o fim de resistir e motivado contra a opressão e tirania: “No hay ningún vecino, sea hombre, mujer o niño, que siquiera bajo tortura señale al autor directo de las muertes. Lope ha ido mostrando a lo largo de la obra, que todo el pueblo es víctima de los abusos de un tirano[...]” (Prolope, 2009, p. 41). Isso posto, deduzimos a existência de **Fuenteovejuna** como uma obra clássica visto que seus valores perduraram ao longo do tempo e os espectadores/leitores de cada época podem identificar-se com eles.

Dessa maneira, previamente destacamos o silêncio unânime como ponto forte da coletividade em Fuenteovejuna, visto que foi utilizado como encerramento do seu ato de resistência. Outro item que merece ênfase na feitura do crime coletivo é a utilização dos utensílios rurais para se livrar de seu malfeitor, ou seja, seus instrumentos de trabalho. Com essa atitude, inferimos que a comunidade quebrou o ciclo de opressão conforme suas próprias leis, já que a lei vigente de sua sociedade jamais os favoreceu. Portanto, como abertura para melhor sapiência do organismo social tão presente na literatura de Lope de Vega, vale a pena discutir um pouco sobre as influências sociais que atravessaram a população nesta peça teatral.

2 ENTENDENDO A COLETIVIDADE EM FUENTEOVEJUNA

Em **Fuenteovejuna**, Lope de Vega anunciou o povo como personagem coletivo, sendo esse aspecto o responsável por imprimir na obra maior alcance universal. Os lavradores em sua totalidade representam a voz do povo, e a união vivida por eles é considerada o valor essencial para as conquistas da população, ainda que para manter a coesão se balizem por suas próprias diretrizes e utilizem suas ferramentas de trabalho como armas. Logo, não há pessoa isolada, mesmo sob coação que se intitule autor direto do crime cometido, uma vez que todos os moradores são vítimas dos abusos do Comendador. Além disso, a obra revela e reprova o descaso com que eram tratadas as aldeias, longe do reduto real e entregue à nobreza indiferente. Conforme Medina (2009), Fuenteovejuna “[...] não representa somente a si mesma. A pequena aldeia é o retrato do país analfabeto e pobre” (Medina, 2009, p. 1569). Em nosso entendimento, o fato de a população não ter se corrompido e obedecido às leis cristãs e à autoridade do Rei favorece

para o reconhecimento dos seus direitos perante a monarquia espanhola. Na sequência da peça podemos notar que quando a comunidade está festejando a morte de Fernán Gómez cantam para os reis: "Viva / Isabel e Fernando, / e morram os tiranos!"² (Vega, 2021, p. 42, tradução nossa). Contudo, embora exista da parte dos moradores de Fuenteovejuna uma pretensão em pertencer ao reino de Castilla, há de se esclarecer que tanto o juiz encarregado de apurar o crime no povoado quanto os Reis condenaram em absoluto o delito.

Isso posto, de acordo a abordagem encontrada em uma edição mais recente de Prolope (2021), a população é perdoada meramente por falta de provas que identifiquem os verdadeiros culpados, como demonstra o texto da peça de Vega (2021): "Rei: por não ser possível examinar o acontecimento por escrito, embora o crime tenha sido grave, deve necessariamente ser perdoado"³ (Vega, 2021, p. 184, tradução nossa). Assim, em nossa investigação, percebemos que as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais que atravessavam a obra, **Fuenteovejuna** está centrada na estrutura social da Monarquia dos Reis Católicos da Espanha. Essa conclusão foi deduzida por constatar que o comportamento da população sempre almejava estar em sintonia com as diretrizes da corte. E ainda porque consideramos que o livro foi escrito em uma época em que a honra era ambicionada por toda uma sociedade que tinha como interesse fazer parte do reino de Castela.

Dessa forma, entendemos que o público do século XVII estava limitado a assistir a narrativas que contassem histórias em que a realeza estava sempre em evidência, então, quando Lope eclodiu como precursor de temas populares e causou estranheza para aquele tempo, porque agia na contramão do que estava em vigência na sociedade, isso trouxe uma mudança bastante significativa na cena teatral espanhola. Assim sendo, para assimilar o relacionamento entre o espectador, o autor e sua criação, buscamos os apontamentos mais uma vez de Jiménez (2020) e Monteiro (2022) e ainda as considerações de Candido (2006). Esse último considera a arte como um sistema simbólico de comunicação inter-humana alicerçada em três pilares indissociáveis, quais sejam: o público, o autor e a obra. Candido argumenta que o público dá sentido e realidade à obra. É o público quem espelha a imagem do autor enquanto criador, sendo essencial para sua realização.

Sendo assim, é indispensável registrar que, naquela época, foi encomendado a Lope de Vega escrever sobre sua arte e ele escreveu "Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo", texto no qual ele revelou à Espanha e ao mundo a nova maneira que deveria ser delineado o teatro dali em diante. Foi por meio desse manifesto que Lope elaborou o extrato de seu conhecimento trazendo à tona mudanças consideráveis tanto na forma de escrever teatro quanto na maneira de encenar. O empreendimento de "Arte Nuevo" apresentou uma criação genuína que rompia a obviedade do Clássico, alterava a divisão da peça de cinco para três atos e colocava no mesmo palco para contracenarem juntas personagens da classe baixa e da alta nobreza.

Portanto, continuando na análise do público, destacamos que com a aparição da *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Jiménez (2020, p. 26, tradução nossa)

² "¡Muchos años vivan / Isabel y Fernando, / y mueran los tiranos!".

³ Rei: pues no puede averiguarse el suceso por escrito, aunque fue grave el delito, por fuerza ha de perdonarse.

menciona que surge equitativamente uma espécie inédita de plateia: "Nasce um novo espectador que goza da liberdade de escolha, e apenas assiste aos espetáculos que quer, e que pode legitimamente sentir-se dono da sua própria opinião estética"⁴. Logo, seguindo pelos estudos de Jiménez (2020), o fato de o auditório estar pagando o ingresso da apresentação teatral, lhe dá o direito de expressar seu ponto de vista em face daquilo que consome enquanto espetáculo, sem estar submetido a algum anfitrião ou autoridade política que se utilizava dos festejos públicos para se promover, como era o costume daquela sociedade. Ao invés dessa práxis, Jiménez (2020, p. 33, tradução nossa) relatou que o indivíduo que empregava seu empenho imaginativo e que investia seu dinheiro, no caso, o público, é quem obtinha a primazia nesse novo contexto cultural que estava despontando na sociedade europeia: "[...] Uma realidade cultural até então desconhecida: a complexa relação dialética entre um público heterogêneo, no qual está representada toda a sociedade, e os criadores artísticos"⁵.

Salientamos que, naquela sociedade, o governo não incentivava a progressão dos artistas profissionais (Jiménez, 2020), ou seja, dos que viviam unicamente da arte, além do que, a arte era ainda mais desonrada porque as autoridades faziam vista grossa para a pirataria. Em consequência, o dramaturgo espanhol também se utiliza da sua escrita para reivindicar os direitos econômicos e a honra da população espanhola e assim cativar o público, como inferimos dos estudos de Jiménez (2020, p. 116, tradução nossa):

[...] encontramos uma presença constante do dramaturgo, que proclama o seu papel de criador da comédia, evidencia a transcendência da sua imensa obra literária, fala das suas relações com o público e reclama os direitos econômicos e as honras que lhe são devidos. Trata-se de escritos essencialmente reivindicativos.⁶

Dessa maneira, verificamos uma identificação do público da época com os temas que Lope introduziu em seus enredos. Assim como indica Monteiro (2022, p. 59) que frisou a rebeldia recorrente nas histórias escritas pelo poeta espanhol e sua primordialidade em agradar a plateia: "[...] Lope sempre se preocupou com o gosto do público receptor". E em: "[...] sentiu a necessidade de justificar um teatro tão marcado pela rebeldia [...]" (Monteiro, 2022, p. 62). No que tange aos valores sociais, enveredamos pelo viés de Candido (2006) que menciona que os padrões da sociedade influenciam na feitura da obra tanto quanto as técnicas de comunicação que a sociedade dispõe. Então, direcionando para nossa análise, reforçamos que na Idade de Ouro Espanhola a técnica de comunicação vigente era o teatro. As apresentações cênicas reuniam e entretinham a sociedade. Era por meio da encenação que se expunham os valores sociais. Nesses

⁴ "Nace un nuevo espectador que disfruta de la libertad de asistir a las funciones que quiere, y solo a las que quiere, y que se puede sentir legítimamente dueño de su propia opinión estética".

⁵ "[...] Una realidad cultural hasta entonces desconocida: la compleja relación dialéctica entre un público heterogêneo, en el que está representada toda la sociedad, y los creadores artísticos".

⁶ "[...] encontramos una constante presencia del dramaturgo, que proclama su papel como creador de la comedia, pone de relieve la trascendencia de su inmensa obra literaria, habla de sus relaciones con el público y reclama los derechos económicos y los honores que le corresponden. Se trata de escritos esencialmente reivindicativos".

moldes, esses preceitos orientadores da obra atestam claramente o sentido da posição social do artista.

Ainda de acordo com os estudos de Candido (2006), outro quesito balizador de uma obra é a configuração do grupo receptor. Em nossa temática toda uma sociedade do século XVII era pautada na divisão social: Clero, nobreza (Reis e Comendador) e servos (toda a população camponesa nomeada Fuenteovejuna). Em suma, compreendemos que a estrutura social, os valores, a ideologia e as técnicas de comunicação influenciam no processo de criação artístico. No caso de Lope de Vega, inferimos que sua arte ultrapassou o experiencial usual do artista. Pois, ao escrever sobre os dramas vividos nos feudos, o espanhol evocou o cotidiano popular para moldar sua obra. Além de inovar e adequar sua arte para incluir e contemplar um público nunca antes conhecido intimamente: a população campesina. Portanto, como estamos analisando a coletividade nesta obra, desse ponto em diante, estratificamos a coletividade em **Fuenteovejuna**.

Logo, dando seguimento ao estudo, constatamos que em **Fuenteovejuna** a coletividade é construída paulatinamente ao longo da obra de Lope de Vega. De acordo com nossa leitura, nessa peça do *Siglo de Oro* não há um histórico de luta comunitária entre a população e seu dirigente. Pelo menos, não naquela comunidade, ao considerar o sistema político feudal do século XVII centrado na monarquia, que não abria possibilidades para as reivindicações populares. Desse modo, o organismo coletivo daquela vila foi gestado ao longo do texto de Lope a cada nativo maltratado pelo Comendador. Conforme Kirschner (1979), com extremo cuidado, Lope vai aumentando o número de habitantes do povo que vão experimentando pessoalmente a dureza do Comendador. A autora sinaliza que primeiro se inicia com os indivíduos que vão sendo vítimas da crueldade e, progressivamente, vai se avolumando a massa coletiva. Inicialmente, Laurencia é afetada, conseqüentemente seu núcleo familiar e seu noivo Frondoso. Em seqüência, personagens próximos ao círculo de Laurencia, como Mengo e Jacinta e assim sucessivamente. Para reforçar essa teoria, trazemos o pensamento de Murillo sobre a personagem coletiva (2010, tradução nossa):

É uma personagem que se coletiviza. Lope, no início da ação, apresenta seres individuais, construídos sobre os tipos funcionais, clichés da nova comédia [...] num determinado momento, dá-se a metamorfose. Os contornos individuais desaparecem e a personagem coletiva surge em toda a sua extensão, em toda a sua grandeza.⁷

Na peça de Lope encontramos pela primeira vez os fuenteovejunos em um cortejo recepcionando, com músicas e festa, o Comendador que regressa vitorioso de uma batalha: “Seja bem-vindo, Comendador [...] / Comendador: Vila, agradeço-vos com

⁷ “Es un personaje que se colectiviza. Lope, al principio de la acción, va presentado a seres individuales, construidos sobre tópicos tipos funcionales de la comedia nueva [...] un momento concreto, se produce la metamorfosis. Los contornos individuales desaparecen y el personaje colectivo emerge en toda su extensión, en toda su grandeza”.

reconhecimento pelo amor que me demonstraste aqui”⁸. (Vega, 2009, p. 97, tradução nossa). Devido a essa passagem notamos que a comunidade ainda não está uníssona em oposição ao seu opressor, mesmo tendo em conta que justo nesse mesmo festejo, ao final da comemoração, o Comendador dá ordens a seus homens para que retenham Laurencia e Pascuala, porém, elas supõem as más intenções do governante e conseguem se esquivar. Aqui, aproveitamos essa atitude do Comendador para registrarmos que, em nossa concepção, sinalizamos de forma categórica a coletividade do grupo que acompanha o Comendador. O governante de Fuenteovejuna sempre adentra a vila acompanhado de seus comparsas e se utiliza dessas pessoas para executar seus comandos. Assim sendo, em nosso ver, é, inevitavelmente, uma força coletiva!

Em contraponto ao nosso estudo, o escritor Murillo (2010, tradução nossa) não considera o bando do Comendador como parte integrante dos antagonistas do texto teatral: "Não se aplica a primeira ação a todos os agonistas⁹, não estão inclusos aqueles que estão no lado do comendador¹⁰". Para o autor, mesmo a atuação de Fernán Gómez sendo refletida em seus criados, quando executam suas ordens, é o povo quem possui verdadeiramente a honra e demonstra bons atos dignos de serem apreciados pelo espectador. Depois da cena em que está reunida toda a vila para receber o comendador, registramos a relevância coletiva da cena das bodas de Laurencia e Frondoso. Nessa parte da história contada na peça teatral espanhola o espectador/leitor já percebeu a insatisfação da população, ainda que de forma isolada, para com seu governante. Então, de certa maneira a celebração do casamento já é um ato de resistência, mesmo que de modo não declarado e oficial. Segundo a pesquisadora Kirschner (1979, p. 117, tradução nossa): "A festa de casamento é também uma afirmação do direito dos camponeses a continuarem a desenvolver a sua própria vida com as suas tradições e festividades¹¹". Logo, inferimos que os festejos, canto, música e dança são a expressão daquela gente que comemora livremente longe da repressão do Comendador. Nessa festividade, os fuenteovejunos celebram sua existência, sua resiliência apesar da perseguição de Fernán Gómez.

Portanto, quando a boda é interrompida pela coletividade do Comendador e seus comparsas, quebra-se ali a uniformidade coletiva da Vila e fatalmente são feridos os atos de fé, religiosidade, cultura e tradição do povo espanhol.

A festa do casamento, símbolo do ciclo de vida em que toda a comunidade participa e da estruturação da aldeia como um grupo homogêneo, foi destruída

⁸ “Sea bien venido el Comendadore [...] Comendador - Villa, yo os agradezco justamente el amor que me habéis aquí mostrado”.

⁹ 1. Agonista: cada um dos personagens que se enfrentam na trama de um texto literário, (tradução nossa). Texto original da Real Academia Espanhola: “Cada uno de los personajes que se enfrentan en la trama de un texto literário”. Agonistas, configurados sobre os tipos funcionais próprios da poética desse gênero, (tradução nossa). Texto original de Murillo (2010): “Agonistas, configurados sobre los tipos funcionales propios de la poética de ese género”.

¹⁰ “No afecta en la primera acción a todos los agonistas, no se adopta para los que se incluyen en el bando del Comendador”.

¹¹ “La boda es también la afirmación de los derechos campesinos de seguir adelante el desarrollo de sus propias vidas con sus tradiciones y festividades”.

pelo Comandante. As forças da Vida e do Bem foram dominadas pelas forças da Morte e do Mal ¹² (Kirscher, 1979, p. 119, tradução nossa).

Assim, aproveitando a ideia de maculação dos valores presentes nas interferências do Comendador ante o povo de Fuenteovejuna, em sequência, percebemos que no percurso feito por Lope na escrita da peça, ele firma um dos pilares do teatro espanhol: a honra. Logo, quando Lope escreve "Não é justo que nos tirem a honra"¹³ (Vega, 2009, p.119, tradução nossa), pela fala de um anônimo popular de Fuenteovejuna está reforçando o quanto a comunidade se ressentiu com essa violação. E, em contrapartida, na resposta sarcástica de Fernán: "Tens honra?"¹⁴ (Vega, 2009, p. 119, tradução nossa) pelos registros da autora Kirschner (1979, p. 112, tradução nossa) o poeta espanhol começa a mostrar que os camponeses têm seu orgulho de casta e seu sentido de dignidade como grupo: "Assim, Lope começa a mostrar que os camponeses têm o seu orgulho de casta e o seu sentido de dignidade como grupo"¹⁵.

Desse modo, à medida que a população exige respeito por sua honra, o senhor Comendador Fernán Gómez nota que a estratégia para enfraquecê-la é dividi-la e, por isso mesmo, ordena que as pessoas não se reúnam, como sinalizou Kirschner (1979, p. 113, tradução nossa): "Com grande perspicácia, o Comendador percebe que a sua força reside na divisão dos camponeses. A primeira coisa que ordena é que não permitam que se reúnam"¹⁶.

¡Os moradores queriam fazer uma reunião na minha
ausência! Cada um por si
Vão para as vossas casas¹⁷
(Vega, 2009, p. 120, tradução nossa).

Entretanto, a população de Fuenteovejuna não cede às exigências do Comendador porque ocorrem as reuniões de "Junta": uma espécie de assembleia de Fuenteovejuna formada puramente por homens que se reúnem para debater assuntos relevantes da região. Então, Murillo (2010) marca a metamorfose das personagens individuais rumo ao desdobramento coletivo quando Lope inclui no texto da peça as tais reuniões da "Junta". Sobre as cenas da "Junta", Murillo (2010) defende que esses fragmentos associados à intervenção de Laurencia ante o conselho instigando seus conterrâneos com insultos desafiadores para que se apossassem de seu verdadeiro poder coletivo, é o nascimento da coletividade dos fuenteovejunos:

¹² "La boda, símbolo del ciclo de la vida en la que participa toda la comunidad y de la estructuración del pueblo como grupo homogéneo, ha sido destruida por el Comendador. Las fuerzas de la Vida y del Bien han sido dominadas por las de la Muerte y del Mal".

¹³ "[...] que no es justo que nos quitéis el honor".

¹⁴ "¿Vosotros honor tenéis?".

¹⁵ "Así, Lope empieza a mostrar que los campesinos tienen su orgullo de casta y su sentido de dignidad como grupo".

¹⁶ "Con mucha perspicacia, el Comendador se da cuenta de que su fuerza está en la división de los campesinos. Lo primero que ordena, es no permitir que se reúnan".

¹⁷ "¡Querrían hacer corrillo los villanos en mi ausencia![,] Cada uno de por sí se vayan hasta sus casas".

ESTEBAN: Minha filha!

LAURENCIA: Não me chames tua filha .

ESTEBAN: Por que, meus olhos? Por quê?

LAURENCIA: Por muitas razões, e estas são as principais:

Porque deixaste que os tiranos me roubassem sem que me vingueis,
traidores sem que me acuseis.

[...] deixais as ovelhas ao lobo como pastores covardes.

[...] Os meus cabelos, não o dizem? Não vedes aqui os golpes

De sangue e sequelas? Sois homens nobres?

Sois ovelhas: diz bem De Fuenteovejuna o nome! [...] lebres cobardes
nascestes;

sois bárbaros, não espanhóis; galinhas,

as vossas mulheres sofrem para que outros homens gozem!

Bichas, amulherados, covardes¹⁸ (Vega, 2009, p. 150, tradução nossa).

Também em nossa classificação, esse apelo de Laurencia direcionado ao seu pai e a “Junta” da vila é a catarse da peça. A entrada em cena de Laurencia descabelada, conforme descrito na literatura de **Fuenteovejuna**, ocorreu depois que ela escapou do cativeiro do Comendador. Os gritos da personagem com insultos aos homens da vila chamando-os de “galinhas”, “covardes” e “amulherados” rebaixam a condição de comportamento masculino exigido pela sociedade do século XVII. Atualmente, o uso da palavra “amulherados” seria misógino, porém, naquela época significava a diminuição da capacidade de uma pessoa. Sendo assim, Lope lança luz sobre a dama de sua peça, constituindo uma mulher ousada que pariu com sua dor a coletividade de Fuenteovejuna.

Permanecendo sobre a ótica de Murillo (2010), Laurencia, como dama, não guarda correlação com outras personagens parecidas de outras obras, pois é muito arisca e desapegada de seu galã, sem os traços de doçura, nem de platonismo amoroso típico das outras damas da Comédia Nova. Isso posto, seguindo pelo viés de Murillo (2010), desse momento em diante, as mulheres se transformam em soldados e, em consequência, todos os demais moradores também. Logo, toda a população assume, como um único indivíduo, a culpa e a consequência do ato. A bravura está registrada nas cenas de torturas em que cada morador foi interrogado pelo juiz. Na sequência, após a aparição do personagem coletivo os “agonistas”, como classificou Murillo (2010), perdem a funcionalidade. A personagem que surge agora difere de todos os outros heróis propostos no texto trágico tradicional. Um tipo sem encaixe exato:

Um grupo compacto, sem rupturas, em que até os mais jovens, os supostamente mais fracos, se sentem absolutamente solidários com os mais velhos, partilham livremente a responsabilidade de todos, assumem,

¹⁸ “ ESTEBAN Hija mía! LAURENCIA No me nombres tu hija. ETEBAN Por qué, mis ojos? Por qué? LAURENCIA Por muchas razones, y sea las principales: porque dejas que me roben tiranos sin que me vengues, traidores sin que me cobres. [...] la oveja al lobo dejáis como cobardes pastores. [...] Mis cabellos, ¿No lo dicen? ¿No se ven aquí los golpes de la sangre y las sefiales? ¿Vosorros sois hombres nobles? [...] ovejas sois: bien lo dice de Fuenteovejuna el nombre! [...] liebres cobardes nacistes; bárbaros sois, no espanoles; gallinas, vuestras mujeres sufrís que otros hombres gocen! [...] maricones, amulherados, cobardes”.

juntamente com todos, o caráter admirável do novo protagonista¹⁹ (Murillo, 2010, tradução nossa).

As “rupturas” que não foram encontradas referem-se ao pacto que não foi quebrado. Porque, mesmo sob tortura, os *fuatevejeños* trocam o silêncio individual pela voz, agora sim, uníssona que brada: “*Fuatevejuna lo hizo*”²⁰. Como classificou Murillo (2010, tradução nossa): “Um único personagem coletivo, com um único porta-voz”²¹. Aliás, sobre o silêncio nesta peça do século XVII, Kirschner (1979), em sua tese, defende que Lope explora uma grande variedade de silêncios com significados distintos. Todavia, para nossa análise, nós recortamos o silêncio que a população da vila está comprometida a levar até às últimas consequências em uma ação conjunta que livre a comunidade de seu opressor. De acordo com a autora, esse silêncio é observado principalmente na cena do tormento em que os *fuatevejeños* são martirizados. Ela classifica como o silêncio sublime da convicção: “o silêncio sublime da convicção, o silêncio do martírio, o silêncio da solidariedade em que o indivíduo e toda uma comunidade darão a vida, se necessário, para salvaguardar um ideal”²² (Kirschner, 1979, p. 121, tradução nossa).

Ainda sobre o silêncio, em nosso estudo, foi observado em **Fuatevejuna** primeiramente na atitude de Laurencia, já que ela exerce na trama um papel distinto das tradicionais damas das comédias escritas naquela época. Visto que, na escritura de Lope de Vega, Laurencia se apropria da voz da população e incentiva toda a vila a se levantar com armas contra o tirano. Porém, destacamos que esse posicionamento da aldeã para com os homens não deve ser considerado como feminismo, porque esse movimento político e filosófico emergiu somente no final do século XIX. Da mesma forma, a defesa coletiva do povo também não pode ser classificada como uma revolução democrática moderna, já que o interesse da população daqueles tempos era pertencer à monarquia. Então, a nossa escolha em analisar o posicionamento de Laurência se justifica porque ela desfaz o protótipo que o subalterno não pode falar, como inquiriu Spivak (2014, p. 67) : “O sujeito subalterno não tem história e não pode falar; o sujeito subalterno feminino está ainda mais, profundamente na obscuridade”. E também no trecho: “[...] um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (Spivak, 2014 p. 124). Em consequência, na qualidade de mulher, e, subordinada ao Rei, ao Comendador, ao Conselho dos homens, ao pai e ao noivo Florêncio, Laurência não poderia falar, muito menos reivindicar e quiçá agir em um movimento de defesa, mesmo que incorporada ao coletivo.

Inclusive, verificamos que antes da noiva recorrer ao Conselho dos homens, ela socorreu-se com as mulheres da localidade, as quais se reconheceram na sua dor porque já haviam sido violentadas anteriormente. Em nossa interpretação, notamos que

¹⁹ “Un grupo compacto, sin fisuras, en el que hasta los más jóvenes, los supuestamente más débiles, se sienten absolutamente solidarios con sus mayores, comparten, voluntariamente, la responsabilidad de todos, asumen, junto a todos, el carácter admirable del nuevo protagonista”.

²⁰ A fonte consultada não é paginada.

²¹ “Un único personaje colectivo, con un portavoz también único”.

²² “El silencio sublime de la convicción, el silencio del martirio, el silencio de la solidaridad en el que el individuo y una colectividad entera darán la vida, de ser preciso, para salvaguardar un ideal”.

Laurência poderia ter silenciado por medo de prejudicar a sua imagem tão resguardada pela sociedade da época, contudo, optou por tornar público o ocorrido e quebrar o ciclo de silêncio sobre esses abusos que imperava naquela comunidade. Em conformidade com Spivak (2014, p. 66): “Com respeito à imagem da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres [...]”. Em conclusão, detectamos nessa atitude o primeiro ato de bravura de Laurencia, pois ela abstraiu a possibilidade de ser desacolhida pelas outras mulheres e buscou o coletivo feminino e, em sequência, o coletivo integral. Junto a isso, é claro que reconhecemos também o silêncio pactuado entre os camponeses da vila como um ato de resistência e força coletiva para se defender e preservar seus valores.

Em seguimento, a respeito da transição do protagonismo múltiplo passando de um estado passivo em que cada pessoa é movida por seus motivos particulares, para o estado ativo em que os interesses coincidem objetivando se desfazerem do inimigo comum, Kirschner (1979) classifica como a transformação do povo-personagem. Ela rememora as cenas iniciais da trama com os conglomerados populacionais resultando na massa psicológica do final e define essa mudança como transformação moral do grupo. Somado a isso, a autora (1979, p. 74, tradução nossa) observa a escrita de Lope que, ao optar por constituir o povo como protagonista, e não o Comendador ou outro, teve de projetar toda a grandeza da comunidade: "A decisão de encontrar no povo o protagonista e não o Senhor ou o Comendador baseia-se na influência dos provérbios que trazem o eco da solidariedade do povo"²³. E ainda em Kirschner (1979) consta que o que Lope busca é a raiz do heroísmo coletivo quando em sua comédia não está para mostrar se é errado ou certo rebelar-se ou assassinar a um tirano, ou entrar em guerra civil, mas sim o que move um grupo a uma ação conjunta que cada um por si não podia fazer. Então, o processo de formação do grupo que toma decisões violentas contra um tirano exige um ideal comum que não pode diferir para Lope, do ideal de unidade nacional firmado pelos Reis Católicos. Assim sendo, continuando pela mesma teoria de Kirschner (1979), Fuenteovejuna é exemplo de desintegração do estado feudal, base da monarquia nacional tão enaltecida por Lope. Mas, ela também diz que Fuenteovejuna é exemplo de força e fervor popular por uma imagem, a de Isabel e Fernando, que personificam um ideal, uma aspiração, uma alternativa pela qual a multidão anônima se solidariza.

Já pela nossa assimilação, apesar do texto literário de Lope ter o aspecto democrático porque há a manifestação popular, a força da coletividade para defender sua honra e seus valores e o desencadeamento do motim, resultando na morte de Fernán Gómez, não faz de Fuenteovejuna uma vila liberta. O estado Feudal não foi desintegrado, uma vez que os preceitos da comunidade continuam alinhados aos valores tradicionais propostos pela monarquia. Conseqüentemente, a culpa é totalmente imputada ao Comendador por estar desrespeitando esses princípios e indiretamente indo contra o que prega a monarquia. Além do mais, existe o desejo do povo em permanecer embaixo do poder real. Para embasar esse argumento vejamos alguns trechos do texto da peça: "Senhor, sob a tua honra o povo deseja viver"²⁴ (Vega, 2009, p. 119, tradução nossa);

²³ “La decisión de encontrar en el pueblo el protagonista y no el Maestre o el Comendador se funda en la influencia de los proverbios que traen el eco de la solidaridad del pueblo”

²⁴ “Señor, debajo de vuestro honor vivir el pueblo desea”.

"Senhor, nós queremos ser teus, tu és o nosso rei nato"²⁵ (Vega, 2009, p. 183, tradução nossa). Assim sendo, concluímos que esse é o motivo pelo qual os fuenteovejunos são perdoados: porque estão agindo conforme o regime monárquico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, nos encaminhando para as finalizações desta análise sobre a coletividade na obra **Fuenteovejuna**, inferimos que sua escritura além de ter trazido a coletividade da população campesina para os holofotes da sociedade do século XVII, mostrou que a potência da força coletiva está na importância da coesão da população em defesa de seus valores inegociáveis. Uma vez que, mesmo que os habitantes dessa comunidade compulsoriamente tenham utilizado a violência como meio de preservação da honra e de suas próprias vidas, entendemos também que a resistência foi expressa pela arte e cultura quando a população resiste à anulação de sua existência oferecendo a arte como resposta. E, inegavelmente o silêncio, talvez o grito mais alto de Fuenteovejuna.

E, finalmente, para encerrarmos estas considerações, apresentamos o pensamento da pesquisadora Butler (2018), quando discorre sobre a coletividade, no texto “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia”. A escritora elucida sobre o silêncio coletivo; menciona que por vezes “o povo” se vale do silêncio coletivo, do humor e até mesmo do escárnio para expressar sua maneira de agir e depreende que o mero fato da população se reunir antes de pronunciar qualquer palavra já é uma representação da vontade pública. Pois, a representação da assembleia pode ser pela emissão do som, mas também pelo silêncio. Pela ação e pelo gesto.

E por fim, inferimos que na peça em análise, mesmo que houvesse precípuas reivindicações pulsantes da coletividade em busca de validar sua existência, percebemos, em várias ocasiões, a população reunida em assembleia, inclusive sem emitir um único som. Nesses moldes, ainda que em Fuenteovejuna tenha existido um órgão reivindicador específico (a Junta) ele não atendeu totalmente às necessidades do povo. Assim, as pessoas compartilhavam suas condições em comum, seja no riacho lavando roupas, ou em via pública dançando suas músicas folclóricas. Logo, concluímos que a coletividade se fez presente nos extremos: no silêncio e no brado suplicante da população.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

ILBÁÑEZ, Azucena Penas. *Félix Lope de Vega*. Madrid: Ediciones Eneida Valderodrigo, 2004.

²⁵ “Señor, Tuyos ser queremos, Rey nuestro eres natural”.

JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza. *El arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*. Nova York: Idea, 2020.

KIRSCHNER, Teresa J. *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna de Lope de Vega*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.

MEDINA, Maria de Fátima Rocha. *O riso para combater a tirania*. Belo Horizonte: UFMG., 2009. Disponível em:
http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201502-2009/O%20riso.pdf. Acesso em: 04 set. 2023.

MONTEIRO, Wagner. Prefácio. In: VEGA, Lope de. *A Nova Arte de Fazer Teatro*. Curitiba: Editora UFPR, 2022. p. 13-23.

VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna*. Ed. Prolope. Barcelona: Departamento de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna*. Edición de PROLOPE. Barcelona: Departamento de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.

**Submetido em 25 de setembro de 2025
Aceito para publicação em 20 de novembro de 2025**