

Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente

por

Alexandre Soares Carneiro ^{al}

Dissertação apresentada ao
Departamento de Teoria Lite-
rária do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como re-
quisito parcial para a ob-
tenção do título de Mestre em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe[†]

Co-orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora[†]

Pécora - (assinado)

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por ALEXANDRE SOARES

CARNEIRO

Aprovada pela Comissão Julgadora em

30 / 04 / 92. *11/*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

*Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente. Dissert. de
Mestrado. Alexandre S. Carneiro.*

ERRATA

Pág.	linha	onde lê-se	leia-se
5	17	de observaçãõ	de observação de uma mesma questão
13	16	como também	mas
67	penúlt.	Júpiter	o Verão
78	última	"commun" lieu	"commun lieu"
104	14	pagão	pação
109	19	práticas culturais,	práticas que condicionam estas tópicas: práticas cul- turais,



PROF. DR. ANTONIO ALCIR BERNARDEZ PÉCORÁ
CO-ORIENTADOR



Agradecimentos:

Em primeiro lugar, minha gratidão a todos aqueles que têm contribuído para minha formação intelectual, em particular aos vários amigos, colegas e professores que, de uma forma ou de outra - na crítica, no estímulo, no esclarecimento -, contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Haquira Osakabe, pela orientação sábia: críticas certeiras, indicações decisivas, respeito e paciência para com as inseguranças do discípulo; ao Prof. Dr. Alcir Pécora, co-orientador, leitor rigoroso deste trabalho, pelo incentivo e críticas sempre honestas e esclarecedoras; à Prof^a. Dr^a. Yara Frateschi Vieira, pelo estímulo inicial para esta pesquisa e indicação do livro de Stephen Reckert; ao Prof. Dr. Luis Marques, pelas ponderações e sugestões feitas durante o Exame de Qualificação; à Prof^a. Dr^a. Berta Waldman e à Prof^a. Dr^a. Vilma Arêas, por me honrarem com sua presença na Banca.

Agradeço ainda às colegas e amigas Miriam Gárate e Jussara Quadros, solidárias em todos os *rounds*; aos funcionários da Biblioteca Sérgio Buarque de Hollanda (em especial à Teresa Cristina), cujo acervo utilizei em consultas que foram capitais para o trabalho; aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do IEL, pela paciência; ao "maioral" Selvílio Begnami pelo empréstimo incondicional de seu PC/XT, sem o qual dificilmente teria dado cabo ao trabalho; e finalmente à Angela que, além de tudo, ajudou-me na digitação do texto.

Para a realização dos cursos de Mestrado (março de 1989/agosto de 1991), pude contar com uma Bolsa de Estudos CAPES; graças a um Auxílio-Ponte concedido pelo FAEP/FUNCAMP, tive condições de concluir a redação final desta Dissertação.

RESUMO:

Os três capítulos desta Dissertação versam, segundo ângulos diferentes, sobre o problema das origens do teatro português, ou, mais propriamente, sobre o contexto literário e cultural do mais antigo autor dramático da história literária de Portugal: Gil Vicente. Tenta-se identificar alguns elementos-chaves de sua obra, sobretudo a partir dos seus primeiros "Autos" - cenas pastoris natalinas -, e articulá-los a questões históricas próximas, isto é, ao contexto mais ou menos imediato de sua produção e recepção. Julga-se que, embora diferentes, os ângulos de abordagem se complementam, acusando-se uma tendência a cada capítulo mais clara de se pensar o teatro vicentino enquanto inserido em práticas muito específicas de um ambiente de corte. No Capítulo I, tentamos identificar alguns traços que, numa abordagem bakhtiniana, se caracterizariam como de inspiração primariamente "populares", os quais no entanto revelam seu mais importante teor apenas quando compreendido o jogo eminentemente cortesão em que se inserem. No Capítulo II, perseguimos alguns lugares-comuns de literatura ibérica do século XV, que, manifestando-se na obra de Gil Vicente, esclarecem-nos a respeito de algumas linhagens de "literatura de corte" a que se vincularia o autor. No Capítulo III, focalizamos uma tópica específica, de grande significado nos autos pastoris natalinos de Gil Vicente: a tópica do "rústico na corte".

*Planta sois, e caminheira,
que, ainda que estais, vos is
donde viestes.*

Gil Vicente, *Auto da Alma*.

INDICE

Introdução	p. 1
Capítulo I: Triunfo do Verão: O "medieval" e o "popular" na obra de Gil Vicente	p. 9
Capítulo II: Na encruzilhada das fontes: raízes hispânicas do auto pastoril vicentino	p. 41
Capítulo III: O rústico na corte: os autos pastoris e a corte portuguesa	p. 82
Bibliografia	p. 121

Introdução

INTRODUÇÃO.

Vítima da fúria inquisitorial quinhentista, o conjunto da obra de Gil Vicente foi mutilado em pelo menos três peças, das quais hoje sobrevivem apenas os nomes. Por outro lado, já a primeira edição da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* representa uma versão *apurada* por seu filho Luís Vicente, que a editou⁽¹⁾.

Embora de outra ordem, um semelhante espírito de exclusão e depuração se manifestou em tempos mais libertários ou de maior desenvolvimento da ciência filológica. Já a partir do Romantismo, tratou-se predominantemente de recuperar aspectos "simpáticos", "nacionais" e menos militante-religiosos do "fundador do teatro português", cuja obra no entanto fora escrita, talvez na sua maior parte, em castelhano ou dialetos hispânicos estilizados. O chamado "movimento vicentista", animado pelo sopro neo-romântico e nacionalista da primeira república portuguesa, reforçou esta tendência, tendo verificado ainda a necessidade de expurgar o vocabulário mais agressivo e escatológico do autor, em adaptações de comédias que então se encenaram.

Leituras mais contemporâneas, por outro lado, descobriram naquela obra uma atitude crítica ao "sistema", sempre difícil de conciliar com a *Exortação da Guerra* contra os infiéis ou com outras passagens em que se evidencia uma representação estereotipada dos judeus, negros, etc. Mais sugestiva terá sido a atitude de Garret, ao "recriar" livremente a atmosfera galante de uma Idade Média sonhada pelo Romantismo, em seu *Um auto de Gil Vicente*.

Estas inverossimilhanças são, no entanto, compreensíveis, e elas próprias merecedoras de um estudo isento. Cada época teve o Gil Vicente de sua preferência; cada época excluiu o Gil Vicente que a incomodou ou que não compreendeu. Agora que o autor vai, ao que parece, saindo

insensivelmente da primeira fila dos "clássicos nacionais" portugueses, talvez seja um bom momento para se retomar algumas leituras marcadas pelo esforço de repor historicamente a obra - *toda a obra* - no contexto em que foi produzida e originalmente transmitida.(2)

Boa parte do que foi desprezado como incompleto, fragmentário, mero preenchimento elegante para entretenimento cortês, guarda em si unidades de interesse. Não só pelo o que revela de estranho, bizarro, despertando nossa curiosidade ou certo instinto antropológico e historiográfico, mas por trair um empenho "artístico" que, realizado ou não, merece a atenção dos leitores do presente, pelo caráter particularmente iluminador que possui enquanto obra de imaginação. Penso em obras como *O auto das fadas*, seqüência de quadros festivos cujo "desenlace" é um jogo de adivinhas...; penso, por outro lado, em adaptações de romances de cavalaria como *Don Duardos*, marcadas por uma engenhosíssima combinação de um recorte narrativo com o elemento lírico típico daquelas obras, e o quadro concreto de sua encenação (a corte portuguesa); penso naquelas peças que, denotando claros improvisos do autor, são veículo de um lirismo de graça inigualável, se temos em vista as produções dos contemporâneos, ou mesmo quando o parâmetro é a obra de seus sucessores; penso, finalmente, na profusão de elementos "naturalistas" que avivam tantas passagens...(3).

Nesta linha poderíamos dar mais alguns exemplos, sempre lembrando que, na tradição crítica portuguesa, por nós herdada, a ênfase recai sobre o elemento satírico - vale dizer, *moralista* - da obra vicentina. Entretanto, a nosso ver, mesmo quanto a este aspecto os estudos tenderam a destacar o "gênio individual", sem grandes esforços para evidenciar as conexões do texto, e das *práticas* que implica, com as diversas formas de "sátira" do período, as tópicas que mobiliza e a malha pragmática a que se superpõe. Enfim, foi um certo incômodo provocado por certas leituras críticas

de prestígio que nos mobilizou inicialmente para esta pesquisa.

O incômodo ainda persiste e pode ser sentido nas páginas que se seguem, cuja dispersão metodológica, real ou aparente, se favoravelmente apreciada, traduziria a busca, algo tateante, de elementos *pertinentes* para a compreensão da obra, que é também busca de uma linguagem adequada para sua apreciação. Busca esta que, talvez, tenha estacionado no momento da ruptura com as referências críticas já assentadas, ou no momento imediatamente posterior a este, de simples *indicação* de trajetos de pesquisa promissores.

Por outro lado, algo de produtivo nos condiciona nesta "limitação": nenhum empenho de esquematização ou síntese global nos parece possível quando se lida com um "gênero" tão singular como o que o "teatro" de Gil Vicente nos apresenta. Integrando caleidoscopicamente tantos e tão diversos modelos, de tradições variadas, preso a um universo menos "literário" do que cultural e civilizacional, sua incorporação dentro de uma visão evolutiva das "formas literárias" causará sempre o mal-estar que provocam certas "interpretações" do objeto apressadamente erigidas. Em nome de um "julgamento final" e acabado costumou-se privilegiar o que parece "atual" e desprezou-se o aparentemente menor, subsidiário. Mas, em muitos casos, justamente este elemento "estranho" e menor se mostra o dado mais carregado de significação.

Assim, o que tentamos aqui, a partir de uma leitura tão atenta quanto possível do texto, foi tão-somente comentar, compilar notas preliminares de investigação, tarefa cujo fim não se pode determinar de antemão, e que deve se pautar pela minuciosa, paciente e tão sensível quanto o possível *audição* destes elementos estranhos e "menores" que se manifestam na obra.

Tal projeto, enquanto revalorizador da obra em sua totalidade, só se justifica no entanto (tendo em vista a extensão da mesma) a partir de recortes específicos. Aquele

que, sob diversos aspectos, se nos apresentou como o mais estratégico, propõe o exame de aspectos *originários* da obra de Gil Vicente. Estabelece-se aqui desta forma um constante diálogo crítico com um estudo fundador - o de António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* - para alargá-lo tanto quanto necessário, fora do seu rígido esquema evolutivo, e investigando fontes dificilmente classificáveis como "teatrais". Como se verá, os três capítulos se estruturam a partir de um debate inicial mais ou menos explícito com este texto.

Na forma em que apresentamos então estas *Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente* representariam abordagens sucessivas de um mesmo problema, circunscritas principalmente em torno de suas primeiríssimas peças (Autos de Natal). A unidade deste estudo estaria garantida, em princípio, pelo esforço de se constituir ângulos distintos de observação, testando a cada instante sua complementaridade, já que cada pequeno dado apanhado por uma anotação preliminar determina um pequeno (porém significativo) deslocamento de perspectiva na leitura da Obra.

Embora sua independência mútua deva ser mantida em vista, buscou-se aprimorar a cada um dos capítulos a conexão da obra com os dados históricos associáveis ao período específico do autor, isto é, a virada do século XV para o XVI. Mais especificamente, lançamo-nos ao exame de um núcleo da obra de Gil Vicente, já manifesto naquelas pioneiras alego-rizações pastoris, que se evidenciava enquanto feixe de referências emergentes de uma civilização também particular, a *civilização de corte*, para já usarmos a expressão de Norbert Elias, autor que a nós guiará em parte substancial do exame deste contexto *originário*.

Assim, ao fazer um balanço final, diríamos que esta tendência de conectar a obra a uma cultura palaciana de um momento datado estabeleceu uma espécie de unidade *a posteriori* para nosso estudo, e recondicionou nossa leitura do *corpus* vicentino como um todo. Por exemplo, após

assinalarmos a dependência dos autos natalinos pastoris para com um tipo de alegorização política enraizada em uma cultura de corte, a crítica à fidalguia de obras como o famoso *Auto da Barca do Inferno* adquire uma conotação mais precisa. Aliás, toda a retórica moralista e "populista" de Gil Vicente soa-nos, após o exame de certas tópicas retórico-literárias típicas da cultura hispânica do período nitidamente formuladas segundo uma visão determinada do Estado: representariam a ótica de uma camada que se alinhava a um processo de centralização monárquica.

Semelhantemente, a expressão teológica de diversos Autos religiosos - particularmente os natalinos e pastoris, mas não só estes - se nos apresenta igualmente tingida, ao menos parcialmente, por uma visão política peculiar ao "homem de corte". O próprio rebaixamento cômico de tantas passagens de sua obra aparece-nos de uma maneira que nos faz pensar numa modulação retórica de espírito cortesão, perceptível também em seus sermões.⁽³⁾

Na sua independência - já que traduzem retomadas sucessivas do mesmo problema - os três artigos se estruturam com base na revisão de postulações preliminares, para avançar então em terreno mais seguro. Porém, enquanto o Capítulo II desenvolve-se a partir de uma mudança de perspectiva anunciada ao fim do Capítulo I, o último não o faz com relação ao seu antecedente, antes abandona os exames de texto que nele se ensaiavam, para voltar-se para um outro tipo de estudo de contexto: o "sistema" social da corte portuguesa do período da primeira "encenação" vicentina. Tal se deve, além dos motivos já anunciados, à dificuldade na descrição da "estrutura" das peças, fortemente articuladas a uma situação concreta, e como que se amparando sobre ela na sua plasticidade peculiar e na sua função social "original".

Apenas mais uma advertência preliminar antes de entrarmos diretamente no assunto: para amenizar a falta de uma fluência maior em certas passagens, traduzimos no corpo do texto as citações feitas em outras línguas.

"E porque a obra em si, dali por diante vai mui declarada, não serve mais argumento".(4)

NOTAS DA INTRODUÇÃO

(1) Cf. "Prólogo" de Luís Vicente a D. Sebastião: "E porque sei que já agora, nessa tenra idade de Vossa Alteza, gosta muito delas e as lê e folga de as ver representadas, tomei a minhas costas o trabalho de as apurar e as ver imprimir." Cf. RECKERT, Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, p. 25.

(2) Ao nosso ver, um exemplo esquecido de sensibilidade no exame da obra de Gil Vicente pode ser encontrado nos capítulos sobre o autor do *Curso de litteratura portugueza* (1875), de José Maria de Andrade Ferreira.

(3) Cf. ALONSO, Dámaso, "La poesía dramática en la Tragicomedia de Don Duardos", in *Ensaíos sobre poesía española*; id., "Poesías de Gil Vicente", in *De los siglos oscuros al de oro*.

(4) Da didascália do *Auto pastoril castelhano*.

Capítulo I: Triunfo do Verão: o
"medieval" e o "popular" na obra de
Gil Vicente.

Capítulo I

Triunfo do Verão: o "medieval" e o "popular" na obra de Gil Vicente.

Apontar para a "medievalidade" de Gil Vicente parece ser um ponto de partida comum às explicações sobre a especificidade de sua obra, datada de um período em que a cultura portuguesa já recebia influxos humanistas renascentistas. Caracterizar o autor como uma personalidade medieval tardia justifica assim uma certa sensação do estranhamento que experimentamos ao tomarmos contato com o seu teatro, que, tanto na técnica (responsável pela sua relativa "desarticulação" dramática) como no pensamento (freqüentemente marcado pelo moralismo cristão), remete fortemente a uma sensibilidade antes pré-moderna do que propriamente moderna.

Muitos foram os autores que estruturaram seus estudos a partir deste corte (medieval/renascentista). Lembrando que sua atividade literária se desenvolve em um período (1502-1536) praticamente coincidente com o da introdução do humanismo em Portugal, Joaquim de Carvalho, por exemplo, aponta para um chamado "pacto medieval" ainda "ostensivo e predicante" no autor, pois

*a despeito da evolução de seu espírito no sentido da repreensão e da liberdade crítica, as fontes hagiográficas dos Autos, a utilização do **exemplum** como recurso expressivo da moralização, à maneira dos pregadores, e a concepção teocêntrica da vida são francamente medievais (...).*⁽¹⁾

Gil Vicente desempenharia então o papel do porta-voz de uma permanência, de uma franca continuidade da sensibilidade medieval no alvorecer de uma nova era. Já quanto ao aspecto formal, primeiramente referido, é importante lembrarmos aqui

os trabalhos de António José Saraiva; em primeiro lugar seu *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, mas também os subsequentes, onde faz uma revisão de suas posições iniciais, as quais, marcadas por um certo esquematismo evolucionista, levavam o autor a afirmar que o teatro vicentino, forjado a partir de um dualismo transcendentalista, sem o desenvolvimento do dado psicológico interior,

era verdadeiramente um fecho, um portal magnífico sobre um mundo encerrado. Entre essa Idade Média que os seus autos resumem tão admiravelmente e o nosso tempo não teria havido continuidade. Era um teatro mumificado.(2)

Sobre tais afirmações incide a autocrítica de Saraiva, que irá se empenhar então em reconhecer na obra do chamado "fundador do teatro português" semelhanças entre sua técnica tipicamente medieval e a de certo teatro contemporâneo, comparando algumas de suas peças (em particular *O Juiz da Beira*) ao trabalho de Brecht. No total, os trabalhos de Saraiva nos dão um bom exemplo de exploração do lastro medieval da obra de Gil Vicente, embora não tenha ele produzido, a partir desta auto-crítica, uma reelaboração do seus pontos de vista a respeito da arte da Idade Média.(3)

Os exemplos poderiam se multiplicar. Mas uma vez verificado que a percepção daquele distanciamento, provocado pelo "caráter medieval" da obra de Gil Vicente, repercute no interior da maioria dos estudos sobre a mesma, que teríamos - nós - a propor? Sem dúvida, diversas possibilidades de investigação existem quanto ao problema das fontes específicas, por exemplo, de seu sermões; sobre o material iconográfico do qual derivariam algumas de suas imagens; sobre suas "idéias religiosas"; sobre as influências propriamente "literárias" que teria sofrido; sobre as origens litúrgicas de determinados autos, sobre o vínculo

entre seu teatro e os momos cortesãos ... todas estas fontes, de uma forma ou de outra, classificáveis como "medievais". É certo também que a importância de pesquisas deste tipo aumenta na proporção das dificuldades em se determinar uma tradição propriamente "teatral" a que se ligaria a obra de Gil Vicente.(4)

Mas, ao lado de pesquisas desta ordem cabe levantar a pertinência de um esforço de caráter histórico-literário que resultasse, em princípio, numa disposição (ou re-disposição) de certos dados literários creditáveis à dita "medievalidade" do autor em torno de algumas hipóteses gerais sobre a cultura medieval, ao mesmo tempo tentando fugir às meras atribuições, à mesma, de um evidente caráter religioso e predicante.

Poderíamos começar tecendo algumas considerações a respeito de duas fontes medievais associáveis à sua obra: a "cultura do medo" e os movimentos reformistas do fim da Idade Média.

Assim, na configuração de uma quadro geral da medievalidade vicentina é fácil identificar, em primeiro lugar, um certo espírito "pessimista" ali presente, que conduz às vezes a uma pregação do "desengano", fundada na amarga lamentação dos males de um mundo em decadência: clima típico do período final da Idade Média, estudado por Huizinga em um trabalho clássico, onde busca captar a sensibilidade própria da decadência do espírito medieval e de seus quadros de pensamento. É fácil verificar sinais daquela atmosfera de terror em parte da obra de Gil Vicente. De uma forma ou de outra, na atitude predicante de seus autos religiosos, como na *Barca da Glória* (1519), ou no *Sermão* (1506), ressoam aqueles tons de paixão e medo, aquela sombria melancolia que caracterizam várias produções do fim da Idade Média.(5)

Huizinga demonstra que esta atitude de espírito da decadência medieval teve importantes conseqüências nos

planos do pensamento, da vida social e da sensibilidade artística. Seria possível incorporar aqui várias de suas formulações, como aquelas voltadas para a compreensão da gênese da alegoria e do simbolismo medievais, tão marcantes na arte do período; mas vale também lembrar suas sugestões a respeito do significado "pragmático" que o "objeto" artístico assume no fim da Idade Média: intrinsecamente ligada às formas da vida social - que se mostravam, nos meios cortesãos, profundamente "estetizadas" -, a arte culta do outono medieval, seja ela religiosa ou profana, é uma "arte aplicada", no sentido de que está fortemente voltada para o preenchimento "ornamental" da sociabilidade cortesã. (6)

Uma "arte aplicada": disso se tratava em parte o teatro vicentino, não exatamente pelo óbvio sentido moralizador de uma porção significativa deste, como também pelos seus claros elos genéticos com as festas da corte. Onde, muitas vezes a característica "espetacular" deste teatro, e a freqüente articulação do seu texto ao contexto imediato da representação.

Já quanto aquele lado predicante do seu teatro, talvez devesse ele ser pensado, dentro do próprio estado geral da sensibilidade e do pensamento medievais, enquanto amparado em um particular movimento doutrinário que se verifica à sua época. Sem querer entrar em questões teológicas, é importante notar a proximidade entre o espírito reformista vicentino e aquele importante movimento de renovação espiritual que, enraizado no século XI, marcará profundamente os séculos XII e XIII. Tal movimento estaria relacionado, em última análise, a uma crise religiosa na cristandade ocidental, semelhante à que aconteceu no século XVI, embora seu resultado não tenha sido a divisão da Igreja em facções antagônicas, mas sim o nascimento de diversas ordens religiosas (e também movimentos laicos) subordinadas ao Papa. O "reformismo" de Gil Vicente, seus leitores logo o percebem, sem ter uma atitude de ruptura em relação à Igreja

e ao Papado (muito pelo contrário), tira partido de um certo anticlericalismo "populista", bem em voga numa época de crise na cristandade, em nome de um purismo das origens, dado central dos movimentos reformistas e messiânicos que marcam o fim da Idade Média.⁽⁷⁾

Por outro lado, contrastando com estes aspectos militantes ou às vezes sombrios da civilização cristã medieval, poderíamos identificar um terceiro grande aspecto da obra de Gil Vicente que o liga à cultura de seu período: a presença de elementos que nos remeteriam a determinadas fontes cômicas "populares" da arte da Idade Média.

A inspiração para uma tal proposta de leitura vem de nosso contato com o clássico trabalho de Bakhtin, *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. O que pretende o autor neste livro tão marcante? Mostrar que os vínculos entre a obra de Rabelais e a "cultura popular" de sua época são de tal forma determinantes que não se pode prescindir, para uma real compreensão daquela, de uma leitura pormenorizada das referências, nela presentes, àquele Universo cultural sedimentado ao longo dos séculos medievais em cujo centro estaria o Carnaval. Por outro lado, a obra de Rabelais iluminaria, segundo Bakhtin, milênios de "cultura popular", revelando-lhe o caráter unitário e coerente.

Bakhtin destaca ainda o diálogo que se instauraria, no interior da obra de Rabelais, entre as culturas dominante e "popular", sublinhando a importância da obra rabelaisiana enquanto expressão privilegiada de uma *circularidade* que se desenvolve entre estratos culturais distintos, a qual teria marcado profundamente o século XVI⁽⁸⁾. Investigando então diversas manifestações desta "cultura popular" européia, propõe Bakhtin que as imagens e os episódios de obras como *Gargantua e Pantagruel*, na sua quase totalidade, ganham sua real significação apenas quando colocados contra o quadro universal e coerente de um universo que, marcado pela festa,

teria impregnado toda a literatura paródica do período⁽⁹⁾; e que o próprio núcleo da obra do "humanista" Rabelais - o riso abundante e as imagens grotescas ambivalentes - deveria a tal universo algumas de suas inspirações primordiais.

A interpretação de Bakhtin poderia nos fornecer elementos para o estudo da obra de Gil Vicente também por uma questão metodológica, já que lidamos com problemas relativos à legibilidade de uma obra, com um certo distanciamento que nos obriga a um trabalho de *contextualização*. Mas o que de fato procuraremos realizar, em primeiro lugar, será partir de certas categorias básicas forjadas pelo autor russo (como a idéia de "realismo grotesco"), para tentar demonstrar que a referência ao universo cômico "popular" medieval, aparecendo também como elemento de contextualização para o teatro daquele contemporâneo português de Rabelais, serviria para explicar alguns de seus dados estruturais. Tema ainda pouco explorado pelos estudos vicentinos⁽¹⁰⁾, será preciso, num segundo momento (ao fim deste capítulo e no nosso Capítulo II), percorrer estes mesmos argumentos na contra-corrente, vale dizer, pensando os elementos de aspecto "popular" enquanto estudados artifícios retóricos *popularistas* de um autor cortesão, ator de um teatro político e social bem caracterizado, e dentro de uma tradição cultural palaciana bem precisa.

Aquela concepção estilística e temática, ligada à chamada "cultura cômica popular", a que chamou Bakhtin "realismo grotesco", apareceria em diversos momentos e de diversas formas na obra de Gil Vicente. Seu traço mais marcante, o *rebaixamento*, isto é, "a transferência ao plano material e corporal ... de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" ⁽¹¹⁾, torna-se, nas mãos do autor português, um artifício usado com uma habilidade cômica peculiaríssima, onde ressaltam o golpe de vista e a construção de animados jogos de oposição.

Tomemos alguns exemplos. Numa passagem da *Frágoa do Amor* (1524), o contraste se estabelece entre deuses da mitologia grega e tipos populares portugueses. Uma hierática deusa Vênus procura por seu filho Cupido, e ei-la abordada por um Negro, que, com seu falar "típico", passa a cortejá-la:

*A mi sá negro de crivão
agora sô vosso cão
vosso cravo margurado
cativo como galinha (...)*

Dentro do espírito de criação de um mundo fantástico marcado pela inversão, característico também do universo "carnavalizador", o *Templo de Apolo* (1526, celebra a partida de D. Isabel, que iria juntar-se ao marido, o Imperador Carlos V) nos apresenta uma "nova criação do mundo" pelo deus Apolo ("Porque haviere de ordenar/todo el mundo de otro pelo:/los ángeles acá en el suelo,/y los peces en el cielo"). Mais adiante, o Mundo personificado menciona uma espécie de jardim onde "árboles salvages/crien perlas orientales" (12), enquanto outras personagens alegóricas (como "Flor de Gentileza", "Virtuosa Fama", - os atributos do casal imperial) apresentam-se ao Templo do deus pedindo para aí serem admitidas. Contrastando com elas, surge um Vilão português que também reclama sua entrada. Impedido, protesta tentando demonstrar que "Deus é Português", e, uma vez aceito, todas as personagens terminam dançando uma "folia", com o próprio Apolo juntando-se a elas ("Yo no me puedo sufrir/también Dios há de bailar".)

O mesmo espírito está presente nas *Cortes de Júpiter* (1521), representado durante os festejos da partida da Infanta D. Beatriz, que viajaria por mar para encontrar-se com seu marido, o duque Carlos III da Sabóia, na célebre "transformação" dos nobres - junto com regateiras de Lisboa - em peixes que acompanhariam a nau na sua saída do porto.

Na *Farsa dos Almocreves* (1527), além da menção ao mitológico país da abundância (a Cocanha), temos a "transformação" cômica de uma azemel em "doutor das bestas/e estrólogo dos mus".

Lembraríamos também a presença do *nonsense* (13) no discurso do "frade doudo" da *Nau d'Amores* (1527), e nas falas do Parvo da *Barca do Inferno* (1517). Aparecendo numa cantiga do *Triunfo do Inverno* (1529), um enigmático "São João, o Verde" foi identificado por Reckert como um parente ibérico do *green man* da tradição britânica, personagem do ancestral combate ritual entre o verão e o inverno (14), sobre o qual se estrutura a peça. Os temas escatológicos estão presentes em inúmeras passagens (15), enquanto o tema da bebedeira, menos recorrente, é o motivo central do singelo *Pranto da Maria Parda* (1522), paródia dos "Prantos da Virgem" (16): invocando rabelaisianamente seus "bebedores irmãos", a personagem lamenta a falta de vinhos nas tabernas e, pressentindo a chegada da morte, ordena em testamento que não lhe rezem "missa seca": quer missa "cantada por tais vigários/que não bebam menos que eu".

Na *Exortação da Guerra* (1513? 1521?), entre rito panegírico e entretenimento farsesco, repleto de feitiçarias cômicas e personagens infernais, um "clérigo nigromante" menciona a famosa cova Sibila (ou "buraco da Sibila" (17)) mas esta só ganha a conhecida ambigüidade cômica na *Farsa da Lusitânia* (1531). Ali um Licenciado, referindo-se ao próprio autor (G.V.), enreda-o com um demônio, que, levando-o à dita cova, faz-lhe revelações sobre as origens míticas de Portugal.

Diversas outras passagens poderiam ser evocadas, testemunhando a permeabilidade da obra de Gil Vicente a este chamado mundo da "cultura cômica popular". Mais do que a riqueza, já há muito notada, dos "retratos" dos tipos populares portugueses dos Quinhentos, o autor demonstraria uma certa sintonia com as regras do universo "popular"

medieval (se aceitamos as teses de Bakhtin), em passagens concebidas segundo um espírito "grotesco" e paródico.

Não caberia porém dizer que a atitude do autor português seria análoga àquela que comanda a obra de Rabelais, de forte adesão aos elementos cômicos "populares", a partir dos quais teria elaborado suas imagens particularíssimas. A utilização deste recurso por Gil Vicente vai contudo além do mero "cômico" de situação.

A obra de Gil Vicente, revelando uma significativa assimilação daquela mentalidade cômica "popular", mostra-se porém uma obra onde tal assimilação estaria filtrada por óticas peculiares. Por um lado, e em conformidade com a predominância do religioso que se verifica na primeira parte de sua obra, há que mencionar o uso de fórmulas paródicas com fins moralistas; por outro, uma nova demonstração de sinais "populares" em sua obra dá-se quando estas se conjugam a um certo sopro lírico "paganizante" que lhe anima a segunda fase. Entre um e outro momento, situaríamos alguns de seus dramas litúrgicos, que também incorporam elementos do realismo grotesco.

Voltando então ao *corpus* vicentino, tentemos mostrar alguns aspectos de um uso particular deste estilo "carnavalizador"; em primeiro lugar, um certo hibridismo entre o eufórico do cômico rebaixador, o negativo da sátira "social", e o disfórico das tópicas medievais do *contemptu mundi*.

Assim quanto ao elemento satírico, temos, na já referida *Farsa do Juiz da Beira* (1526?), um "juiz vaqueiro" que dá "sentenças disformes por ser homem simples": o velho e conhecido tema da inversão paródica do "mundo oficial". Mas tais sentenças ganham relevo sobretudo porque, fundadas sobre o bom senso, trazem a marca da justiça dos puros, isto é, livre de qualquer formalismo "inútil". Como no caso de uma alcoviteira beneficiada por essa espécie de "justiça às avessas" numa pendência com um sapateiro, que alega ter tido

a filha por ela desencaminhada. Com fingida inocência, o juiz diz ter esquecido "que cousa é alcovitar", e, após a explicação do queixoso, conclui que se trata de um ofício útil à sociedade, não tendo também, no caso em questão, havido qualquer crime. ("Se lhe ela fora rogar/pera mondar um linhar,/a moça embargara o caminho;/mas bom é d'encaminhar/o gato pera o toucinho"). E, para castigo da insistência do primeiro, decide que aquela "dona honrada" deverá ser açoutada caso abandone o ofício que exerce tão bem. (Lembra-nos Saraiva que o açoite era o castigo ordinariamente aplicado às alcoviteiras, obviamente por exercerem sua atividade, e não quando deixavam de fazê-lo.⁽¹⁸⁾).

Eis aí, de forma evidente, o princípio da inversão cômica, com clara intenção satírica, orientada por um purista e anti-formalista sentido de justiça. Algo que é bem mais vivo na voz de um outro "puro", o Parvo da *Barca do Inferno*, agora num contexto mais dramático (embora em certa medida comicamente travestido) - o da condenação ou salvação das almas. Com suas falas agressivas, escatológicas, marcadas também pelo *nonsense*, o Parvo Joane aparece como o único (ao lado dos Cavaleiros "que morreram nas partes d'Africa") a ter seu lugar na Embarcação da Glória, com direito a tripudiar sobre frades "mundanais", sapateiros desonestos, corregedores corruptos, etc., todos condenados às penas infernais.

Da mesma forma, as paródicas orações de "sexta e noa", da *Farsa da Lusitânia*, entoadas por Dinato e Berzabu, "capelães infernais" das deusas "de Grécia e Egipto", onde há um claro componente de "crítica dos costumes" ("Bento seja o verdadeiro/avarento per natura,/que pôs alma no dinheiro,/e o dinheiro em ventura").

Apenas mais um exemplo: a voz do louco (próxima à do puro) no *Sermão* de Abrantes, pregado "à Rainha Dona Lianor", conforme a rubrica da *Copilaçam*, na noite do nascimento do infante D. Luís. Teyssier ⁽¹⁹⁾ sugere que, tendo o infante

nascido a 3 de março de 1506, ou seja, na Terça-feira Gorda, haveria neste sermão um eco da "festa dos loucos", sendo o próprio tema deste, como declara o autor em seu prólogo, a frase que um louco deixara escrita na parede da sala ("No volo, volo et deficior"). Mas, como observou Joaquim de Carvalho⁽²⁰⁾, a loucura é positivamente marcada apenas na primeira parte do sermão, a isto se limitando seu parentesco com o *sermon joyeux* da tradição cômica: a fala vicentina torna-se então a explicitação de uma vocação ascética, de denúncia das aberrações de um mundo agonizante. Desta forma, se Vicente, sabendo que como pregador leigo teria detratores a enfrentar⁽²¹⁾, pede licença para "aquela vez sola ser loco por hoy", é para acrescentar em seguida, referindo-se àquela "gente malina", que "toda su vida licencia les doy/que puedan ser nescios con reverencia". A característica negativa deste "elogio da loucura" visualiza-se melhor na conclusão, fortemente pessimista: o próprio sermão é declarado inútil, já que "es por demás al que es mal cristiano/doctrina de Cristo por fuerça ni ruego;/es por demás la candela al ciego,/y consejo al loco y don al villano"

Porém, é ainda dentro de uma linha marcada pelo religioso que a obra de Gil Vicente revelará um uso mais interessante (para o crítico/historiador de hoje) dos processos de rebaixamento cômico: nas representações que giram em torno da adoração do presépio, saídos da tradição litúrgica oriunda do *officium pastorum*. Tudo parte da convivência, em cena, de personagens sagradas, míticas e alegóricas, com burlescos pastores ibéricos.

No *Auto Pastoril Castelhana* (1502) e no *Auto dos Reis Magos* (1503), sua "continuação", o rebaixamento vai no sentido de se criar uma intimidade quase afetiva entre os rústicos pastores "saiagueses" (seguindo o modelo da écloga pastoril de Juan de Encina) e os personagens da história sagrada. No primeiro deles, chamados por um Anjo a louvar o

Cristo recém-nascido, os pastores, bem à vontade, referem-se à Virgem como "zagala hermosa", e a ela entoam uma cantiga chamando-lhe "Zagala sancta bendita/graciosa y morenita".

O *Auto dos Reis Magos* tematiza a ida de um pastor saiaaguês a Belém após ter recebido um aviso antecipado do nascimento do Salvador. Delineia-se já nestas primeiras obras o elogio do "puro", do ingênuo, do qual ao mesmo tempo tira-se um partido cômico: tendo errado o caminho, este pastor encontra-se com um ermitão de confessada tibieza, ao qual no entanto consulta sobre os eventuais "pecados" cometidos: "Se el hombre, de birra pura, /.../ adrede despierna un grillo,/por no vello ni oílo/..es pecar contra natura?" Já seu companheiro pergunta se "es gran pecado/deñodado/andar tras las zagalejas/y henchirle las orejas/de consejas/ por metellas en cuidado?" Estabelece-se então uma graciosa dualidade entre a ingenuidade "terrena" dos pastores e o conhecimento das coisas sagradas que possui o ermitão, o qual, a despeito de sua fraqueza moral, defende a contemplação do humilde quadro do nascimento de Cristo para quem "se viere sujuzgado/y apretado/de mundano pensamiento". Mas o contraste mais importante é ainda entre a vida pecadora do clérigo e a "simpresa" do "rústico pastor"; este alcançará o Cristo, pois "con amor/lo busca con gran cuidado".

No *Auto da Fé* (1510), os mistérios da Encarnação serão solenemente ensinados aos pastores pela própria Fé personificada, embora nem sempre imediatamente compreendidos, uma vez que o pensamento daqueles prende-se freqüentemente (isto é, com maior radicalidade) ao mundo material. Diz a Fé, exortando-os a repararem nas humildes condições da cabana que viu nascer o filho de Deus:

*Na mangedoura metido
em pobre palha chorando,
e os anjos embalando
o menino entanguecido.*

Ao que responde o pastor Brás:

*Con esso se m'acordó
que quando parió mi ama
chapuzada allí en la cama
todos los huevos comió.*(22)

Mas a intervenção de seu companheiro Benito recompõe a espiritualidade da cena, embora sem tirar-lhe a marca materialista, não de todo estranha ao dogma da Encarnação:

*Maginava
que era aquello bien de ver,
ver a nuestro Dios nascer:*

Este recurso "rebaixador" renderá efeitos mais sutis em outro auto pastoril natalino, o interessantíssimo *Auto da Sibila Cassandra* (1513), onde contracenam, transmutados em rústicos pastores ibéricos, sibilas greco-romanas e vetustos personagens do Antigo Testamento; e também no *Auto da Mofina Mendes* (1515? 1534?), o qual nos apresenta, após um breve sermão (este sim) burlesco pregado por um frade à quisa de preâmbulo, alegorias da Fé, Prudência, Pobreza e Humildade (as acompanhantes da Virgem), e pastores portugueses que vêm louvar o nascimento. Os últimos desenvolvem um entreato aparentemente independente, mas só aparentemente, pois, apesar de não apresentar um elo direto com o tema da adoração, possui um conteúdo simbólico a ele ligado: a pastora Mofina (= infeliz) Mendes ali representa a própria infelicidade da antiga lei, anterior ao Advento - perde os animais que lhe são confiados, e faz planos de investimentos e riquezas frustrados tão logo se põe a bailar, deixando cair ao chão o pote de azeite que recebera em pagamento.(23)

Na *Sibila Cassandra*, há uma curiosa interação entre as esferas profana e religiosa. Ali a personagem -

inocentemente por um lado, e soberbamente por outro - recusa propostas de casamento porque previra, usando de seus poderes divinatórios (numa interessante adaptação de uma lenda medieval), que o Salvador nasceria de uma virgem. Antes de usar tal justificativa, contudo, tem um curioso diálogo com o "pastor"... Salomão, seu pretendente, quando faz uma bem terrena apologia do celibato feminino, recheada de prosaísmos de linhagem ibérica. (24)

Teríamos nestes dois Autos algo como um aproveitamento religiosamente filtrado da "carnavalização" - mistura ou sobreposição de personagens míticas, bíblicas, alegóricas, e pastores saídos das serras de Espanha e Portugal, os quais encaminham o tom do diálogo para a esfera do terreno. Como se vê, os objetivos são cômicos, porém não só cômicos.

Num estilo sem dúvida mais interessante do que o de seu uso na crítica, satírica ou não, dos costumes, tal "carnavalização" apontaria aqui para a presença de um pensamento anterior e estruturante, de fundo doutrinal, mobilizado com uma destreza artística notável. Utilizam-se situações emblemáticas que "interpretam", pelo entrecho, e eventualmente rebaixando-o, o próprio argumento religioso, sem que se perca o colorido próprio do divertimento e da festividade. Na aparente justaposição - pois o momento profano sempre guarda um certo caráter de *exemplum* - entre a cena natural, burlesca, e a cena alegórica, busca-se um equilíbrio entre o didatismo e a ornamentação.

O contraste entre o burlesco do universo do rústico e o espiritual da solenidade teria assim não apenas a função estratégica da distensão, pois, além de relçar a alegria do evento comemorado, realça-se as transformações que a Fé e a Graça operam nos pastores. Num trecho do *Auto pastoril castelhano*, por exemplo, os elementos da pobreza rural são comicamente descritos a propósito do dote de casamento que recebera um pastor:

*Danme una burra preñada,
un vasar, una espetera,
una cama de madera
la ropa no esta hilada (...)
Danme una puerca parida,
mas anda mui triste y flaca.*

Logo à frente estes mesmos elementos reaparecem sacralizados, na cena da natividade (sacralidade que sempre estará "ameaçada" por novos e súbitos rebaixamentos):

*Lucas: Que casa tan pobrezita
escogió para nascer!
Bras: Ya comienza a padecer
dende su niñez bendita.
Silvestre: De paja es su camazita.
Lucas: Y establo su pozada.
Bras: Loada sea y adorada
y bendita
la su clemencia infinita.*

Esta súbita porém estudada combinação entre o sobrenatural e o terreno em outros momentos estará marcada não só pelo especial toque cômico vicentino, mas também por um certo lirismo popularizante, que, integrado à narrativa, enriquece-a e infunde-lhe um inconfundível sabor ibérico (anuncia Lope, Góngora, Rosalía, Lorca...). Para Reckert, *La Sibila Cassandra* possui "alguns dos mais deliciosos poemas breves jamais escritos em língua castelhana".(25)

Reckert observa ainda que esta "acumulação propositada de anacronismos" (profetas hebreus e sibilas clássicas que, transformados em pastores leoneses, profetizam a Encarnação), serve "para sublinhar a natureza extratemporal do acontecimento", inaugurando no teatro peninsular "uma técnica que será característica do futuro auto sacramental" onde prevalece esta mesma combinação/contraste entre o

terreno e divino. Para ele, aquela intemporalidade teatral levada à cabo, por exemplo, na *Sibila Casandra*, possibilita "a extensão, a personagens não alegóricos, da sobreposição de identidades que faz com os pastores e pastoras ... sejam ao mesmo tempo, realmente Profetas e Sibilas, e não meras abstrações personificadas como uma alegoria convencional".(26)

Esta peculiar "carnavalização" natalina, no auto vicentino, do universo religioso, teria, por outro lado, uma notável contraparte "pagã", onde ganha importância aquele lirismo de colorações "naturalistas" assinalado por Reckert. Foi o crítico norte-americano quem melhor observou a fecundidade daquele recurso tipicamente vicentino, que surge a partir do mesmo *La Sibila Cassandra*: a poesia lírica assumindo "uma autêntica função estruturante no esquema de suas peças", quando as cantigas que povoam o texto são utilizadas para impulsionar a intriga ou para dar às personagens uma "dimensão psicológica" (27). Mais importante, esse lirismo de índole "vitalista" se manifestaria paralelamente a uma "transformação ciclônica" por que passa o Auto vicentino, o qual denuncia uma nova visão - cíclica e "panteísta" - do mundo e de suas forças históricas e naturais (28).

Naquela polêmica com o ermitão do *Auto dos Reis Magos*, os pastores Gregório e Valério já questionavam o ponto de vista ascético por ele defendido, e perguntando se "Pecado es ser namorado", relacionavam, em sua defesa, o amor à esfera da criação:

*Crio Dios, por la ventura
hermosura
para nunca ser amada?
Criola demasiada
pera nada?
Como dizís que es locura?*

*Mirad, mirad la scriptura:
 qué cordura
 hallarés más amadora
 dende Andrán hasta ahora?

 Se a Dios de esto pesara
 ño criara
 zagalas tan relluzientes:
 fueram prietas y sin dientes.
 y las frentes
 mas angostas que la cara (...)*

Está em germe aqui certa nota "vitalista" que irá dominar a segunda fase da obra de Gil Vicente, e que se intensificará, ganhando tons especiais, no *Auto dos Quatro Tempos* (1514), onde teremos não um desfile de pastores, mas sim um desfile geral da natureza (flora, fauna, estações, deuses mitológicos gregos) aos pés de Cristo recém-nascido. Verificando que Vicente alcança o ponto mais alto da dramatização religiosa (entre 1517 e 1519) com as *Barcas* primeira e terceira, o *Auto da Alma* e *A Geração Humana*, observa Reckert que a partir de então o autor "vira as costas abruptamente ao ascetismo, arremessando-se ao mesmo tempo, com energia criadora literalmente reduplicada, à composição de obras novas". Vale a pena citar, por iluminadora, uma passagem mais extensa do trabalho essencial que é *Espírito e letra de Gil Vicente*:

Nos primeiros dezoito anos de sua carreira, tinha produzido, provavelmente, entre 16 e 19 peças, apenas cinco profanas; nos dezasseis anos seguintes havia de produzir entre 29 e 32 mais, só quatro delas religiosas. (...) [A Vicente] parece arrebatá-lo uma espécie de vendaval cósmico, fazendo lembrar ... uma milagrosa segunda primavera, alternadamente ensolarada e tempestuosa, e varrendo de vez todo o sombrio. Dámaso

Alonso já referiu o "soplo pânico en el desfile de las estaciones de ese arrebatador *Auto dos Quatro Tempos o del Triunfo do Inverno*"; e Antônio José Saraiva ... adverte como o mundo vicentino se povoa naquele momento de uma quase inesgotável flora e fauna, observando acertadamente que embora o torvelinho naturalista não se desencadeie com plena força senão na segunda obra, desponta já inconfundivelmente na primeira. (...). Entre uma peça e outra ... Gil Vicente desviara a vista da contemplação do Eterno e do "Spirito no criado" para a concentrar na resplandecência perecedoira da Criação.

Mais adiante, esclarece mais a respeito desta virada religiosa, sentida com toda clareza naquela contrafação "paganizante" do natalino *Quatro Tempos*:

O próprio Triunfo do Inverno ... acaba por apresentar o contra-triunfo da Primavera, com um hino quase panteísta ... às pletóricas forças vitais da natureza. (28)

A propósito deste (em sentido literal) maravilhoso *Triunfo de Inverno*, seu tema - a batalha entre as estações - poderia estar relacionado a um dos motivos centrais da "cultura popular" da Idade Média: o motivo da morte-renovação. Para Bakhtin, a atitude em relação ao tempo que presidiria as imagens do grotesco é a noção de tempo cíclico, de renovação natural e biológica, que posteriormente amplia-se para abranger também os fenômenos sociais e históricos. Em Gil Vicente, de fato, haveria uma ampliação da renovação natural para a esfera histórica - e, para o artista-cortesão, política - , a qual é referida no prólogo da peça, quando o Autor comparece diante da Corte para relacionar as estações do ano ao Portugal de sua época, para ele vivendo uma espécie de "inverno espiritual" (30):

*Em Portugal vi eu já
em cada casa pandeiro,
e gaita em cada palheiro;
e de vinte anos acá
não há i gaita nem gaiteiro.
A cada porta um terreiro,
cada aldeia dez folias,
cada casa atabaqueiro;
e agora Jeremias
é nosso tamborileiro.*

Numa explícita referência ao teor popularizante de seus textos, Vicente acentua que a tristeza reflete-se nas cantigas do povo ("todas têm som lamentado,/carregado de fadigas,/longe do tempo passado") já que "saí a melodia/tal qual fica o coração". Mas no contexto festivo do nascimento da "Infanta sagrada" (a princesa Isabel), o autor introduz o tema fundamental da "tragicomédia": a renovação após a morte.

*Quando vi de tal feição
tão frio o tempo moderno,
fiz um Triunfo d'Inverno,
depois será o do Verão.*

O debate entre as forças naturais dar-se-á então cenicamente, mas de uma forma muito peculiar: a disputa desenvolve-se primeiramente através de inúmeras "pulhas amorosas" lançadas de lado a lado entre o pastor Brisco e o Inverno, que aparece "em figura de selvagem":

*Inverno: Aún te veas, pastor,
de amores tan maltratado,
que la sierra y el ganado
se te convierta en dolor.*

*Brisco: Los ojos y el corazón
te trayan tales amores
que den a tí la pasión,
y a otro los favores.*

É significativo, neste sentido, que reapareça aqui o tema do "velho (ou velha) que quer casar", o qual está presente também na *Comédia de Rubena* (1521), na *Nau de Amores*, no *Clérigo da Beira* (1529?), na *Floresta de Enganos* (1536), sendo o motivo central do famoso *Velho da Horta* (1512). Tal como ali aparece, este tema leva-nos a reconsiderar o que à primeira vista pode apresentar-se como simples manifestação do preconceito contra a velhice amadora. Pois, como Reckert sublinha, aí reside um dos elementos mais característicos da "segunda fase" de Gil Vicente: o amor como a fonte por excelência da renovação.

... aquele poder de rejuvenescimento não é apanágio exclusivamente do ciclo das estações do ano. Existe outro triunfo mais intimamente ligado à continuidade da vida humana: o triunfo do amor.

Algo que reaparece plena força na *Tragicomédia de Dom Duardos*, que

transborda de júbilo e fresca sensualidade... desassombradamente pagãos. Aqui o venerável topos virgiliano "omnia vincit Amor", depois de impregnar a peça inteira, serve no fim para resumir o sentido global dela, como uma espécie de kharja dramática, na tríplice coda constituída pela cantiga.

*Al Amor y a la fortuna
no hay defensión ninguna;*

a confissão de Flérida

que el Amor es el Señor
deste mundo

e a sentença do "romance por fim do auto":

que contra la Muerte y Amor
nadie no tiene valia.

Reckert fala ainda da presença de um "veio pagão" que, fluindo subterraneamente em toda a obra de Gil Vicente, aflora de maneira decisiva no *D. Duardos*. Tal elemento desenvolve porém uma interessante relação com certos aspectos da doutrina cristã, como já indicamos para os autos natalinos. Mas aqui, às vezes surgindo da paródia do sagrado, este paganismo erótico do autor revela sua aproximação de um outro tipo de espiritualidade:

A Tragicomédia de D. Duardos, não fosse que incorpora uma "heresia amorosa" nascida no seio mesmo do Cristianismo, dir-se-ia anterior a ele (35).

Em resumo, vimos que alguns temas do rebaixamento, da inversão cômica, do *nonsense* e da chacota da religião, emergindo de "fontes populares", estariam presentes em sua obra de uma forma ou de outra; chamamos a atenção para a especial mistura de registros presente no seu drama litúrgico; além disso, identificamos uma certa "adesão" à visão "pagã" do templo cíclico, análoga àquela que caracterizaria o universo cômico popular. Mas ao defrontarmos com aqueles Hinos ao Amor entoados pelas personagens vicentinas somos levados a um novo ajuste de perspectiva, passando a considerar alguns dados relativos a um universo e a uma cultura quase que exclusivamente aristocrática (ao menos na origem), onde a "carnavalização"

do elemento religioso acontece no interior de uma retórica que não deixará de apresentar traços... religiosos. Referimo-nos aqui à adesão, por parte do poeta, à tradição cancioneril cortesã ibérica do século XV, onde a poesia, elemento central de civilização, define-se enquanto uma espécie de ritualização do verbo amoroso.⁽³²⁾

Desta forma, se há uma óbvia intenção cômica, por exemplo, no sermão do frade infernal do *Auto das Fadas* (1511? 1527?), nele já se manifesta um elemento diferencial. Trazido das profundezas à presença da Corte por artes de uma buliçosa feiticeira, o dito frade, que "foi pregador, mas, enquanto viveu, foi namorado", diz um sermão ponteadado de macarronismos que, dirigido às "discretas, ilustres damas hermosas", traz como tema o já conhecido verso virgiliano, "Amor vincit omnia". Ocorre que, em meio a gracejos verbais, ou mesmo cênicos (como quando interrompe seu discurso para assoar-se com um guardanapo), o clérigo revela-se um hábil articulador de "sentenças amorosas", introduzidas como "apoio" à sua tese. Sob o disfarce da chacota, deixariam estas de soar (bem como toda a dialética que as sustenta), *eficazes* aos ouvidos das "hermosas señoras" da corte portuguesa, a quem o sermão aliás faz referências particularizadas em diversos momentos?

*El otro accidente que más atormienta,
rosas del mundo, y más de sentir,
son los engaños del dulce dezir,
con ciertos desvios en cabo de cuenta.
Oh, causadoras de tanta tormenta,
ñuves muy claras lloviendo sospiros
sobre los tristes que para serviros
no dudan la muerte, ni temem afrenta!*

Aqui, o princípio de subversão cômica da ordem religiosa, que conduz o sermão, não impede que se extravase, de solenes mas ardentes "Leys d'amor", certo lastro pagão

espiritualizante de que derivou a própria cultura trovadoresca, reelaborada nos ambientes palacianos ibéricos do século XV a partir da influência alegórica petrarquista e dantesca (de um lado) e, de raiz francesa (de outro)(33). Eis o frade, recém-saído do inferno, a reproduzir a oração que em vida dizia, "contemplando en las formosas":

*Al sancto templo d'Amor
 donde las almas perdemos
 venid todos y adoremos

 Adoramos y exalçamos
 a aquellas que nos mataron:
 Opera manun suarum
 so los sospiros que damos
 in hac vita lacrymarum:
 a las que mal nos trataron,
 pues por diosas las tenemos,
 venid todos y adoremos.*

Em tais sentenças haveria um acento lírico bem particular, pois cuidadosamente - maliciosamente - associado a um espírito zombeteiro, cabendo talvez a este um papel de distensão (ou senão o de uma certa auto-ironia...), apropriado ao "divertimento de corte". Ritualização distensa mas engenhosa do discurso erótico (análoga portanto ao jogo espiritual/profano mobilizado nos autos natalinos), que ressurge, em maior ou menor interação com o rebaixamento do grotesco no *Amadis da Gaula* (1523?), na *Nau d'Amores*, na *Frágoa do Amor*, no *Templo de Apolo* (com uma paródia dos mandamentos, que ganham conotação de leis amorosas), na *Farsa do Almocreves* ("porque o mundo namorado/é lá, senhor, outro mundo/que está além do Brasil./Oh, meu mundo verdadeiro"), e na geneologia mítico-pagã sobre a qual se funda a *Farsa da Lusitânia*.

Voltando ao *Triunfo do Inverno* e ao *Velho da Horta*, neste último se estabelece uma verdadeira "tensão" entre os dois mundos, o da espiritualidade cavalheiresca do velho e sua contrapartida grotesca, e oposto complementar, presente nas falas da moça que o despreza,

Velho:

*Mas um velho
em idade de conselho
de menina enamorado ...
Oh, minha alma e meu espelho!*

*Moça: Oh, miolo de coelho
mal assado!,*

ou de um característico Parvo, que acena com a realidade material da morte-putrefação, frente a sua expectativa de "morte amorosa":

*Velho: Oh, quem não fora nascido,
ou acabasse de viver!*

*Parvo: Assi, pardeus!
Então tanta pulga em vós,
tanta bichoca nos olhos,
ali c'os finados sós;
e comer-vos-ão a vós
os piolhos.
Comer-vos-ão as cigarras,
e os sapos morreré, morreré.*

Contudo, no acento febril das falas do ancião soa ainda (por isso mesmo?) uma nota comovente e retoricamente ativa, que, surpreendentemente, passa a ser agora a "última palavra".

Ei-lo que se declara à moça:

Moça: Já perto sois de morrer:

.....

E mais querida

Quando estais mais des partida

é a vida que leixais?

Velho: Tanto sois mais homicida,

que quando amo mais a vida,

ma tirais.

E ao pedir a interferência da Alcoviteira:

E se reclama

que sendo tão linda dama

por ser velho m'aborrece,

dizei-lhe que mal desama,

porque minha alma, que a ama,

não envelhece.

O Velho da Horta exemplificaria assim algo da peculiaridade do "realismo grotesco" vicentino: parte integrante da estrutura da peça, ele age ali como elemento de oposição, mas também de complementação, numa integração transformadora do código cavalheiresco. Rebaixado já ao aparecer como amor de um hortelão, aqueles valores que sustentam seu discurso reafirmam-se inusitadamente a partir do seu rebaixamento, pois o elemento transformador da espiritualidade cortês, ao mesmo tempo que se contrapõe, funde-se ao clima de morte-renovação *material* que envolve o auto. É como se esta espiritualidade, individualista e ascética, encontrasse na sua materialização radical não a sua destruição definitiva, mas as condições para seu próprio revigoramento. Vicente assim se vale do "realismo grotesco" para integrá-lo engenhosamente a uma retórica cortesã, a que ele dá novo interesse.

Algo análogo ocorreria na *Tragicomédia de Inverno e Verão*, onde as "energias renovadoras" que ali se manifestam (para Reckert) como canto às forças da natureza, em que o homem se integra enquanto criatura, seriam ordenadas segundo um interesse histórico e "político", numa retomada renovadora de certa literatura moralística palaciana, a qual se entrelaça com a tradição das alegorias pastoris natalinas. Conforme veremos em nosso Capítulo II, aquelas forças poderosas que, ao lado dos rústicos pastores, se curvam ante ao nascimento do Salvador, alegorizam certos sentidos políticos então em "pauta", na passagem do direito feudal para a centralização monárquica.

Esta virada "vitalista" do autor é assim modulada significados bem particulares. Os momentos mais terrenos de sua obra, sobretudo em sua "segunda fase", não são, seguramente, momentos de uma simples, ocasional e natural reação a um ascetismo afinal triunfante. Pressente-se ali uma ação ordenadora, uma maestria poética que, valendo-se com muito à vontade de certas tópicas tradicionais (e análogas às de um fundo cômico "popular", como a do combate entre as Estações), altera a própria visão do tempo e da morte. Discute-se assim, renascentistamente talvez, a visão da morte como tenebrosa derrota do "cujo corpo malvado"⁽³⁴⁾; corpo vil e louco, pois não percebe sua insignificância perante a eternidade linearizada. Despontando com todo vigor as forças ciclônicas e "pagãs" da morte-renovação que em surdina trabalhavam no interior do auto vicentino, a própria perecibilidade material dos seres, antes "macabra", passa a ganhar um sentido poético, como naquela belíssima cantiga/cântico entoada pelos Sintrãos, no festivo final da *Tragicomédia de Inverno e Verão*:

*"Vento bueno nos ha de levar,
"garrido é o vendaval".*

Mas para encerrar nossas considerações a respeito do "realismo grotesco" em Gil Vicente, assinalemos que uma análise mais completa exigirá um exame mais abrangente de alguns traços políticos que se insinuam em Autos alegóricos como este. Eles se articulam, como veremos, a algumas tópicos mobilizadas já nas pioneiras alegorizações pastoris.

NOTAS DO CAPITULO I

(1) CARVALHO, J. de, "Sobre o humanismo português na época da Renascença", p. 3.

(2) SARAIVA, A. J., "Gil Vicente e Bertold Brecht", p. 309. Ver tb. "Sobre a teoria do progresso em arte", prólogo da 2a ed. de *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, pp 11-33.

(3) Ver SARAIVA, A. J., *op. cit.*, espec. cap. II ("O teatro na evolução da arte medieval").

(4) Sobre a tradição teatral peninsular, ver RECKERT, Stephen - *Espírito e letra de Gil Vicente*, pp. 31 e ss., e REBELLO, Luis F. , *O primitivo teatro português* (inclui antologia e bibliografia); fontes dos sermões e idéias religiosas: CARVALHO, J., "Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar", e RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 177 e ss.; iconografia, ver MARTINS, Mário. "Gil Vicente e as figuras da dança macabra dos Livros de Horas", e RECKERT, S., *op. cit.*, p. 17.

(5) HUIZINGA, Johan, *O outono da Idade Média*.

(6) Ver HUIZINGA, J. , *op. cit.*, cap. 2. "O pessimismo e o ideal de vida sublime". As crônicas portuguesas do fim da Idade Média, como a *Crônica de D. João II* de Rui de Pina, ou a de Garcia de Resende sobre o mesmo rei, confirmam o caráter espetacular dos acontecimentos palacianos, fazendo-nos supor o papel aí reservado, por exemplo, aos *entremeses* teatrais. Um trabalho recente sobre a combinação entre "encenação" e cortesia examina os banquetes da nobreza do final da Idade Média de uma perspectiva que deverá muito a Huizinga (Vide LAFORTUNE-MARTEL, Agathe, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle - le banquet du Faisan (1454): aspects politiques, sociaux et culturels*).

(7) Sobre a reforma medieval, ver BOLTON, B., *A reforma na Idade Média*. Sobre o reformismo de Gil Vicente, SARAIVA e LOPES, *História da literatura portuguesa*, pp. 213-8, e REBELLO, L. F., "Introdução aos Autos das Barcas".

(8) Para um estudo histórico inspirado na idéia de circularidade entre as culturas hegemônica e popular, GUINSEBURG, Carlo, *O queijo e os vermes*.

(9) "As imagens rabelaisianas ... continuam ainda em grande parte enigmáticas (...). Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos é porque exige, para ser compreendido ... sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular ..." BAKHTIN, M., *op. cit.*, p. 3.

(10) TEYSSIER, P. (*Gil Vicente - o autor e a obra*) dedica algumas linhas à questão (pp. 165 ss.), não sem algumas conclusões precipitadas (como afirmar que o Sermão de 1506 "é do princípio ao fim uma chacota").

(11) BAKHTIN, M., *op. cit.*, p. 17.

(12) Cf. BAKHTIN, M., *op. cit.* (pp. 301 e ss.) sobre as "Maravilhas da Índia" como uma das origens da imagem do corpo grotesco. Sobre a presença da idéia de Novo Mundo (com referências a regiões mitológicas ou recém-descobertas) na "religião" e nas utopias componesas do século XVI, ver GUINSEBURG, C., *op. cit.*, pp. 163 e ss.

(13) Cf. BAKHTIN, M., *op. cit.*, pp. 224 e ss., sobre a loucura ambivalente, e 369 e ss. sobre o *nonsense* cômico. Cf. tb. LOPES, Oscar. "O sem-sentido em Gil Vicente".

(14) Cf. RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 45-9.

(15) De uma forma geral, a *escatologia* se inscreveria na idéia de corpo aberto para o mundo e para os outros corpos, da mesma forma que a *sexualidade*, as imagens do parto (cujo paradigma rabelaisiano está no episódio do nascimento de Gargantua), da comida em abundância, e da transição, como a velhice, período "em que o corpo logo deixará de ser humano para integrar-se na grande vida universal" (VIEIRA, Yara F. "Introdução" à ed. brasileira de *Gargantua*, p. 14).

(16) Ver BAKHTIN, M., *op. cit.*, sobre as "missas paródias dos bêbados" (pp. 258 e ss.). Cf. o "Pranto de Santa Maria", extraído das *Laudes e Cantigas Espirituais* de André Dias (sec. XIV), e o paródico "Lamento do Clérigo", de Henrique

da Mota (sec. XVI), ambos reproduzidos em REBELLO, L. F., *O primitivo teatro português*.

(17) Cf. BAKHTIN, M., *op. cit.*, pp. 331.

(18) SARAIVA, A. J., "Gil Vicente e Brecht", p. 318.

(19) TEYSSIER, P., *op. cit.*, p. 164.

(20) CARVALHO, J., "Os sermões de Gil Vicente ...", pp. 58-60.

(21) Sobre a polémica medieval a respeito da pregação leiga, ver BOLTON, B., *op. cit.*, especialmente cap. 3 ("Movimentos religiosos laicos").

(22) Cf. *supra*, n. 15.

(23) Cf. CARVALHO, J., "Sobre as fontes do *Auto da Mofina Mendes*", apêndice a "Os sermões de Gil Vicente ..."

(24) "Veo queixar las vezinas/de malinas/condiciones de maridos:/unos de ensobervecidos/y aborridos,/otros de medio galinas,/otros llenos de mil celos/y recelos,/siempre aguzando cuchillos,/suspechosos, amarillos,/y malditos de los cielos://Otros a garçonear/por el lugar,/pavonando tras garcetas,/sin dexar blancas ni prietas/y reprietas;/ y la muger? sospirar,/después en casa reñir/y groñir/y la triste allí cautiva./Nunca la vida me biva,/si tal cosa consentir."

(25) RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 21-22. Pela exemplaridade, transcrevemos a cantiga entoada em coro pelos "pastores" Esaías, Moisés e Abraão, convocados por Salomão para tentarem demover a obstinada Cassandra:

*Sañosa está la niña!
ay Dios, quién le hablaría!*

Volta:

*En la sierra anda la niña
su ganado a repastar;
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.*

*Sañosa como la mar
está la niña:*

ay Dios, quién le hablaría!

(26) RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 22; 55-6. Sobre a alegoria, cf. HUIZINGA, J. *op. cit.* (pp. 183 e ss.).

(27) RECKERT, S., *op. cit.*, p. 57.

(28) Para a oposição entre tempo cíclico (herança pagã) e tempo linear da tradição cristã (orientado para o Juízo Final) ver LE GOFF, J. *A civilização do ocidente medieval*, vol. I, pp. 206 e ss. Para este autor, embora o cristianismo medieval incorpore também a idéia de ciclo natural no ano litúrgico, no imaginário cristão medieval ela apareceria predominantemente como o "mito desmoralizante e reaccionário da roda da Fortuna", ligada a própria idéia de perecibilidade geral dos seres que está na base da dança macabra.

(29) RECKERT, S., *op. cit.*, p. 35-8.

(30) A partir da data do nascimento da princesa Isabel (28 de abril de 1529), Teyssier conjectura que esta peça teria sido representada nas proximidades do 1º de Maio, "sendo toda ela concebida como 'festa de maio', destinada a assinalar o fim do Inverno e o ressurgimento da natureza (TEYSSIER, P., *op. cit.*, p. 99). Por outro lado, esta intervenção de Gil Vicente responderia, segundo alguns, a um certo clima político relacionado às circunstâncias que levariam D. João III a pedir, em 1531, a autorização papal para o estabelecimento da Inquisição em Portugal.

(31) RECKERT, S., *op. cit.*, p. 57.

(32) O assunto é conhecido. Para uma abordagem das formas poéticas cançoneras do século XV, vide LAPA, Manuel Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa - época medieval*, Cap. XI, esp. pp 428 e ss, e LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Livr.I, Cap I, pp. 77 e ss.

(33) Cf. LE GENTIL, P., *op. cit.*, pp. 106 e ss.; 180 e ss.; 352 e ss., *passim*.

(34) De uma adaptação quinhentista da *Contenzione infra l'anima e corpo*, de Iacopone da Todí, *apud* MARTINS, M., *Introd. hist. à vid. do tempo e da morte*, vol. I, p. 159.

Capítulo II: Na encruzilhada das
fontes: raízes hispânicas do auto
pastoril vicentino.

Capítulo II

Na encruzilhada das fontes: raízes hispânicas do auto pastoril vicentino.

Quando no início de nossa investigação nos vimos entregues a uma meditação um pouco errante a respeito das possibilidades de um trabalho de identificação das fontes do teatro vicentino (já que não podíamos concordar com a solução de Saraiva, quando este afinal se contentava em afirmar, abandonando todo esforço histórico e contextualizador, que a obra de Gil Vicente era algo como um milagre literário inexplicável⁽¹⁾), impôs-se em primeiro lugar o abandono de alguns preconceitos comuns na história literária, pois parecia-nos que o enraizamento histórico da arte teatral vicentina deveria ser buscado em outros "gêneros literários" e mesmo em manifestações "não-literárias" da cultura do período.

De início, nos orientamos pelo pequeno e objetivo estudo de Luiz Francisco Rebello sobre *O primitivo teatro português*, o qual, a partir de textos e materiais diversos, não só de ordem propriamente dramática, relativos à cultura e à "literatura" portuguesa do fim de Idade Média, nos informa sobre algumas possíveis fontes do teatro de Gil Vicente (como os embriões dramáticos identificáveis no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, ou os *momos* palacianos da época de D. João II). Trabalhos de Luciana Stegagno Picchio e Mário Martins trouxeram-nos referências capitais, estudando igualmente um repertório "aberto" de fontes de onde poderia ter partido o nosso autor ⁽²⁾.

Ao lado desse exame de base, identificávamos na obra do teatrólogo palaciano, a partir das conhecidíssimas investigações de Bakhtin, alguns traços que de certa forma permitiam postular possíveis vínculos seus com aquela forma de "cultura popular" característica da Idade Média e do Renascimento. Restava contudo apurar tais semelhanças e

vínculos, e neste caminho chegamos a esboçar algumas opiniões.⁽³⁾

Mas, por vários motivos (sobretudo em virtude daquelas evidências que emanavam da própria obra), a sequência de nosso trabalho não poderia ser uma mera adaptação das proposições de Bakhtin. Não contávamos com dados suficientemente abrangentes e detalhados no que se refere àquelas formas de "cultura popular" para o Portugal do período, e, principalmente, não poderíamos deixar de lado o exame de outras "fontes de inspiração", de ordem "literária" e retórica (de que tínhamos algumas pistas), presentes em certa produção ibérica da época imediatamente anterior a de Vicente.

Mostrava-se sobretudo promissora uma investigação a respeito da forma como, dentro do espaço ibérico, já tradicionalmente, materiais de extração popular vinham sendo "apropriados" e elaborados por uma cultura literária palaciana. Neste particular, um elemento da chamada face "popular" do autor chamava a nossa atenção, qual seja, a presença - tão singular - de uma lírica de tipo tradicional em sua obra (o que o coloca numa tradição que data dos primeiros Cancioneiros, ao seu tempo aparentemente ofuscada por outras vogas poéticas cortesãs ⁽⁴⁾), sendo que, como sabemos, a atenção de Bakhtin estava predominantemente voltada para o aspecto cômico (paródico, rebaixador). Some-se a isto o nosso interesse, ao que nos parece justificável, em se ter minimamente delineado aquilo que parecia ser, digamos assim, a ótica religiosa, o pensamento doutrinal sob cuja inspiração Gil Vicente, em diversos momentos, organizava aqueles materiais aparentemente apropriados de diversas "fontes populares".

Embora não pareça haver qualquer dúvida com respeito ao fato de Gil Vicente ter se inspirado, em larga medida, na chamada "pequena tradição" (para empregarmos agora o termo, menos marcado, de Peter Burke ⁽⁵⁾); e de que apareça em sua obra um efetivo elemento "rebaixador", com fins paródicos;

e, mais ainda, de que este elemento profanador desempenharia em determinados momentos um papel (re-)estruturador, - uma análise mais detida de suas peças, sobretudo de seus primeiros Autos natalinos, nos levava sempre a questões de maior complexidade, principalmente com respeito a uma constante e inconfundível (embora indefinível) dicção que nos fazia pensar em algumas bem particulares inspirações de caráter letrado a presidirem à forma como o autor incorporava materiais "populares".

A atenção aos Autos natalinos (e ao análogo e inaugural *Auto de ũa Visitaçam*) era motivada também pela percepção de que ali já se encontravam os elementos mais característicos de sua obra, mesmo para a "maturidade", compreensível então como o desenvolvimento destes elementos. Como certa vez assinalou com sensibilidade estilística Luciana Stegagno Picchio,

Nestas primeiras obras devotas, que vão do Auto Pastoril Castelhana ao Auto dos Reis Magos e do Auto da Fé ao Auto dos Quatro Tempos, topamos já com todos elementos que hão-de tornar tão pessoal e fascinante esta espécie de teatro religioso e, nomeadamente, a constante mudança de tom (do cómico ao lírico, do colóquio rústico à efusão a lo divino) em que reconhecemos essa discordia concors que é talvez a matriz de toda a arte vicentina (6).

Stephen Reckert, autor da até hoje mais minuciosa investigação interna da obra de Gil Vicente, vai além e vê, na figura do pastor, típica daqueles Autos natalinos, uma espécie de emblema da personalidade do poeta, alegorizando não só uma atitude "moral" diante dos fatos políticos e sociais do reino como o seu próprio "engenho", - o de um "rústico peregrino", conforme sua própria auto-caracterização no "Prólogo" que deixara escrito para a

Copilaçam; ou, nas palavras do crítico, "sua capacidade para a máxima valorização de um mínimo de material":

Dentro da síntese tripartida da humanidade que se esboça na bela cantiga final de La Sibila Casandra - o marinheiro, o cavaleiro apaixonado pelas armas e o modesto pastorzinho da serra - é ao último a quem mais se assemelha o próprio Gil Vicente, com seu apego ao rústico, humilde e despretensioso (7).

Era-nos evidente àquele momento que a presença de destaque dada à figura do rústico nas éclogas vicentinas estaria comprometida com inspirações religiosas relacionadas ao compromisso doutrinário básico do auto natalino. Presente, genericamente falando, já na raiz das representações teatrais de Natal - levando em conta a realidade litúrgica ou para-litúrgica em que se amparam (8), sabemos por outro lado que, por influência das ordens reformistas, notadamente dos franciscanos, os autos natalinos ganharam na alta Idade Média um novo e especial papel, tendendo nitidamente para o *popularismo* e para o estilo didático. Com Peter Burke, somos levados a localizar tal ação - onde haveria um também um importante sentido "civilizatório" (9), para além do doutrinário - no conjunto de um processo mais amplo de "reforma da cultura popular"(10). Caberia então localizar os traços específicos que tais autos adquirem, neste mesmo período, em um contexto culto - a corte -, onde os elementos doutrinários tenderiam em princípio a uma maior elaboração (com, por exemplo, uma alteração daquela vocação didatizante, numa linha mais moralista ou "especulativa"). Dentro deste universo cultural e moral peculiar que é a corte, e dentro das tradições de sua "literatura" e de sua vida religiosa, qual seria a função do Auto de Natal? E, dentro dele, que papel e que

significados estariam reservados àquela figura tão emblemática do *rústico*?

A partir de então, voltamo-nos para um trabalho de reconhecimento histórico-textual das diversas formas das representações natalinas e similares do fim da Idade Média. Porém, mesmo nos atendo ao domínio ibérico, a que Vicente mostrava-se tão próximo, algumas complexidades metodológicas se apresentaram. Inicialmente, para um primeiro reconhecimento do terreno, examinamos alguns dos antecessores peninsulares de Gil Vicente exclusivamente no interior da tradição *teatral* do auto natalino, através de textos que, na totalidade, se nos apresentavam como obras de circulação cortesã ou clerical. Desde o anônimo *Auto de los Reyes Magos* castelhano do século XII até a *Representación del Nacimiento* (c.1475) de Gómez Manrique, parecia haver um caminho natural que levaria às mais elaboradas (com possíveis aportes italianizantes, de estirpe clássica) *Eglogas* de Lucas Hernández e Juan de Enzina, modelos imediatos de Vicente, conforme (ao menos quanto ao último) o famoso testemunho de Garcia de Resende.

Paralelamente, descobríamos algumas importantes referências a respeito do caráter popular das festas de Natal, e das reações eclesiais a este respeito, deduzíveis ambas de orientações sinodais voltadas para seu combate ou enquadramento canônico, na busca de reprimir o elemento secular que ali insistia em se insinuar, conforme nos mostra um valioso trabalho de Mário Martins (confirmando para o espaço ibérico as informações mais gerais de Peter Burke⁽¹¹⁾).

Porém, buscando uma aproximação maior do cotidiano devocional das cortes ibéricas do período, através de textos de outras naturezas e gêneros, chamou-nos a atenção as obras de dois frades-trovadores franciscanos ligados a corte castelhana - Fray Iñigo de Mendoza e Fray Ambrosio de Montesino, ambos dentro de uma tradição de poetas "que unem motivos populares a uma concepção teológica e intelectual",

na caracterização do historiador da literatura espanhola Valbuena Prat.(12)

Na verdade, descobriamo-nos então diante de um filão de extrema importância para a compreensão da forma como Vicente "pensava" a figura do rústico, dentro de um contexto de práticas retórico-literárias e devocionais. Sobretudo quando tivemos acesso a trechos da *Vita Christi por coplas* (1482), daquele Fray Iñigo de Mendoza, protegido de D. Isabel, a católica, feitas em estilo de contrafações - "contrahechos" - de temas, melodias e ritmos "populares" (ou "tradicionais", se preferimos) (13). Ali temos, como depois em Vicente, semi-burlescos pastores a assistir a cena da natividade, a única dialogada da obra; sua presença - assim justificada pelo autor no preâmbulo à obra:

(...) razón fué de declarar
estas chufas de pastores
para poder recrear,
despertar e renovar
la gana de los lectores",

- indicava que a apropriação da figura pastoril se daria ali em princípio como elemento de divertimento, isto é, com funções ornamentais, na linha do *prodesse et delectare*, a que a Écloga facilmente se prestava (14). Aparentemente então mais de uma linhagem da representação do popular se entrecruzava ali. Dentro da chamada "reforma da cultura popular", que se afirma justamente a partir deste período(15), a contrafação viria em princípio da parte das camadas superiores e clericais e se dirigiria ao povo, com objetivos de difusão religiosa, mas também com o intuito de desviá-lo de sua tendência para a profanação paródica e festiva do sagrado. Aqui, com Fray Iñigo, e também depois, com Gil Vicente, haveria portanto uma via de mão dupla, uma vez que o divertimento paródico ("chufas de pastores") estaria presente (enquanto elemento de uma determinada

tópica) numa produção de circulação predominantemente letrada, dentro de um contexto de obras devocionais, com a precisa função de distensão. Mas talvez houvesse ainda outras coisas...

Levando em conta a matriz deste texto - que vem a ser um "clássico" da literatura devocional do período, de autoria do famoso Ludolfo Cartusiano, ou Cartuxano, e do qual há em Portugal uma versão famosa (quando não por ter sido um dos primeiros livros impressos naquele país, obra do famoso impressor Valentim Fernandes feita sob os auspícios da protetora de Gil Vicente na corte, D. Leonor) - , dizíamos, levando em conta o texto "primitivo" da *Vita Christi*, não poderíamos desprezar, tendo em vista uma das mais fortes tendências da literatura religiosa medieval, a referência a um uso alegórico-religioso das figuras pastoris; algo que, nas *coplas* de Mendoza, apareceria dentro de uma combinação - caracterizadamente ibérica, na tipologia de Karl Vossler⁽¹⁶⁾ - entre o burlesco e o "sobrenatural".

Totalmente marcada por uma leitura alegórica dos episódios evangélicos, a *Vita Christi*, que teve uma importante história portuguesa (considerando sua difusão clerical-cortesã, e, depois de impressa, em camadas mais amplas da sociedade⁽¹⁷⁾), reintroduz uma prática de leitura alegórica que se define já com os autores da Patrística⁽¹⁸⁾, cuja autoridade de comentadores/intérpretes é a todo instante invocada por Ludolfo. A leitura alegórica dos elementos bíblicos, e, especificamente, alguns dos significados alegóricos originariamente atribuídos a presença do pastor na cena da Natividade, evidenciam-se em trechos como os seguintes:

O ângeo apareceu aos pastôres mais que a outros homêes, primeiramente porque eram proves, por os quaes Cristo viinha, segundo aquelo do Psalmista: "Por a miséria dos minguados e por os gemidos dos proves, me alevantarei agora". Dês i, porque os pastôres som

simpleses, acêrca daquelo dos Provérbios, que diz que o seu razoar era com os simpleses. E a terceira razom ... [foi] porque eram vigiadores, segundo aquelo dos Provérbios: "Aquêles que per a manhã vigiarem a mim achar-me-am". E a quarta razom, por demostrar que a ensinanciaa deve proceder dos pastores, scil., dos prelados aos súbditos.

(...)E bem foi razom que, nacido o pastor mui grande, apparecesse o ángeo aos pastôres e aos que vigiavam, demostrando quaaes devem seer os pastôres da Igreja, scil., humildosos e vigiantes. E místicamente, segundo Beda, somos ensinados que êstes pastôres do gaado significam os regedores e ensinadores das fiees almas, os quaaes vigiam sobre os súbditos por nom pecarem, e stam spertos aas vigílias da nocte sôbre seu gaado, porque nom pereçam com as mordeduras dos lôbos infernaaes. (19)

Com isto, acionavam-se alguns dos mais fortes lugares-comuns do inesgotável fundo bíblico, desde a associação rei=pastor de povos (topos também aplicável, obviamente, a clerisia, e correlato à associação Cristo=Rei dos Céus) até a louvação "populista" da humildade cristã. Não é necessário ser especialista para lembrar aqui a conhecida radicalização da *humilitas* na pregação cristã⁽²⁰⁾ do fim da Idade Média (com, novamente, um papel marcante das ordens mendicantes). Cabe ressaltar no entanto que, em boa medida, este tipo de pregação se dirigiria "contra" a conhecida prepotência política de uma nobreza ainda em boa dose guerreira e semi-bárbara. Portanto, o público alvo da visão reformadora clerical era potencialmente, também, aquela nobreza que o monarca centralizador do período atraía para o palácio para tê-la na mão; monarca em cuja vida devota estava implicado o sagrado dever político do bom regimento e da *concordia*, conforme discutiremos mais à frente, e a quem cabia dar os exemplos de auto-contenção e humildade (às vezes os mais

patéticos, como naquelas cerimônias religiosas em que D. João II lavava os pés aos pobres). Tal elemento, não estando ausente das *coplas* devotas do protegido de Isabel, introduz-se também nos textos do protegido de D. Leonor.

Além deste *détour* obrigatório por uma literatura de cunho mais explicitamente devocional, de onde se extraem nada desprezíveis referências a figuras, tópicos, temas e motivos a todo instante ativados por Gil Vicente, uma aproximação maior dos estudos hispânicos, que então nos parecia imprescindível, nos levava a reconhecer outros elementos de uma tradição de onde o autor teria recolhido os artifícios fundamentais de sua composição. Para mencionar um exemplo marcante, citemos o livro de J. P. W. Crawford, *The Spanish Pastoral Drama*, o qual, perseguindo uma constante temática que chega a Lope de Vega e Calderón, concentra-se em torno da obra de Juan de Encina e examina algumas outras linhagens, não só do drama litúrgico, a que aquele e outros cultores do gênero estariam vinculados, com importantes achegas aos dramas pastorais de Gil Vicente.⁽²¹⁾

A partir do contato com este e outros estudos, e sobretudo depois de um mergulho mais decidido na leitura de algumas obras-chaves espanholas dos séculos XIV e XV, verificávamos que de fato a alegorização pastoral entroncava, para o caso de Gil Vicente, também em outras raízes, principalmente ao termos em vista certa "literatura" muito difundida nas cortes hispânicas do século XV (prenunciada já no século anterior), onde a figura do pastor ou rústisco era utilizada ora de maneira poetizada (já influências virgilinas e mesmo "arcádicas"), ora de maneira grotesca; e, principalmente, como artifício para a veiculação cifrada de "mensagens" políticas ou pedidos de favorecimento pessoal, num espírito que aliás não era estranho aos próprios bucolistas da antigüidade.⁽²²⁾

Por exemplo, ao travarmos contato com as *Coplas de Mingo Revulgo* (1485), estrofes de caráter moral-didático,

"glosadas" - isto é, alegoricamente interpretadas - , entre outros por Fernando del Pulgar, importante nome da aristocracia espanhola do século XV (para alguns, o próprio autor dos versos (23)), nos deparamos com pastores em tudo semelhantes aos de Encina e Vicente, que ali comparecem como alegorizações do povo e da "república". Compostas em uma linguagem convencionalizadamente "rústica", com elementos do "sayagués", as *Coplas* repreendem o Rei por seus vícios e mau governo. Uma década após o fim do reinado de Enrique IV (1454-1474), o qual levava o país a afundar na "anarquia senhorial" já instalada no período anterior, as acusações ao rei, que passou para a história como "o degenerado", "o impotente", e que é ali referido como "el pastor Candaulo", são feitas através de metáforas da vida pastoril; nos seus comentários o "glosador", que fora homem de confiança de Enrique IV, e cuja reputação se firma com os reis católicos então à cabeça de uma Espanha unificada, culpa-o de rodear-se de conselheiros jovens ("andas tras los zagales"...), de ser folgazão e descuidar do rebanho, de gastar os tributos inutilmente, de não cuidar da pureza da religião, etc.(24). As tópicas, como se vê, são em tudo análogas àquelas, mais marcadamente religiosas, da *Vita Christi*.

Neste e em outros exemplos da literatura didático-satírico-política ibérica de então, parece-nos, os pastores tendem a aparecer como enunciadores, de um ponto de vista da "pureza rústica", de repreensões à corte e ao "povo" (à "república", como esclarece a glosa de Pulgar para as primeiras coplas: "Pregunta agora el profeta ... a la república ... " (25)). Desta tradição da alegoria "política" pastoril Gil Vicente participará com maior ou menor intensidade, mas seguramente sempre a tendo presente enquanto modelo, o que aliás devia estar igualmente claro para seus ouvintes-espectadores e para seus leitores contemporâneos. Para ficarmos como um simples exemplo extraído dos seus primeiros Autos natalinos, lembremos a alusão alegórica à figura do havia pouco falecido D. João II

(conforme esclarece nota da própria *Copilaçam*) como o pastor João Domado (por *Damado*, isto é, "bem-amado"), "que era pastor de pastores". Sua morte é, num rasgo ascético, evocada pelo pastor - o nome, embora convencional nas éclogas hispânicas, é significativo - Gil, "pastor inclinado á vida contemplativa, e (que) anda sempre solitário", em resposta ao seu companheiro Brás, "que o reprehende disso". Isto no *Auto Pastoril Castelhana*, endereçado as Matinas do Natal de 1502:

*Conociste á Juan Domado,
Que era pastor de pastores?
Yo lo vi entre estas flores,
Con gran hato de ganado,
Con su cayado real,
Repastando en la frescura,
Con favor de la ventura:
Dí, zagal,
Qué se hizo su corral?*

Crawford menciona mais alguns casos em que o artista palaciano ibérico se vale alegoricamente de uma imagem ou *persona* pastoril através da qual introduz "reflexões" de cunho moral ou político, de matiz claramente letrado⁽²⁶⁾. Menciona, por exemplo, aquela (bastante insípida, aliás) *Egloga* (1495) de autoria de Francisco de Madrid, irmão de um alto funcionário da corte dos reis católicos -, sem contudo se aprofundar na discussão deste "gênero" de drama pastoral. Um levantamento mínimo destes textos e de suas "raízes" nos seria porém da maior importância, não por ambições de exaustão historiográfica, mas a fim de enfeixarmos suficientes elementos de comparação para nossas indicações a respeito da écloga natalina vicentina enquanto alegorização, das mais ricas, de temas e dilemas políticos, morais e religiosos.

Não tanto um enraizamento profundo, mas antes a teia de referências contemporâneas e "co-espaciais" a Gil Vicente, isto é, próprias ao ambiente cortesão ibérico do final do XV: este seria o dado genético que nos parece válido perseguir. Assim como não nos interessa qualquer demanda fabulosa por misteriosas e impalpáveis influências secretas ou significados ocultos nos autos religiosos de Gil Vicente, há que evitar as por vezes diletantes genealogias textuais. Interessa-nos os textos enquanto objetos dotados de um peso cultural, a ser avaliado no cruzamento de um conjunto de referências a eles interligadas, discursos de diversas matrizes e gêneros que nos ofereçam elementos para a (re)constituição dos quadros históricos que os sustentam.

Parece-nos no entanto necessário referir uma outra "genealogia" de dados de ordem literária que para nossa pesquisa nos pareceu relevante, pois que permite situar historicamente este gênero de alegoria moralista-didática de tipo pastoril, sem o que qualquer tentativa de síntese compreensiva resultaria inviável. Referimo-nos à *bergerie politique* francesa do século XV, e à forma lírica trovadoresca de que deriva - a *pastourelle*.

Antes de entrarmos na questão da pastorela (ou pastoral) política, esboça-se então um rápido itinerário da forma lírico-dramática de que seria uma adaptação mais "grave" (incluindo-se na linha das *moralidades* medievais), e que deixa fortes traços na poesia ibérica dos séculos XIV e XV. Além de alguns ecos no teatro de Gil Vicente, o exame da pastorela nos levará a retomar algumas discussões relativas ao problema de sua lírica. Discutiremos aí alguns de seus aspectos formais, e, também, algumas questões relativas às suas particulares motivações, ao contexto cultural onde se produz e circula. A partir deste breve estudo de contexto, introduz-se a discussão a respeito do engenho alegórico-teatral e festivo de Gil Vicente. Só então recolheremos alguns dados relativos à história da pastoral política do século XV, atentando para a notável permanência de um

elemento lírico e "festivo" na écloga "didática" e religiosa de Vicente. Como fica dito, o objetivo não é o de exaurir as fontes "primárias", senão o de criar condições para a decodificação de certos significados centrais do teatro vicentino.

Considerados clássicos dos séculos XIV e XV pela tradição histórico-literária espanhola, os dois mais importantes herdeiros ibéricos da "pastorela" trovadoresca - Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, e Iñigo López de Mendoza, o Marquês de Santillana - têm suas obras estudadas com minúcia no célebre trabalho de de Pierre Le Gentil, *La poesie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Môyen Age*, o qual, a despeito dos reparos de alguns especialistas mais contemporâneos, continua nos parecendo uma investigação iluminador⁽²⁷⁾.

Ali descreve o autor a transição de uma originária forma franco-provençal para terras hispânicas. Esclarece-nos, a respeito da pastorela, que seria ela um sub-gênero particular da poesia trovadoresca, de tipo narrativo e pré-dramático: uma pastorela dramatizada seria por exemplo o *Jeu de Robin e Marion*, de autoria de Adam de la Halle, representado diante da corte de Nápoles por volta do ano de 1283. O que ali se aproveita da forma "lírica" tradicional é o tema do cavaleiro que corteja pastora que encontra numa manhã primaveril. Artifício usado às vezes como contraponto ao mundo hipercodificado da Idade Média, e em particular do universo cortesão, já em Marcabru, quando pela primeira vez aparece, a pastora surge como uma espécie de rival campestre da "Dona".

Para o romanista Karl Vossler, havendo nestas *pastourelles* vagos ecos de Virgílio e Ovídio, tal como os recebera e transmitira a tradição medieval, seu tom é contudo predominantemente cortesão, cavaleiresco e trovadoresco⁽²⁸⁾. Gênero aristocrático, os pastores mostram-se

ali ao corrente das doutrinas caras à alta sociedade, num nítido transporte do ideal cortês para o "campo".

A *pastorela*, deixando aos poucos de ser a cena rústica que fora nos seus inícios, quando o poeta divertia em sublinhar ironicamente o ridículo e a grosseria da vida rural (isto é, não-cortês), muda-se em simpática pintura de um quadro idílico, propício aos amores. Seu desenvolvimento, tanto na França como na Provença, a leva assim a uma estilização cada vez maior. No século XV, Christine de Pisan estará celebrando o *joly mestier* dos felizes pastores. (*apud* Le Gentil, p. 562).

Estas produções poéticas porém, ensina Le Gentil, já na sua época primitiva conheceram versões francamente paródicas (principalmente entre os *trouvères* da França do norte). Nelas o embate "dialético" entre o cavaleiro e a pastora - quando esta com inusitada agudeza rechaçava os avanços daquele, deixando-o entre atônito e desconsolado - torna-se como que um confronto burlesco, já que o cavaleiro, ao tentar a violação, terá que enfrentar uma reação igualmente agressiva da pastora e de seus companheiros.⁽²⁹⁾

Sem falar nos conhecidos exemplos portugueses deste gênero ou subgênero poético ⁽³⁰⁾, cuja atmosfera campestre lembra a Cantiga de Amigo, a sua versão ibérica encontra nas mãos do Marquês e do Arcipreste duas formas distintas em que poderíamos identificar traços do imaginário sobre a rusticidade no fim da Idade Média peninsular, a partir do confronto rústico-letrado que dramatizam. Uma sugestiva combinação entre grotesco e lírico está presente numa passagem do *Libro de Buen Amor* (c. 1335) do Arcipreste de Hita: após narrar o traumático episódio em que se vê obrigado a pagar um "pedágio" monetário (o que o livra de fazê-lo sexualmente...) a uma pavorosa *virago* da serra de Guadarrama, que buscava transpor num fatal dia de inverno, o texto nos apresenta singelas "cantigas de serrana" que retomam "alegoricamente" o episódio. Incorporadas a elas o traço semântico da ironia, as cantigas em contrapartida re-

significam liricamente o episódio narrado, ou ao menos determinam uma surpreendente mudança de tom, já que aquela "gran yegua caballar" reaparece "hermoza, lozana/y mui colorada".(31)

Articulando a uma atmosfera burlesca os códigos herdados do *fin' amor*, o *Libro de buen amor* do Arcipreste introduz alguns novos elementos na oposição rústico-cortês. Ao dizer sentenciosamente que "el amor faz sutil al ome rudo", por exemplo, o Arcipreste inaugura um artifício que, aplicada à esfera devota (já presente no seu próprio livro, no louvor ao amor espiritual, *buen amor*, em contraste com o *loco amor* pela criatura), alcança o auto pastoril dos séculos XV e XVI (e, através dele, o Auto Sacramental seiscentista). Ali a Fé e a Graça divina levarão os rudes pastores, alegorias do gênero humano cegado pelo pecado original, a alcançarem as profundezas dos mistérios teológicos(32).

Mais elegantes e estilizadas, e afastando-se de qualquer marca irreverente ou "grotesca", são as *serranillas* do Marquês de Santillana (1398-1458), personagem importante das lutas políticas do século XV castelhano, tanto quanto dos destinos literários e intelectuais de seu país. Tendo sido um dos pioneiros no cultivo das letras clássicas em Castela, promovendo a tradução de diversas obras da antigüidade, autor dos primeiros sonetos castelhanos feitos "al itálico modo", foi o Marquês, no entanto, também um digno representante daquela linha cancioneril ibérica voltada para o chamado "lirismo tradicional" ou "autóctone". A antiga tradição cortesã, não há dúvidas, recolhia constantemente temas e metros da "poesia popular" para administrá-los dentro de engenho casuístico, freqüentemente artificioso. Porém, em outros momentos, como na poesia do Marquês, despontam um frescor e uma simplicidade de sabor popular (resultante embora de um inegável labor artístico(33)). Desta linhagem, se concordarmos com as avaliações de Stephen Reckert, um novo apogeu encontrar-se-

ia em Gil Vicente, na maliciosa ingenuidade de alguns de seus Vilancetes, "Folias" e Cantigas. (34)

A respeito do Gil Vicente poeta acrescentemos que este, ao cultivar (como mostra Reckert) o sugestivo esquema do vilancete paralelístico, forma híbrida entre aquelas mais "tradicionais", próxima do lirismo galego-português, e o *villancico* castelhano (forma já codificada de vigência cortesã), talvez revele, neste particular, mais do que sua habilidosa capacidade para a "economia de composição" (Reckert, p.137 e ss.). Neste compromisso um pouco mais estreito com a "poesia de tipo popular" ressoa, além da "biculturalidade" castelhano-portuguesa de Gil Vicente, a sua "biculturalidade" letrado-popular, e o mesmo "popularismo" (na linha de Montesino e Mendoza) revelado em outros momentos de sua obra; algo que, na evolução das formas padrões do lirismo culto, talvez tivesse um análogo papel reorientador, *reformador*, no sentido das voltas as origens e aos simples das reformas medievais.

Como quer que seja, este mesmo enquadramento cortesão de material "popular" (ou, como nas *Coplas de Mingo Revulgo*, pseudo-popular), dando-se dentro do tão difundido esquema de mote-glosa das cantigas e vilancetes que corriam entre os letrados das cortes ibéricas do século XV, muitos deles envolvidos nas mais encarniçadas dissensões político-militares, ecoaria (já foi lembrado por alguém) na conhecida gênese da *Farsa de Ines Pereira* (1523). Esta teria sido feita, conforme esclarece a didascália, em resposta ao desafio lançado por "certos homens de bom saber" que, duvidando da autenticidade dos Autos de Vicente, propuseram ao mesmo que elaborasse uma peça a partir de um rifão popular - *Mais quero asno que me leve do que cavalo que me derrube*. Não deixa de ser curioso que, para os letrados de então, a originalidade se provasse pela capacidade de elaborar engenhosamente a partir de uma sentença tradicional e anônima. Lidamos com um ambiente "literário" de concepções radicalmente distintas das nossas, e para compreendê-lo será

preciso visualizar um imaginário poético, diríamos, muito mais "pragmático" que o dos nossos tempos.

O contexto original da produção e recepção da obra "teatral" vicentina propõe uma compreensão precisa do significado empírico que tomam não só os "entremeses" palacianos como os referidos, religiosos ou satíricos⁽³⁵⁾, mas algumas outras formas de "representação", pensando, para o caso das corte portuguesas, nos famosos *momos*, "os serões de Portugal", de que fala com nostalgia Sá de Miranda, e dos quais Rui de Pina nos dá uma idéia suficientemente detalhada de sua *Chronica del Rey D. Joam II*. Vários estudiosos da obra vicentina salientaram o aspecto concreto de seu trabalho, na verdade o de um organizador de festas de inegável e fecundo engenho poético. Este é um traço que não se pode perder de vista quando se quer examinar, como aqui, aquela parte de sua obra inserida na cerimônia do Natal: tratava-se de mais um acontecimento palaciano em que Vicente, como bom "funcionário", deveria por seu engenho a serviço do divertimento e devoção dos príncipes e de uma nobreza paçã.

Enfatizo aqui o termo *engenho*: empregado por Gil Vicente, como já mencionamos, no prólogo-dedicatória de sua *Copilaçam*, tal termo (que é da tradição medieval, e que àquela altura vinha sendo reciclado na reflexão retórico-literária⁽³⁷⁾), significa na origem algo como *inspiração* ou *furor* poético, implicando contudo um claro esforço adicional de *ordenação* (*dispositio, ars*), montagem a partir de elementos dados, e não "criados", dentro de uma imagem que aos poucos forma-se para nós: a do artista-organizador, que reúne e recupera os mais diversos e às vezes mais díspares elementos disponíveis a fim de articular um texto a um espetáculo em que a realidade moral do reino (tal como ele a concebia, com base nos parâmetros de reflexão da época) pudesse ser contemplada por aqueles que tinham a responsabilidade de o ordenar. Segundo as virtudes que eram

o apanágio do bom governante, a sua autoridade central deveria se afirmar enquanto harmonizadora de conflitos, e promotora da concórdia e do bem-comum da "república".

Em Rui de Pina, vemos o quanto tais *momos* eram organizados, surpreendendo mais uma vez o grau (ritualístico) de elaboração da vida "social" palaciana. Nelas, a participação era organizada segundo os "estados", ou seja, ali tínhamos, ao lado das "justas" de cavaleiros e de momos reais, espetáculos de mouros, judeus, pastores, etc., cada um deles exibindo os cantares e bailados característicos. (38). Na fabulosa festa descrita na *Crônica de D. João II*, em que teve lugar o famoso momo do Cavaleiro do Cisne, representado pelo rei em pessoa, ou nos fabulosos momos encenados para o casamento do príncipe, percebemos como tais "estados" eram convocados a participar, cada um segundo sua maneira de festejar, de uma grande comemoração em homenagem à parte mais alta do corpo social, aquela responsável pela condução do destino coletivo (39).

No centro desta alegorizada, ritualizada organização dos *momos*, Gil Vicente introduz porém, de forma que nos parece bem refletida(40), algo que de certa forma já estava presente "perifERICAMENTE", isto é, elementos festivos do imaginário "popular", em irrupções calculadas para provocar a surpresa - seus pastores, parvos, escudeiros, alcoviteiras, demônios, fadas, ciganas, o Camilote de *D. Duardos...* -, a partir das quais toda uma situação grave tem de ser recomposta. Pensemos na sua peça mais espiritualizada, o *Auto da Alma*, em que uma impagável cena de demônios imprecadores devolve à cena religiosa toda a gravidade que, sem ela, poderia cair no vácuo. E, para ficar com um exemplo contextual e originário, pensemos na situação concreta do primeiro *Auto*.

A partir da citada *Crônica* de Rui de Pina podemos ter um idéia a respeito de como alguns desses elementos "populares", que tradicionalmente se aproximavam, de acordo com uma ordenação vinda "do alto", do espetáculo cortesão,

serviram de base para que a "doutrina" vicentina, segundo o termo de Garcia de Resende, pudesse incorporá-los, já a partir de sua primeiríssima intervenção "teatral", a um texto, fazendo-se assim *Auto - o Auto de ũa Visitaçam*.

Reckert esclarece-nos a respeito da cerimônia da Visitação como a inspiradora natural do primeiro texto vicentino, conhecido como *O Monólogo do Vaqueiro*, ou, na rubrica da *Copilaçam*, o *Auto de ũa Visitaçam*. Aquele "vaqueiro" que irrompe na câmara real de D. Maria, dois dias após ela ter dado à luz o futuro D. João III, e, junto com uma tropa de pastores, depois de enfrentar certos "rascones" (os ultra-zelosos privados e porteiros de cujos rancores nem sempre "cultivados" se queixa um viajante estrangeiro do fim do século XV), oferece leite, ovos e mel à convalescente e homenagens ao novo infante, reproduziria, de forma estilizada, uma cerimônia comum em tais ocasiões, em que todo o reino era convocado a participar de uma espécie de "momo" coletivo. Neste, cabia aos habitantes das zonas rurais vizinhas ao paço prestar suas homenagens por meio de oferendas daquele tipo, além de espetáculos de canto e dança.⁽⁴¹⁾

Mas tal peça estiliza também, por outro lado, o significado, já indicado, que associa o nascimento do potencial herdeiro do trono ao nascimento de Cristo. Vicente celebra a chegada do futuro D. João III enquanto evento que trará a união e a glória nacionais, e, atribuindo um caráter sobrenatural ao acontecimento, vale-se do consagrado contraste bíblico entre a grandeza e a excelência do nascido e a humildade daquela cabana, "tan fiotalble de memória", que o viu nascer:

Oh, qué alegría tamaña!
la montaña
y los prados florecieron,
porque ahora se complieron
en esta misma cabaña
todas las glórias de España.

Se lembrarmos que estamos nos inícios da aventura marítimo-colonial portuguesa, e às voltas com toda a problemática judaica e inquisitorial na Hispânia, sem falar nas sempre pendentes e ameaçadoras querelas dinásticas, talvez possamos ter uma idéia das questões cruciais que o "modesto" engenho vicentino potencialmente integrava em sua obra, já a partir desta tão singela alegorização pastoril. Pois, ao transformar tais elementos festivos em *autos*, Vicente o fazia em nome de uma reatualização daquele conjunto de tópicos em que o nascimento do Senhor, associado ao do príncipe, apontava para uma esperança de renascimento espiritual, análogo àquele implicado no ciclo religioso, elemento propício a uma intervenção de ordem moralizadora.

Tal como vimos no Capítulo I para o *Triunfo do Inverno*, contraparte "profana" de um de seus *autos* natalinos (o *Quatro Tempos*), o ritmo destas alegorias é marcado, fundamentalmente, pelo choque de forças opostas e arrebatadoras, "superadas" pelo advento de uma criança - real ou celestial - que, na sua humildade aparente, possui em si todas as graças apaziguadoras de um *sereníssimo* monarca.

Os exemplos que transcrevemos das *Coplas de Mingo Revulgo* e da *Vita Christi* mostram o quanto já estava assentado um vocabulário que favorecia tais analogias.⁽⁴²⁾ Em Gil Vicente, a aproximação Rei/pastor/guarda da cristandade, que interliga os dois tipos de solenidade, irá se verificar, por exemplo, no *Auto pastoril castelhano*. Depois de sublinhar enfaticamente o notável fato de que "... el Rey de los Señores/ se sierre de los pastores", aquele pastor Gil sentencia, a partir de uma série de alegorias entre-cruzadas:

*Porque este és el cordero
qui tolis peccata mundo,
el nuestro Adán segundo,*

*y remedio del primero:
Este es el hijo heredero
de nuestro eterno Dios;*

Enquanto a Fé alude ao contexto concreto da representação/celebração, no auto de mesmo nome ("E porque ele é dado a nós,/cujo império é eternal,/faz esta corte real/a festa que vede vós."), o Rei-Pastor David do *Auto dos Quatro Tempos* refaz seus "prefigurativos" salmos:

*Y la ayuda demandando
repastando
en soma d'aquesta sierra
qui fecit coelum y tierra
de cuyo ganado ando
careando*

Recolhendo estes elementos, poderíamos arriscar dizer que, explorando todas estas possibilidades de alegorizações, a presença da nossa conhecida Mofina Mendes num auto natalino tardio dá-se enquanto imagem da humanidade entre a Queda e o advento do Messias, mas também enquanto possível alusão "crítica" à política de Carlos V (Carlos I da Espanha, nascido em 1500, há pouco casado com a irmã de D. João III, Isabel de Portugal). Representado perante a corte no Natal de 1534, as várias passagens do belicoso e tumultuado projeto imperial de Carlos V são assimiladas ao destino de nossa conhecida "pastora": o saque de Roma, o aviltante cativoiro de Francisco I em Madrid, as campanhas na Argélia, o avanço dos Otomanos até as portas de Viena, as revoltas dos *comuneros* na Espanha... numa possível alusão à "imprudência" imperial e ao descaso com o seu próprio "rebanho":

*André: Mofina Mendes quanto há,
que vos serve de pastora?*

*Faio Vaz: Bem trinta anos haverá
ou creio que os faz agora:
mas sossego não alcança,
não sei que maleita a toma.
Ela deu o saco em Roma,
e prendeu el-rei de França
agora anda com Mafoma
e pôs o Turco em Balança.*

*Quando cuidei que ela andava
c'o meu gado onde soía,
pardeus! ela era em Turquía,
e os Turcos amofinava*

As referências que então são feitas à Mofina enquanto servidora de "Carlos Cesar" apontariam menos para uma exageração burlesca do que para a confirmação de que o episódio pode ser lido dentro de uma "tradição" de alegorização política pastoril.

Elemento "bi-cultural" (no sentido de Burke)⁽⁴³⁾, escolado na retórica literária cortesã, com um inegável *background* doutrinal e moralístico - dois aspectos da função cortesã do letrado -, atento a tradições "populares" poéticas e festivas, Gil Vicente promove a engenhosa junção de dois imaginários até certo ponto distintos. Mas o "choque-harmonizador" entre a solene codificação da festa religiosa cortesã⁽⁴⁴⁾ e o espírito irruptivo e "profanador", está, ao que parece, a serviço de uma doutrina popularista de corte religioso-político, que previa, segundo certos *topoi* organizadores, a inserção de alguns traços culturais do *vulgo*. Baseado em tal tradição, e retomando certo "gênero" de alegoria pastoril, Gil Vicente exercita uma (nada "modesta") *pregação* contra os "desvirtuamentos" de uma "república" que ia então se tornando Império.

Os autos de Natal de Gil Vicente aparecem então em sua obra como o lugar de favorecimento por excelência de um esquema político de composição de lugares, a partir, como vimos, das analogias herdeiro/Cristo e Rei/Pastor, e de seus desdobramentos vários: guardador do rebanho da república e defensor da Fé (tanto no interior da república quanto no desdobramento cruzado em que poderia transformar-se a aventura colonizadora), primeiro exemplo de humildade e ungido provedor da concórdia. Enquanto imagem ordenadora de lugares sociais, tal esquema já está presente em grande medida na chamada *bergerie politique* francesa.

Esta remete, como o auto vicentino, em parte a um contexto de grandes entradas reais, ou de acontecimentos públicos em que a realeza interagira de maneira espetaculosa com o povo.⁽⁴⁵⁾ O elemento *moralista* é também ali um traço marcante, como no caso da *Moralité à cinq personnages*, representada possivelmente por ocasião dos Estados Gerais de Tours, em 1484. Seu autor já escrevera outra peça de caráter alegórico representada no Parlamento de Paris. Enquanto nesta última atacava os homens que governavam sob o nome do jovem Carlos VIII, na sua pastoral ele evocará, sob o véu da vida pastoril, o período mais ou menos remoto da Guerra dos Cem Anos, embora o contexto visado seja semelhante.

Textos aplicados a um contexto político preciso, manifestam as pastorais francesas um claro desejo de justiça e legitimidade, acenando para a possível volta de um passado tumultuado e violento, onde reinara a guerra e anarquia. Num estudo sobre as *bergeries* francesas, Joël Blanchard reúne uma série de elementos que apontam para o significado histórico da pastoral num contexto de centralização política, a partir dos quais podemos identificar várias analogias ibéricas. Um destes elementos vem a ser justamente a alusão, captada através de índices mais ou menos cifrados, a um passado turbulento, que, embora superado, ainda representa uma "ameaça".⁽⁴⁶⁾

Em outro artigo, o autor aprofunda a discussão a respeito do sentido concreto destas peças, analisando ainda o significado do "disfarce" pastoril:

Não se pode reduzir a representação pastoral à função desvalorizante de um simples travestimento. Ele não é um quadro supérfluo que se soma a uma trama já existente; antes constitui um modo de representação original e significativo, elemento essencial da estrutura interna das peças (...). Encontra-se aí a delimitação de um espaço fictício privilegiado ... local de repouso, de paz, que descreve uma existência indiferente ao tempo.(47)

Este universo idílico, no entanto, mostra-se frágil e continuamente sujeito à ação desagregadora de forças hostis. A ficção pastoral irá desenvolver-se então entre dois pólos, a nostalgia da Idade de Ouro e as esperanças de evasão que representam a restauração da *eage premier*. Inversão do modelo do *Ubi sunt?*, o que na pastoral se evoca como ausente surge então como promessa de um futuro ao fim da peça, já anunciando a associação, evidente nas alegorias ibéricas, entre pastor e profeta. (48)

Mas há ainda outros traços da *bergerie politique* que reaparecem na tradição hispânica, e nas éclogas vicentinas. Além da evocação (como pastores daquela Idade do Ouro) de personagens do Antigo Testamento (como Abraão, Isaac, David) ao lado de prestigiosos nomes da mitologia clássicas, poderíamos identificar algumas aproximações menos pontuais com as formas da pastoral francesa. No *Auto Pastoril Castelhana* de Gil Vicente, a fala do inicialmente ascético pastor Gil enquanto referência à fragilidade da "condição humana" (na já citada alusão à pessoa de D. João II, "que era pastor de pastores", etc), soa claramente como advertência ao monarca atual, sobretudo ao vir articulada a

episódios aparentemente gratuitos de perda de rebanhos dada a incúria de um dos pastores, a ameaça dos lobos, etc.

"Representação exemplar da desordem moral e de sua incidência no corpo social" (p.273), o discurso moralista na pastorela francesa é em geral introduzido por personagens alegóricas (como o *Conséil*, numa delas), que desempenham papéis conciliadores nas querelas entre pastores: pois o pecado capital que provoca o fim do estado parasíaco - a *discordia* - já se insinua no seio da Idade de Ouro. Numa destas peças, por exemplo, a Justiça apresenta toda uma justificação teológica para a decadência, a qual no entanto se desloca imperceptivelmente para um plano em que a instabilidade política se explica como falha nas virtudes. Como explica Blanchard,

A discórdia que divide e ameaça os pastores é apenas o resultado de um saber desencaminhado (mise en défaut)...., é uma alteração das virtudes fundamentais que asseguram a harmonia e o equilíbrio do corpo social(49).

Assim, o fim da Idade do Ouro será consequência do "pecado" da discórdia, alegorizada como "fruto envenenado" em uma peça, e como uma "*malle bergière ... qui si nommoit Division*", em outra. Enquanto desenlace típico, ritualiza-se alegoricamente a extirpação do mal⁽⁵⁰⁾, a partir do que é evocada a *concordia* e são exaltados sempre os mesmos princípios: a prioridade à prudência sobre a força e a *gentillesse*, ao lado do elogio da função dos letrados e juristas.

"É nesse sentido que a pastoral pode responder às aspirações de um mundo ameaçado pela violência e pela guerra", diz Blanchard. Ela alude à existência de um reinado de paz "no centro de um mundo em guerra"⁽⁵¹⁾, ou onde a violência não está tão distante ou tão afastada dos horizontes, ao mesmo tempo em que permite sonhar com o seu

reestabelecimento. Ataque a impetuosidade guerreira, causadora da desarmonia, e crítica ao excesso de amaneiramento cortesão, enfraquecedor das virtudes da autoridade: a sátira letrada do período forjara um "gênero" peculiar, onde seguramente se reconhecerão os monarcas e a nobreza do período.

Bastante modificados - sobretudo dinamizados no cruzamento de diversas referências, e com a introdução de um calculado elemento burlesco -, estes conteúdos estão presentes nas alegorizações natalinas vicentinas, ali mais fortemente articulados e analogizados, como indicamos, a elementos do dogma cristão. Não seria o caso de fazer um levantamento em larga escala destes traços. Já assinalamos alguns deles em uma écloga natalina mais antiga, o *Auto Pastoril Castelhana*, e na mais tardia *Mofina Mendes*. Para dar mais algumas indicações da fecundidade deste esquema alegorizador em Gil Vicente, retomemos as considerações sobre o já mencionado desdobramento profano do natalino *Auto dos Quatro Tempos*.

Sem prejuízo de seu valor poético, há na *Tragicomédia de Inverno e Verão* uma articulação muito precisa entre as alegorizações "paganizantes" e "transformadoras" e um princípio ordenador definido pelo próprio pré-texto do Auto: o nascimento da "infanta sagrada" D. Beatriz, promessa de um novo tempo, volta ao tempo mítico e idílico do pastoril (mescla de Idade do Ouro e Paraíso terreal), quando as poderosas forças conflitantes do universo natural se reharmonizam... tanto quanto se reequilibram, alegoricamente, os desajustes políticos e sociais, evocados também no episódio alegórico do piloto da nau em *Tempestade*, típica imagem do Estado em perigo.

A estrutura da peça é bastante complexa, com inúmeras justaposições de quadros burlescos, líricos, alegóricos, onde, como vimos, pastores polemizam com o Inverno, Júpiter intervém em querelas de ferreiros, etc. Mas toda esta

movimentação cessa, precariamente, no contra-triunfo do Verão (i.e., Primavera), e, definitivamente, na ritualização alegórica do poderio do monarca. O Inverno, por exemplo, ressalta o poder real como apaziguador da tormenta por ele provocada, e que colocara em perigo a nau da república. Dirigindo-se a D. João III, diz:

*Pues que soy Invierno yo
y vos la Serenidad,
delante tal claridad
mi fuerza se consumió!*

Vem o Verão, representando o Triunfo do Amor (metáfora potencialmente política) e o restabelecimento de uma calma bucólica, após o que se evoca um misterioso Jardim que, remetendo mais claramente à imagem idílica da pastoral, recupera uma forma de desenlace alegórico-momesco já presente nas pastorais francesas (52):

*Jardim se toma por João
Por suas virtudes, flores,
polo seu bom zelo a rama,
os jasmins por seus primores,
os olores pela fama
por sua graça, as cores.*

*A rede com que é cercado
se toma por lei prudente
assi que propriamente
esse Jardim foi criado
para este mesmo presente.
O Castanho se plantou,
no paraíso terreal (etc.)...*

E, mais adiante, ao apresentar-se tal Jardim (figuremos os recursos cênicos mobilizados) a D. João III, referindo-se à linhagem monárquica portuguesa:

*Reis de Todo o mal imigos
dinos de fama mortal
este jardim perenal
já de tempos mui antigos
se encantou em Portugal.
O seu nome principal,
Jardim das Virtudes é;
e, segundo nossa fé,
vem-nos muito natural.*

*E logrâ-lo-eis nō menos,
horas e noites e dias
dos que há que logra Elias
o jardim que nós perdemos.*

Remetendo às cenas natalinas, em particular ao *Quatro Tempos*, nesta alegoria se introduz novamente o análogo político do nascimento de Cristo: aos pés da herdeira e de D. João III se curvam, alegoricamente, as forças naturais conflitantes, assim como aos pés de Cristo se ajoelhavam (no *Quatro Tempos*, na *Sibila Casandra*) todas as Forças contraditórias da natureza.

Destarte, com base em um análogo teológico, a *Tragicomedia* retoma aquele topos doutrinário trabalhado no engenhoso *Sibila Casandra*, onde o casamento ("sacramento primeiro", tendo sido Deus, ao juntar Adão e Eva, o primeiro "casamentero") - melhor símbolo de conciliação não haveria - do tão imponente profeta do Antigo Testamento com a soberba Sibila da Antigüidade pagã, os levara, juntos, a inclinarem-se sob a humilíssima manjedoura onde dormia o menino-Deus, restaurador da grandeza humana vivida no Jardim do Paraíso, harmonizador das antigas potências dilaceradoras.

Da mesma forma que, em chave teológica, o cristianismo representa a superação tanto da tradição pagã e judaica, sem excluí-las, mas antes as incorporando como prenúncios proféticos e *prefigurações*, os traumas políticos e sociais daquele reinado de D. João II talvez estivessem ainda presentes para D. Manuel e para seu filho. Mas talvez a corte também se lembrasse de que o algoz dos Duques de Bragança e Viseu, em gesto conciliatório, abdicara de impor o seu bastardo e nomeara o irmão daqueles (D. Manuel) seu sucessor, recebendo-o como filho. Rearticulam-se assim, na *Tragicomédia de Inverno e Verão*, modelos teológicos e políticos já implicados naquele primeiríssimo Auto vicentino, "encenado" no nascimento do primogênito de D. Manuel - o D. João III dos dias da *Tragicomédia* -, numa longínqua noite junina de 1502. (53)

Enquanto intervenção concreta no teatro político manuelino e joanino, a peça vicentina *revela* uma doutrina, um pensamento moralista-político. Mais do que isto, enquanto *peça concreta*, ela é em si mesma um ato político, a ser encaixado no jogo/teatro social palaciano, num híbrido entre formas semi-improvisadas do homem de corte afeito aos ditos e "agudezas", e as mais refletidas práticas letradas de "sátira" e "aconselhamento" (54). Instalado num lugar social - a corte - em que tal ação estava até certo ponto prevista, vale discutir alguns elementos bem palpáveis que definem este espaço, bem como o significado das regras que o governam. Como prudente "conselheiro" moralista, e "grande cortesão" (como dele dirá, tempos depois, D. Francisco Manuel de Melo), Gil Vicente não as desprezará. Ao contrário, através do artifício retórico e teatral do rústico e humilde pastor, saberá engenhosamente utilizá-las em seu favor.

NOTAS DO CAPÍTULO II

(1) Cf. SARAIVA, A. J., *Gil Vicente e o fim do teatro medieval.*, "Prólogo para a segunda edição: Sobre a teoria do progresso em arte", p. 27. Retomaremos a discussão no Capítulo III.

(2) PICCHIO, L. S., *História do teatro português*; id., "O filão jogralesco no teatro medieval e o problema do arremedilho", in *A lição do texto*. MARTINS, Mário, artigos da *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte e dos Estudos de literatura medieval* (vide Bibliografia).

(3) Vide nosso Capítulo I. Para a relação cortesão-popular pensada num modelo mais abrangente, vide BURKE, Peter, *Cultura popular na idade moderna*, cap. 4, "A transmissão da cultura popular", princ. p. 120 (referência a Gil Vicente.).

(4) Cf. LAPA, M. Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa - época medieval*, cap. VIII, "Os últimos trovadores".

(5) BURKE, Peter, *op. cit.*, pp. 50 e ss.

(6) PICCHIO, L. S., *Hist. do teatro port.*, p. 46.

(7) RECKERT, Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, p. 59.

(8) Quanto às primitivas origens litúrgicas do Auto de Natal, parece assentado que tudo começa, no século IX, quando o canto do *Alleluia* passa a adornar-se com música e letras distintas para as principais festas litúrgicas, o que resulta nas *sequentiae*. Estas *sequentiae*, ou *tropos*, desenvolvem-se aos poucos para transformarem-se em modalidades dialogadas, das quais as formas mais antigas foram o *Quem gauaeritis* (encontro do anjo que anuncia a Ressurreição com as três Marias), a *Visitatio Sepulchris* e o *Officium pastorum*. Na evolução destas modestas peças teatrais, o diálogo sai para fora do coro, e, depois, novos personagens são introduzidos (como S. Pedro, S. João, Maria Madalena); há ainda a introdução de formas alheias ao próprio ato litúrgico, como o *Ordo Stellae* e o *Ordo Profetarum*, o último baseado num famoso sermão atribuído a

S. Agostinho, o *Sermo contra judaeos, paganos et arianos*, matriz do tema das sibilas aproveitado por Gil Vicente no seu *Auto da Sibila Casandra*. Apud MORENO, Angel Gómez, in VVAA, *Historia de la literatura española* (pp. 171-180.). Ver tb. CAMPBELL, Thomas C., "The Liturgical Shepherds Play and the Origins of Christmas Drama", in *Mosaic*, e ALONSO, Damaso, "Poesía de Navidad - De Fray Ambrosio de Montesio a Lope de Vega", in *De los siglos oscuros al de oro*.

(9) No sentido de Norbert Elias, conforme discutiremos no Capítulo III.

(10) Vide BURKE, P., *op.cit.*, cap.8 ("A vitória da Quaresma: a reforma da cultura popular")

(11) MARTINS, M., "O teatro sagrado, na legislação dos sínodos medievo-portugueses", in *Estudos de literatura medieval*. Ver tb. MORENO, A. G., *op. cit.*, e BURKE, P., *op. cit.*, p. 231 e ss.

(12) VALBUENA PRAT, Angél, *Historia de la literatura española*, vol. II, cap. XV, p. 338.

(13) Ver sobre as contrafações BURKE, P., *op. cit.*, pp. 249 e ss. (referência a Montesino, p. 256).

(14) Cf. o prólogo de Fernando del Pulgar às *Coplas de Mingo Revulgo*, às quais voltaremos: "(...) para provocar a virtudes e refrenar vícios, muchos escribieron por diversas maneras ... , y algunos poetas haciendo comedias y cantares rústicos (...). Lo qual está asaz copiosamente dicho, si la natura humana, inclinada a mal, se contentase, u, como el estómago fastidioso, no demandase manjares nuevos que le despierten el apetito para la doctrina que requiere la salvación final que todos desean." In PULGAR, Fernando del, *Letras e Coplas de Mingo Revulgo*, p. 159. Cf. HANSEN, João Adolfo, *A sátira e o engenho*, p. 454, n. 48.

(15) Ver BURKE, P., *op. cit.*, cap. 8

(16) Cf. VOSSLER, Karl, "La antigüedad clásica y la poesía dramática de los pueblos románicos", in *Formas literárias en lo pueblos románicos*, pp. 31 e ss.

(17) Cf. MARTINS, M. "A versão portuguesa da *Vita Christi* e seus problemas", in *Est. de lit. med.*; Cf., no Prólogo de Valentim Fernandes à ed. port. da *Vita Christi*, dirigido à D. Leonor: "E sendo a Sereníssima Senhora Rainha de seu próprio natural mui virtuosa e a todo acrescentamento e bem da república destes regnos e senhorios segundo seu poder e boa vontade naturalmente inclinada, nom soamente nas cousas que aa corporal vida convêm, mas, per ua singular e virtuosa inclinação [n]aquelas que ao spiritual viver pertence (...), e visto como neste regnos som muitos mais os vulgares que os que a língua latina conhecem, querendo aproveitar aa salvação de muitos, por em vida eterna receber mor galardam, aos taes per Cristo já pormetido, mandou estampar e de fôrma fazer em língua materna e português lingoagem....", in MAGNE, A. (ed.), Ludolfo Cartusiano, *O libro de Vita Christi en lingoagem português*, vol. I, p. 5.

(18) "¿ Y qué significa el que aparezca el ángel a los pastores que estaban en vela (...), sino que con preferencia a los demás, merecen ver las cosa más altas los que saben presidir con solicitud a los rebaños fieles?" S. Gregório Magno, cit. in PADRES DE LA IGLESIA, *el misterio de la navidad*.

(19) In MAGNE, A. (ed.), *op. cit.*, pp. 125-127.

(20) Vide na *Vita Christi*, p. 123: "Viste a nascença do mui santo príncipe. Viste outrossi o parto da rainha celestial, e em cada ua destas podes ver a mui grande pobreza (...). Este é o primeiro alicerce de todo spiritual edificio (...). Non se descontentarom do strabo, nem do presepe, nem do feno ou das outras cousas viis, por darem a nós exemplo de perfeita humildade. Sem esta virtude nom há i saúde, porque nhua obra com soberva pode prazer a Deus."

(21) Cf, CRAWFORD, J. P. W., *The Spanish Pastoral Drama*, Chap. III, "Pastoral Plays after Enzina".

(22) Vide CARRETER, F. L., *Teatro medieval*, p. 50-51, e CRAWFORD, J. P. W., *op. cit.*, p. 24.

(23) Segundo CICIERY, Marcela (in VVAA, *Hist. de la lit. esp.*, p.252.), e SCHOLBERG, Kenneth (*Satira e invectiva en la España medieval*), as *Coplas de Mingo Revulgo* hoje são reconhecidas como de autoria de Fray Iñigo de Mendoza, cuja referida *Vita Christi por coplas* também possui trechos de sátira política.

(24) Cf. SCHOLBERG, K., *op. cit.*, pp.250 e ss.

(25) Vide PULGAR, F., *op. cit.*, p. 163. Cf. VOSSLER, K., *op. cit.*, p. 56, n. 40: "(...) lo pastoril es tratado en lo teatro español ... como contraste rústico con los valores espirituales, cristianos y nacionales. Ya con anterioridad a Lope era habitual esta supeditación del mundo arcádico a una realidad y a una ideología superiores: 'La función de los pastores era de proporcionar entretenimiento y provocar también, con su fingida ignorancia, una explicación de las doctrinas teológicas ', dice WICKERSAM CRAWFORD en su *Spanish Drama before Lope de Vega* (...)"

(26) Cf. CRAWFORD, J.P.W., *op. cit.*, p.24, n. 3: "A somewhat similar production is the eclogue of Francisco de Madrid [rep. in CARRETER, F., L. *op. cit.*], written toward the end of the year 1494, 'en la qual se introducen tres pastores: uno llamado Evandro, que publica la paz; otro llamado Peligro, que presenta la persona del rey de Francia Carlos, que quiere perturbar la paz que Evandro publica; otro llamado Fortunato, cuya persona representa el rey don Fernando, que también quiere romper la guerra con el rey de Francia llamado Peligro, y razonan muchas cosas.' (...) Later allegorical plays with political subject are the *Egloga real compuesta por el Bachiller de la Padilla* (1517) ... and the *Farsa sobre la concordia del Emperador con el Rey de Francia* (1529), by Fernán Lopez de Yanguas (...)"

(27) LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, pp. 521-586; Cf. PICCHIO, L. S., "Entre pastorelas e serrana: a 'serrana' de Sintra", in *A lição do texto*.

(28) Porém, mesmo de uma forma confusa, elas retêm da antigüidade algo de uma ética estóica ou epicurista: "El placer que se encuentra en una vida próxima a la naturaleza y la confianza en la *lex naturalis* o en su nostalgia es algo que, consciente o inconscientemente ... está en el fondo de toda poesía pastoril, desde Teócrito hasta las *pastourelles* francesas (...)" . Os pastores convertem-se assim, para Vossler, em "intermediarios natos entre la mentalidad antigua y la cristiana". VOSSLER, K., *op. cit.*, pp 54-55.

(29) Esta "rivalidade" entre pastores e cavaleiros ressurgue, de forma inicialmente enigmática, no *Auto dos Reis magos*, continuidade (enquanto ritual) do *Auto pastoril castelhano*. Enquanto dialogam com um ermitão, "entra um cavaleiro, que vinha em companhia dos Reis Magos", o qual é rudemente recebido pelos pastores Valério e Gregório. O conflito é contornado pelo Ermitão:

Cavaleiro: *Qué linage bestial!*
 Animal,
 Este bruto pastoriego!
 Valério: *Doy a ravia el palaciego(...)!*
 Ermitão: *Toda la descortesía*
 es vilanía.

Conciliados após a intervenção do clérigo, e sobretudo pela inspiração comum, seguem juntos em sua peregrinação a Belém. Veremos adiante como esta encenação da discórdia e de sua superação assume significados especiais.

(30) O orgulho e a vivacidade da recusa da pastora às propostas de casamento do cavaleiro, marcantes na pastorela medieval, ecoam na reação da Sibila Casandra aos convites feitos pelo rico pastor Salomão do auto vicentino, onde o autor combina estas e outras referências "literárias" dentro de uma alegorização teológica. Vide tb. PICCHIO, L.S., "Entre pastorelas e serrana: a 'serrana' de Sintra", in *A lição do texto*.

(31) Juan Ruiz, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, 950-1042.

(32) No já referido *Auto Pastoril Castelhana*, por exemplo, aquele pastor Gil, ao contemplar a Virgem e o Menino, revela-se conhecedor de latim e de "achaque d'Igreja", como diz o surpreso Bras; depois de uma bela paráfrase rimada do *Cântico dos Canticos* (na sua clássica incorporação alegórica cristã, enquanto louvor antecipado à Virgem), expõe conceituosas questões a respeito da natureza divino-humana de Cristo: "Aquel niño es eternal/invisible y visible;/es mortal y immortal/movible y immovible,/en quanto Dios, invisible;/es en todo al padre igual/menor en quanto humanal:/y esto no es imposible." Cf. *supra*, n. 25, cit. VOSSLER.

(33) Não cabe mergulhar na discussão a respeito da autenticidade "popular" da poesia medieval em geral, e ibérica em particular. Remetemos para isto o leitor para as seguintes obras: MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesia juglaresca y juglares*; id., "La primitiva poesia lírica española", in *Estudios literarios*, pp. 181-286; LAPA, Manuel Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa, época medieval*. LE GENTIL, P., *op. cit.*, discute o problema específico do popularismo poético de Santillana a partir de sua famosa "Carta-Prohemio ao Condestável D. Pedro de Portugal". Citando-o: "On se souvient de la phrase méprisante du *Prohemio* sur les auteurs qui écrivent sans souci de l'art et des règles: 'Infimos son aquellos que sin ningun orden, regla, nin quento, fazem estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran.' Les *canticas de serrana* ne trouveront évidemment grâce, devant l'auteur de ces lignes, que si elles sont élevées à la dignité littéraire par un art consommé" (p.555). O trabalho de Peter Burke serviria aqui como um minucioso e ponderado "guia geral" para a discussão sobre as relações entre as "literaturas" popular e culta do período. (Cf. BURKE, P., *op. cit.*, "As classes altas e a 'pequena tradição'", p.50.)

(34) Vide RECKERT, S. *Espírito e letra de Gil Vicente*, cap.IV, "A lírica vicentina: estrutura e estilo", pp.135-174.

Sobre as formas da "lírica primitiva", cf. estudo de Segismundo Spina, *Na madrugada das formas poéticas*.

(35) Cf. CARRETER, F. L., "El teatro español durante la Edad Media 2", Prólogo ao *Teatro Medieval*, pp. 29-31.

(36) Cf. PICCHIO, L. S., pp. 84 e ss; RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 51 e ss.; e OSÓRIO, Jorge A., "O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões.", in *Humanitas*.

(37) Sobre o "engenho" e a "arte" nas discussões estéticas da Idade Média, ver DE BRUYNE, Edgar, *La estétique du Moyen Age*, vol. I, pp. 225 e ss, II, pp. 413-414.

(38) Vide Crônica de D. João II, cap. Cf BURKE, P., *op. cit.*, p. 220.; vide OSÓRIO, J. A. *op. cit.*, p 17.

(39) Cf. Crônica de D. João II, de Rui de Pina, cap Cf. tb. OSÓRIO, J. A. *op. cit.*, p 83.

(40) Cf. RECKERT, S., *op. cit.*, cap. II, "Forma interior do drama vicentino: as *Barcas*", pp. 61-104.

(41) *Id., ib.*, cap. VII, "Marginália vicentina" (apostilas 1 e 2, pp. 231-238).

(42) Cf. tb. no quase-teatral "Pranto" de Gil Vicente à morte de D. Manuel, as várias "orações dos Grandes de Portugal a Nossa Senhora, depois de enterrado el-rei", onde aproxima-se a morte do Rei à de Cristo:

O marquês de Torres:
Senhora que o Rei dos Céus
viste na cruz expirar
.....
vos queirais lá emparar
este Rei que aqui leixamos (...)

Pranto este que é invertido em exaltação num "outro romance de Gil Vicente quando foi levantado por rei el-rei Dom João, o terceiro", quando imaginam-se as várias falas "que cada um dos senhores de Portugal diriam ao beijar mão".

(43) Vide BURKE, P., *op. cit.*, pp. 21-22: "Cunhei esse termo [bicultural] segundo o modelo de 'bilíngue', para descrever a situação de membros da elite que aprenderam o que hoje

chamamos de canções e contos populares na infância ... mas que também participaram de uma cultura 'alta', ensinada em escolas secundárias, universidades, cortes, etc., à quais as pessoas comuns não tiveram acesso."

(44) Cf. HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*.

(45) No registro de um cronista anônimo da época, quando da entrada de Charles VIII em Paris, em 1484, "Y avoit bergiers bien chantans/Qui disoient chanson nouvelle/De melodieux et doux chans". Apud BLANCHARD, Joël, "Une bergerie politique du XV^e siècle: la *Moralité à cinq personnages* du ms. B.N. fr. 25467", in *Revue des Langues Romanes*, t. LXXXIII, 1979.

(46) *Id.*, *ib.*, p. 202. Sublinhe-se a analogia: Pulgar/Ifígo de Mendoza escrevem suas *Coplas de Mingo Revulgo* nos tempos pacificados dos reis católicos, aludindo aos tormentosos anos do "degenerado"; da mesma maneira, Vicente refere-se, diante do Venturoso (também chamado Sereníssimo) aos dias mais tensos do reinado de D. João II.

(47) BLANCHARD, J., "Pastorale et Politique au XV^e siècle", in *Romance Philology*, vol. XXXI, 1977, p. 270.

(48) Cf. a referência ao "profeta" Gil Arribato, e suas interpelações à república nas glosas às *Coplas de Mingo Revulgo*. Pode-se propor que aí se enraíza também o uso vicentino dos pastores-profetas David, Salomão, Cassandra, etc., sem falar na conhecida leitura alegórica-cristã da *Ecloga IV* de Virgílio.

(49) *Id. ib.*, p. 273

(50) *Id. ib.*, p. 274-275.

(51) *Id. ib.*, p. 275.

(52) Numa *bergerie politique* estudada por Blanchard, o desenlace se dá com a restauração de uma "Fonte da Justiça", possivelmente a *fontaine du Ponceau* da rua Saint-Denis, em Paris, cenário de várias entradas reais ao longo do século XV. As quatro aberturas da fonte são alegorizadas como "*les manbres de la fontaine au regard de la vie humayne*", isto é, Disciplina, Misericórdia, Obediência e Equidade. Quanto ao "*commun*" lieu que recebe a água destas aberturas chama-se

"la chose publique ou autrement le bien commun". Cf. BLANCHARD, J., "Pastorale et Politique au XV^e siècle", pp.274-274, e "Une bergerie politique...", pp. 204-205.

(53) O supracitado (n. 42) "romance" feito por Gil Vicente pelo alevantamento de D. João III obedece uma similar hierarquização centralizadora, com falas "imaginadas" pelo autor para cada um dos "senhores de Portugal" durante o beija-mão. A cena se introduz também enquanto "teatro:

*Aqui diz o autor o que cada um dos senhores de Portugal
diria ao beijar da mão.*

*Eu estava cá no chão,
com'outro desmazelado,
do teatro alongado,
que via beijar mão
mas não via o falado (...)*

O rei também fala, retomando o topos da fragilidade humana, claramente enquanto referência ao papel que cumpre enquanto rei, isto é, apresentando a si próprio como *servidor*:

*O novo Rei sabedor
diria com sã vontade:
"Nome de Santa Trindade,
e seja por seu louvor
e por bem da Cristandade;
não me dá a prosperidade
vanglória do meu reinado,
pois Salamão diz verdade,
que tudo é vaidade,
bem olhado".*

As alegorias políticas pastoris são reintroduzidas nas falas dos "Grandes", que, "mui humilhado(s)", introduzem o aconselhamento moral:

*O Marquês de Vila Real
diria lacrimejando:
"O neto d'el-Rei Fernando,
todo de sangue real,
pera bem vos seja o mando".
E diria, aconselhando:
"Governai polo antigo,
qu'este pasto está em perigo,
as ovelhas suspirando,
sem abrigo.*

.....

*O conde de Marialva sei
que diria assossegado:
"Reino bem-aventurado,
louva teu Deus por tal Rei,
que agora estás povoado.
Mandai chamar vosso gado,
e perguntai-lhe que há,
e de pouco pera cá:
o porque anda arripiado
vos dirá".*

.....

*O Regedor lhe diria
.....
neste dia: "O Senhor
do mundo de vós confia
os gados de que é pastor;
a vós fez seu guardador
E não, Senhor, pola renda:
outrém vos reja a fazenda
por que o vosso labor
na justiça só entenda"*

.....

Fim

*Diria o Povo em geral:
"Bonança vos seja dada
que a tormenta passada
foi tanta e tão desigual,
que no mundo é soada.
E pois a mão vos é dada,
fazei-nos sorte ditosa,
e praza à Virgem gloriosa
que guardeis esta manada
como vossa".*

(54) Sem querer superestimar a importância política deste ator, não se pode desprezar a qualidade e o alcance retórico e político de suas intervenções. Basta lembrar o seu Sermão aos pregadores franciscanos que queriam mover um pogrom contra os cristãos-novos, culpando-os pelo terremoto de 1531. Orado na crasta de S. Francisco diante daqueles padres, seu efeito parece ter sido grande, conforme o autor

narra em carta a D. João III: "...porque, à primeira pregação, os cristãos-novos desapareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligência e logo ao sábado seguinte seguiram todos os pregadores esta minha tenção." (Cf. Carvalho, Joaquim de, "Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar", in *Obras completas*, vol. II).

Capítulo III: O rústico na corte:
os autos pastoris e a corte
portuguesa.

Capítulo III

O rústico na corte: os autos pastoris e a corte portuguesa.

Como se sabe, Gil Vicente produz e atua no paço português entre os anos de 1502 e 1536: tendo florescido assim no reinado de D. Manuel I (1495-1521), sabemos contudo de sua proximidade da corte já antes daquela data. Alguns anos antes de morrer, o autor começara a recolher e revisar suas peças para a publicação, que contaria com o patrocínio real. A *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, só terminada por seu filho Luís Vicente, inclui porém um importante prefácio-dedicatória do autor, endereçado a D. João III, o qual nos esclarece muito sobre a forma como ele encarou sua própria Obra.

Na divisão, proposta por Reckert, da obra vicentina em duas fases (em função do predomínio de temática religiosa ou profana) os *Autos pastoris de Natal* ⁽¹⁾ situam-se predominantemente dentro da primeira fase do autor. Observa-se neles contudo uma certa "evolução", no sentido de que se tornam (temática e poeticamente) cada vez mais ousados, podendo-se assinalar ainda um importante desdobramento deste ciclo natalino na fase "pagã", nomeadamente em autos alegóricos como a *Tragicomédia de Inverno e Verão* (1529), que explora motivo do *Auto dos Quatro Tempos* (1514?) ⁽²⁾.

Na "origem" dos "Autos de Natal" de Gil Vicente estaria o *Auto que se fez em ãa Visitação* (1502), sua primeira peça. Sem ser uma autêntica natividade, ela de fato inauguraria sob diversos aspectos o ciclo natalino, exibindo já alguns de seus traços fundamentais. Poderíamos dizer que a única diferença entre aqueles e este diz respeito à circunstância que o motiva. Endereçado ao nascimento do futuro D. João III, e não à memória do nascimento de Cristo, o contexto em que aparece se define, como indicaremos aqui, já como

possuidor de alguns dos atributos do "sagrado", elemento fundamental para a compreensão das "origens" deste teatro.

Estas notas iniciais aparecem aqui não só para rememorar dados, mas também no sentido de nos ajudar a situar nossa discussão. Refere-se ela, como se vê, a um dado complicador para a história literária portuguesa, e que motiva ainda certo "espanto" por parte dos estudiosos: o fato de o teatro português "nascer" (tardiamente, é verdade) já bastante maduro com Gil Vicente... Como se sabe, à sua rica e relativamente complexa produção antecederam, em Portugal, apenas algumas raras e pouco expressivas manifestações, classificáveis como pré-, ou proto-teatrais, e das quais não temos, praticamente, senão registros indiretos (3).

Entre os trabalhos dedicados à matéria, ressalta a tese doutoral de António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, de 1942, a qual republicada em 1965, aparece antecédida de um "Prólogo" onde são rediscutidos e revistos alguns juízos formulados duas décadas antes. Digna e estimulante tentativa de esclarecer o modo como a obra de Gil Vicente entronca numa tradição teatral, bastante bem examinada, de Farsas, Moralidades, Milagres e Mistérios medievais, sobretudo franceses, tal estudo é um importante trabalho também por mostrar os limites de uma abordagem.

O próprio Saraiva reconhece no "Prólogo" de 1965 (um pequeno ensaio "Sobre a teoria do progresso em arte") as insuficiências de uma leitura que tentava apanhar não uma obra em sua especificidade (sempre relativa, é claro), mas sua *contribuição* no processo de humanização do drama - graças a Gil Vicente começaríamos a assistir o deslocamento dos dilemas do plano simbólico onde os instalara a tradição medieval para o das ações terrenamente circunstanciadas (4).

Opção crítica baseada numa bem determinada idéia de evolução das formas teatrais, onde Gil Vicente colaboraria estrategicamente (e cuja "meta" estaria logo adiante, em

Shakespeare), ela tende, naturalmente, em proveito de peças mais "acabadas" (mais claramente inscritas nos horizontes das ações humanas, independente de qualquer intervenção sobrenatural), a desprestigiar, por exemplo, seus Autos Alegóricos, e, muito naturalmente, os Autos de Natal, origem daqueles. Tal "exclusão" (de um *corpus* de obras relevantes) do teatro alegórico, complicador para o esquema evolucionista de Saraiva, reforça-se na crítica àquelas peças muito dependentes de um contexto imediato de representação.⁽⁵⁾

Contudo, apesar do acerto na autocrítica a uma noção de evolução demasiado esquemática (Gil Vicente *já é* a degradação do universo medieval, *mas ainda não é* teatro "moderno"), igualmente discutível é a "romantização" de Vicente operada por Saraiva, no sentido de que passa a atribuir, em 1968, à uma *genialidade* inerente ao autor a riqueza de sua obra, pouco mais havendo a explicar sobre as fontes históricas desta: passa-se assim da diluição da obra no processo histórico de evolução das formas para um Gil Vicente independente de qualquer historicidade. Nas palavras de Saraiva:

(...) o artista poderosamente criador consciencializa uma realidade experimentada que está fora do saber colectivo, que não cabe na dimensão sincrónica da sociedade onde vive e que enraíza o indivíduo na permanência do ser. (p. 23)

Assumir de tal forma o "papel do indivíduo na criação da arte" nos obrigaria, segundo o autor, a introduzir no problema "uma dimensão a-histórica, ou, se se preferir, intemporal." (p. 24). Para o Saraiva de 1965, pouco haveria a dizer fora da individualidade (inexplicável) do "artista criador":

Como o nariz de Cleópatra ou como o terramoto de 1755, uma obra de arte aconteceu - e podia não ter acontecido. É um fortuito, dependente de outro fortuito, que é o artista criador (...). (p. 26)

A este respeito o exemplo de Gil Vicente seria paradigmático, já que "criou o seu teatro praticamente do nada e deixou atrás de si um vácuo..." (p. 26). Sem aprofundar a discussão a respeito da visão histórico-literária subjacente a tal visada (reflita-se apenas na tranqüila aceitação da tradição da grande "obra de arte", expressão do talento de "artistas criadores", para um período em que os textos ficcionais não são pensados exatamente nestes termos...), percebe-se a limitação acarretada pelo abandono da perspectiva histórica, falsa alternativa para um evolucionismo que ao próprio autor mostrou-se frágil.

Porém, mesmo limitada, sua versão inicial permanece mais interessante, propondo alguns aprimoramentos que a tornariam mais sustentável. Apenas, tal como formulada, deixa à margem importantes dados relacionados ao problema das *origens* de Gil Vicente.

Valeria a pena, por exemplo (e é o que tentaremos aqui) explorar o terreno de certo referencial histórico deste "teatro", a partir de fontes "externas" à História do gênero, atentando para o contexto específico em que se "originou" aquela obra particular. Explicando melhor, parte-se da simples hipótese de que não se pode passar sem um investimento mais sistemático no exame do contexto concreto do qual emerge, por assim dizer, o teatro de Gil Vicente. Considerar o Espaço em que se dá, em acepção física, social, intelectual e sobretudo *civilizacional*.

Trata-se de se aproximar daquele momento particular, deixá-lo falar, através de documentos contemporâneos a ele referido: tais como a *Crónica de D. João II* de Rui de Pina (1440-1522), o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1470-

1536), que é também uma espécie de "crônica" (recolhendo aquela particular "produção poética" palaciana, a partir do reinado de D. Afonso V, isto é, desde c.1447), sem esquecer o precioso documento que é a *Miscelânea de Garcia de Resende, e variedade de histórias, costumes, casos e cousas que em seu tempo aconteceram*, a qual se editou junto a sua não menos importante *Chronica dos Valerosos, e Insignes Feitos del Rey Dom Ioam II de Gloriosa Memoria*.

Para o período posterior, teríamos, de Damião de Góis (1502-1574), a sua *Crônica de D. Manuel I*. Porém, se a corte de D. Manuel viu florescer Gil Vicente, sabemos que enquanto protegido da rainha velha D. Leonor, viúva de D. João II, é esta quem lhe "encomenda" os Autos de Natal, havendo ainda registros de sua participação no *Cancioneiro* de Resende, provavelmente em período próximo ao do reinado do príncipe perfeito.

Investigar as origens do teatro de Gil Vicente a partir de uma pesquisa de contextualização, genericamente em torno dos seus Autos de Natal, peças de sua primeira fase (1502-1519), mas particularmente à volta de sua primeiríssima obra, *O monólogo do Vaqueiro* (1502) é remeter estas, sob diversos aspectos, para o período de D. João II, em que fariam parte de uma rede de referências culturais relativas àquele que é como que um momento de "crise" desta civilização, cujos traços fundamentais tentaremos apreender, e cujos dilemas nos interessarão de perto.

Ao examinar este contexto particular, tentando descrevê-lo, como dissemos, a partir de material produzido pelos que viveram na corte portuguesa na passagem do século XV para o XVI, assente-se de uma vez por todas como tese básica que o que aí aparece como relevante para o caso de Gil Vicente, longe de qualquer particularização, corresponde às grandes linhas de uma civilização, a civilização de corte. Naquele momento particular (isto é, fins do século XV, ou seja, para Portugal, entre os reinados de D. João II

e D. Manuel) atravessa ela o que poderíamos chamar de uma "crise", relacionada justamente a uma metamorfose no interior daquele *processo civilizador* cuja implantação Norbert Elias se propôs a acompanhar historicamente a partir da baixa Idade Média. Metamorfose indiciada, segundo Elias, pela "substituição", que se assiste então, do termo *cortesía* pelo termo *civilidade*, desde que Erasmo "cunha" este último em seu *De civilitate morum puerilium* ⁽⁶⁾, e que apresenta desdobramentos talvez especificamente portugueses, a que autores como Gil Vicente estarão bastante sensíveis.

Fala-se, a propósito de Gil Vicente, em teatro de corte - mas, o que era a corte? e qual corte, quando? ⁽⁷⁾ Com Huizinga identificamos, para as cortes dos grandes príncipes e senhores feudais do fim da Idade Média, antes de tudo uma atmosfera de forte e emotivo apego ao alegórico e ao espetacular. Neste ambiente, a *cortesía* seria elemento central da ritualização espetacular do cotidiano; no que é aparentemente mais estética do que ética. Conforme explica Huizinga, no Outono da Idade Média

(...) o poder ainda não está associado de forma predominante ao dinheiro; ele é antes pessoal, e, para ser reconhecido, deve se manifestar por um numeroso séquito de fiéis, de ornamentos preciosos, de entradas impressionantes do senhor. A consciência de estar acima dos outros homens é mantida pelas formas exteriores: genuflexões, homenagens, juramentos de fidelidade, aparato, que fazem com que a grandeza pareça uma coisa real e justificada. (Capítulo 2, p. 31)

Porém, este esteticismo das maneiras, aos olhos modernos freqüentemente "desproporcional", derivaria justamente de um enorme esforço civilizatório de organização de um fundo ainda "primitivo", no que tem de passional e ritualístico:

O espírito desta época, apaixonado e violento, duro e ao mesmo tempo compassivo (compatissant), desencorajado do mundo e no entanto ávido de sua beleza multicolor, não podia passar sem um estrito formalismo. Era preciso que as emoções fossem contidas num quadro rígido de formas convencionais; desta maneira, ao menos, a vida social se ordenava. Assim, os eventos da vida tornavam-se belos espetáculos; a dor e a alegria eram vestidos de maneira patética e teatral. Os meios faltavam para exprimir as emoções de maneira simples e natural. O sentimento não podia atingir a este grau alto de expressão ao qual a época aspirava pela representação estética. (Capítulo 2, p. 52)

Um outro olhar sobre tal ética "estetizada" associada aos costumes cortesês a perceberá contudo em sua dependência com relação a uma ética feudal: cortesia é noção que se impregna de um ideal "religioso" de lealdade, de devotamento ritual. Na formulação de Philippe Ariès,

(...) a cortesia, um dos conceitos então mais difundidos, ... abrangia simultaneamente regras de boas maneiras e uma moral comum: não mentir, não se endividar, falar "com honestidade", e também: servir bem o seu senhor à mesa, na intimidade, no trabalho, na corte, na guerra e na caça, saber guardar segredos.⁽⁸⁾

Algumas importantes transformações sociais levarão à queda da noção de cortesia, e o prevalecimento da noção de civilidade; mudanças associáveis aos termos de um dilema que irá naturalmente atingir o interior de uma reflexão moral (modulada por critérios da doutrina cristã). É quando se passa a especular, por exemplo (no que se refere aos códigos morais tanto quanto na reflexão política), sobre procedimentos como o que poderíamos chamar de *mentira civilizada*.

A mentira justificada por algumas circunstâncias é "questão" presente já em certos manuais de cortesia medievais, como por exemplo no *Moribus et Vita*, ou numa obra "literária" próxima a ele, *El libro de buen amor*, do Arcipreste de Hita (séc.XIV), para quem "La mentira a las vezes a mucho aprovecha,/ la verdat a las de vezes mucho daño echa (...)" . Porém trata-se de uma "funcionalidade" da mentira aplicada, não sem conflitos, e numa esfera menos carregada, ao domínio mais prosaico das amizades, com vistas a sua preservação ("Diz que por las verdades se pierden los amigos,/e por las non dezir se fazen desamigos"), ou, com picardia, à conquista amorosa⁽⁹⁾

Ainda quanto aos regras sobre maneiras em obras "literárias", a temática hábitos surge também em um tipo de "inversão satírica dos preceitos" (Elias) a que se dedicaram tantos poetas do período. Como mostra Alcides Bonneau, com relação ao *Doctrinal du Temps*, mais conhecido como *Doctrinal de court*, nele o poeta Pierre Michaud "troçava dos elegantes de seu tempo e os seus conselhos são antes de mais irónicos"⁽¹⁰⁾. Para o contexto português, ouve-se, nos poemas do *Cancioneiro* de Resende, e no próprio Gil Vicente, sempre a eterna invectivação contra a "degradação" dos costumes, sendo digno de nota o contraste terminológico entre as antigas *manhas*, *galantes* e *dignas*, e os *artefícios* dos novos tempos, na *Miscelanea* de Resende:

*A cubiça mui lembrada,
nobleza bem esquecida
manhas nam valerem nada,
devaçam desbaratada,
caridade destruyda,
hos sesudos mal jugados
sandeus desenvergonhados
valer com seus artefícios (...)"*

Na verdade, as preocupações com as maneiras, desde que o termo *cortesia* começa a perder o prestígio e ser substituído por *civilidade*, já passam a se definir predominantemente no interior de uma moral mais mundana, e a dizer respeito quase que exclusivamente ao decoro corporal, as quais serão aplicadas as regras da *modéstia*.

Não exatamente dentro do amoralismo maquiavélico, cujo campo no entanto está se configurando, vê-se paralelamente o domínio da moral tornando-se, aparentemente, cada vez mais relacionado a um foro privado e pragmático. Isso enquanto o controle das emoções (como indicamos), menos do que sua expressão espetaculosa, ganha terreno nas prescrições das maneiras, em nome do pudor, da modéstia, no que se tornam mais nuançadas. Alguns ensinamentos de Erasmo com respeito à *modéstia* enquanto promotora de virtudes "interiores":

A modéstia - eis o que convém à crianças, e em particular às crianças nobres: ora há que considerar nobres todos aqueles que cultivam o espírito graças à prática das belas-letras. Que outros pintem nos seus brasões leões, águias, touros ou leopardos! Possuem uma nobreza maior e mais verdadeira aqueles que podem ornar os seus escudos com tantos emblemas quantas as artes liberais que praticam (A civilidade pueril, p.70).

(...) As velhas pinturas mostram-nos que antigamente era sinal de singular modéstia manter os olhos semicerrados; hoje mesmo, entre os Espanhóis, olhar para alguém baixando ligeiramente as pálpebras é uma prova de educação e de amizade. (idem, pp. 71-72)

Daí, em parte, um outro tipo de lamentação dos poetas do fim da Idade Média, pelo menos entre os portugueses: deploram eles a "falta de graça" das novas maneiras, sem brilho e de certa forma favorecendo a dissimulação... (11)

Para tentar apreender um pouco desta atmosfera cortesã da decadência medieval, no que se refere particularmente à corte portuguesa, dispomos, como já foi dito, de algumas Crônicas oficiais, além de "relatos" de poetas próximos a ela (como as *Cartas de Sá de Miranda*). Partamos porém de um documento de outro teor, que nos valerá certa "isenção" (pois não tão comprometido com o deslumbramento áulico dos cronistas), ao mesmo tempo que nos permitirá demonstrar a generalidade de certas preocupações típicas do período, considerando aquilo que revela do próprio narrador...

Entre os anos de 1484 e 1485, o Cavaleiro polonês Nicolas de Popielov permaneceu na corte de D. João II, conforme registrou em seu relato de viagem ⁽¹²⁾. Membro de uma nobreza germanizada, versado em latim e Humanidades, e esforçado guerreiro, em 1483 obtém de Frederico III (1415-1493), em cujo exército servira, a permissão para se ausentar de sua corte. Munido de cartas de apresentação e de alguma correspondência diplomática, parte em viagem por países estrangeiros. Deseja conhecer os diferentes costumes, sobretudo aqueles relacionados à arte militar ⁽¹³⁾, e carrega consigo sua lança, com a qual brilha nos torneios.

Percorre inúmeras cortes e, em 1484, embarca para Portugal, onde permanecerá até o ano seguinte. Na condição de emissário da casa germânica, com a qual a casa portuguesa mantém estreitos laços (inclusive de casamento, já que uma tia de D. João II fora esposa do imperador)⁽¹⁴⁾, pleiteia audiência junto ao monarca português. Enquanto não a obtém, permanece hospedado na casa de um sapateiro. Suas insistentes gestões junto aos nobres do paço, alguns deles alemães, lhe valem, no máximo, e dias após, a transferência para uma estalagem, onde, junto com seus criados, é obrigado a dividir o quarto com ladrões e *moças alegres*, que passam a noite a jogar cartas.⁽¹⁵⁾

A dificuldade em ser admitido à presença do rei leva-o a suspeitar da honestidade dos mensageiros, apesar das insígnias que apresenta e das garantias que recebe. Um incidente mais sério ocorrido no pardiheiro onde o instalaram (levando à prisão um de seus criados) o obriga, porém, e mesmo lhe parecendo não-protocolar, a apresentar-se pessoalmente à chancelaria do palácio, suplicando aos cortesãos que lhe consigam uma audiência. Novas demoras o levam a buscar pela força e pelo logro o que até então não conseguira pela diplomacia: um dia, durante a refeição real, invade a sala de jantar e consegue trocar umas poucas palavras com D. João II, antes de os nobres da *entourage* real o afastarem dali. A partir de então, o monarca lhe dará guarida.

Em seu relato é notável (como de resto na generalidade das crônicas do período) a atenção minuciosa aos hábitos de corte: como se vestem os príncipes e fidalgos, quantos servidores têm à mesa, se usam talheres ... De D. João anota, por exemplo, que não fazia uso destes, ao contrário do príncipe D. Afonso, seu filho, cujo preceptor era o humanista Cataldo Sículo⁽¹⁶⁾.

Discorre em uma passagem sobre o singular costume de se tomar o mão do rei para beijá-la, sem que este a ofereça, tendo sido severamente repreendido por um cortesão por não fazê-lo. Alegando desconhecimento dos costumes locais, acrescenta porém que "se alguém tomasse a mão de sua majestade imperial para beijá-la ... antes de que ele mesmo a estendesse, o teriam por *animal*." Por isso, esperou que lhe fosse estendida a mão, "em lugar de a tomá-la como um *grosseiro rústico*". As expressões que atrás grifamos nos lembram observar que, nos livros de civilidade do período, a noção de *cortesia* (ou o correlato *civilidade*) se constitui ordinariamente por oposição à *rusticidade*, a qual equivale ao que há de mais torpe, vil (*vilão*), à própria animalidade⁽¹⁷⁾. Este é um detalhe da maior importância, a ser adiante retomado.

Um horror, que nos parece desproporcional, a costumes diferentes (Huizinga, p. 49: "o sentimento de formalismo é tão grande que qualquer falta contra a etiqueta fere como uma ofensa mortal") marca o comportamento e o discurso sobre as maneiras, como vimos, mesmo de quem "admite" a sua relatividade. Comentando os hábitos da corte lusa, Popielov reagirá em seu relato, com a mesma severidade, ao que considerou a *grosseria* dos portugueses:

Os portugueses ... são grosseiros, sem bondade, gente sem compaixão, inclusive a própria gente do rei. Estando eu em presença do rei, procediam comigo grosseiramente, e me olhavam tão descaradamente, que el Rei mesmo, com seus olhos, palavras e gestos, os apartava de mim para poder deixar-me livre (...). Ao dar resposta às pergunta de sua majestade, volviam correndo até onde eu estava, para escutar o que dizia, e para examinar meu traje e as condecorações de que me adornei. (18)

Retenhamos este dado duplamente documental - flagrando certa "anarquia" dos hábitos em contraste (aos olhos do século XX) com sua prescrição rigorosa, a constante preocupação em descrevê-los, e sobre eles discorrer, com um empenho por vezes "escolástico".

Sobretudo, no que concerne a esta "anarquia" de corte, e a esta, digamos, "impetuosidade" dos cortesãos⁽¹⁹⁾, sublinhemos que não seriam puro fruto da imaginação (ou dos rancores) do cavaleiro: tal "estilo" nos hábitos palacianos é retratado por documentos vindos da própria corte portuguesa; como neste trecho de Garcia de Resende, secretário do monarca, narrado no capítulo CLXXXIX de sua *Chronica del Rey Dom Ioam II*:

"Do que se fez em Évora a entrada de uma porta da sala"

Neste tempo foi el Rei um domingo ouvir missa a Sé, e com sua doença se achou lá mal e agastado, e mandou ao veador que tivesse a mesa posta em uma sala grande, e que a tivesse de todo despejada, e o veador o fez assim, e lha teve sem pessoa alguma (...): vindo el Rei entrando pela porta sem entrar ninguém diante a mandou fechar: muitas pessoas principais não sabendo o que ele tinha mandado (...) punham força nas portas, e por serem muito grandes, e o veador e os porteiros as não poderem fechar, disseram alto: "Senhores, tendevos, que manda el Rei que não entre pessoa alguma". E ele ouvindo o rumor virou atraz, e disse alto: "Abri essas portas". Em se abrindo, os que por força queriam entrar, e ouveram de cair por diante, em vendo el Rei caíram todos por de traz, uns sobre os outros, que tanta força puseram, para el Rei não os ver os que queriam forçar a porta; e não se viu algum à porta, e el Rei mandou ficar abertas, e enquanto comeu não pareceu pessoa alguma em toda a varanda; que desta forma era temido e acatado, andando já para morrer.

Outros episódios da mesma e de outras Crônicas nos revelam traços de uma civilização ainda fortemente marcada por um pathos guerreiro. São inúmeros os episódios em que, desprezando impulsivamente os "excessos" rituais, as questões são decididas a punhal ou espada, pela lei da maior força física⁽²⁰⁾.

Percebe-se por outro lado que estamos no início da substituição de uma aristocracia militar - espíritos violentos e impulsivos - por uma aristocracia de corte. Seria bem o momento em que uma nova casta passa a exercer maior poder político, respondendo às novas exigências (políticas, econômicas) do período. Tal "substituição", (acompanhando a centralização jurídica e administrativa) naturalmente não se dará de forma tranqüila: ela significa

uma disputa política, onde está implicado todo um aspecto ético, ou mais propriamente, *civilizacional*.

A este confronto de camadas políticas responde a figura moralmente "dividida" de D. João II. Na juventude, socorre heroicamente o pai na batalha de Toro, da qual sai vencedor (não obstante o fracasso político de Afonso V). Mas abandonará, em seu reinado, a política belicista daquele em nome de estratégias mais pragmáticas, inclusive em nome da empresa africana e das novas rotas comerciais, ao que se relaciona toda a problemática jurídica em torno do Tratado das Tordesilhas - expressão de sua visão avançada, a D. João II se deveu, segundo a tradição, o estabelecimento da noção de *mare clausum*. Por outro lado, é nitidamente um monarca que preza valores guerreiros, como a coragem (mesmo se da parte de ladrões e criminosos, como registra a *Chronica* de Resende (21)), ao mesmo tempo que trava guerra contra as paixões, próprias e dos que o cercam, tanto quanto ao excesso de gentilezas... (22)

"Novas" ou "velhas", as aristocracias palacianas do período, entre conflitos de partido mais ou menos abertos, ainda não haviam estabelecido para si um *bom regimento*, como se dizia na linguagem da época (23) : daí talvez a imagem algo patética, entre trágica e cômica, a rigidez ritual sempre vulnerável ao ridículo - campo fértil para aquele tipo de "sátira dos costumes" que marca as páginas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

O uso de documentos desta natureza no mínimo nos ajuda a desfazer imagens a-históricas, de um cotidiano aristocrático desde sempre regrado por requintados e galantes códigos de conduta, como o que pinta Garret em seu *Um auto de Gil Vicente*. Mais do que servir para esse tipo de preocupação reativa, tais documentos nos valem elementos capitais para uma descrição "funcional" das formas da vida palaciana - no que seu exame torna-se uma espécie de propedêutica para estudos "literários", instrumento para indispensável decodificação de referências epocais.

Aqui ressalte-se também o quanto algumas passagens destes documentos deixam entrever aquilo que Huizinga aponta como uma das "razões" daquela devoção ritualística pelo ordenamento das atividades, transformadas em espetáculos tocados pela aura do sagrado (ou, se quisermos, rituais de fortes traços espetaculares), aquilo que tal formalismo ritual se esforça para conter, ordenar e ao mesmo tempo expressar: o fundo das grandes tensões que reinam nas altas esferas políticas.

De tais relatos emerge aqui e ali o lado *brutal* de uma "civilização" onde reações "bárbaras" são bravamente contidas, mas cuja irrupção é sempre iminente. Popielov pôde testemunhar um episódio evidenciador deste ambiente ainda "primitivo"⁽²⁴⁾: tendo em 1484 ordenado a execução do duque de Bragança, seu primo e cunhado (e irmão de D. Leonor), suspeito de chefiar uma conspiração que tramava o regicídio, em 22 de agosto de 1485 o rei D. João II irá matar com suas próprias mãos, a punhaladas, o Duque de Viseu, D. Diogo, irmão daquele, que passara a encabeçar o partido da alta nobreza atingida em seus privilégios de jurisprudência desde sua ascensão ao trono. Além de D. Diogo, executa ou manda encarcerar outros próceres portugueses suspeitos de envolvimento na suposta conjura, que teria o apoio da monarquia espanhola⁽²⁵⁾. Sempre receoso de atentados, foi D. João II o primeiro monarca a se utilizar de uma guarda pessoal.

Dito isto, tomemos agora um terceiro documento, desta vez aquele que registra, costuma-se dizer, o nascimento do teatro português: o *Monólogo do Vaqueiro*, apresentado por Vicente em pessoa, *fantasiado de rústico*, na câmara da Infanta D. Beatriz, poucos dias após esta ter dado à luz o futuro D. João III (portanto em junho de 1502).⁽²⁶⁾

Mais uma vez, estamos diante de portas forçadas, de cortesãos zelosos, do ritualizado cotidiano pação abalado por irrupções patéticas... Agora, no entanto, trata-se de

uma irrupção calculada, aspecto que no meu entender atravessa toda a produção vicentina.(27)

Estando assim reunida toda a corte na câmara da esposa de D. Manuel, entra dizendo Gil Vicente, "em figura de vaqueiro":

*Par diez! Siete arrepelones
me pegaron a la entrada,
mas yo di una puñada
a uno de los rascones.*

*Empero, si tal supiera,
no viniera;
y si viniera, no entrara;
y si entrara, yo mirara
de manera,
que ninguno no me diera.*(28)

Seria o caso de imaginar como potencialmente "reais" estas *puñadas* e *arrepelones* que Gil Vicente teria dado e tomado para conseguir "fundar o teatro português". Sua intenção porém não era esta, mas a de, segundo um referencial de época, fazer uma *proclamação*. Tal termo traduziria parte do significado de *Auto*: algo entre ato ritual e artifício cortês, para (em última análise, como vimos no capítulo anterior) interferir em proveito próprio ou do reino (ou ambos), criando condições enunciativas para dizer sua *rezam*. Como se pode observar no *Cancioneiro* de Resende, homenagens, pedidos e desagravos são feitos ao rei em forma de trovas (contexto em que se deve compreender a sátira enquanto reguladora de maneiras).

Em geral, os príncipes apreciavam tais *gentilezas*, e todo o tipo de "novas invenções", como as de Gil Vicente, ao que se sabe bastante prezadas em sua época (não faltaram porém inimigos "reais" ou "retóricos", contra os quais se

arma Vicente, como veremos adiante). Considerando ainda o teor de risco a que se corria na corte de D. João II, monarca assaz susceptível⁽²⁸⁾, amenizar e mesmo adornar as enunciações era algo da maior exigência, em termos de pragmaticidade.

Tendo em vista assim certos traços definidores desta *civilização de corte*, é possível ensaiar uma descrição para a *forma* da intervenção vicentina: ela se dá como uma "profanação" engenhosa da ritualização do ambiente, a qual, 1º) se incorpora ao seu estilo, e inaugura em sua obra o uso do *topos* do rústico na corte, 2º) sustenta um ponto de vista "crítico", "satírico", compreendida obviamente a sátira (aqui dirigida ao excessivo zelo dos cortesãos) como complementar ao discurso laudatório (no caso endereçado ao príncipe recém-nascido, saudado como anunciador de uma nova era de bonança primaveril), sem esquecer seu já referido caráter *regulador* no interior de uma "civilização das maneiras", e, 3º) ampara-se numa tradição de "literatura" de corte onde tal articulação entre elementos está, diríamos, prevista⁽³⁰⁾.

Valeria neste momento, antes de avançar, comentar um dos poucos registros documentais contemporâneos sobre Gil Vicente, presente na já citada *Miscelânea* de Garcia de Resende. Citemo-lo a propósito da questão da *originalidade* dos seus Autos de Natal, já que, tendo em vista a sabida semelhança entre estas produções e as de seu contemporâneo castelhano Juan de Encina (1469 - c.1529, autor aliás de um *Auto del Repelón*), estará em causa, ao lado da questão da valorização crítica desses autos⁽³¹⁾, o esquema *contextualista* sugerido aqui (isto é, o "teatro" vicentino como "originário" de um contexto particular e muito concreto).

Conforme os termos da "crônica trovada" de Garcia de Resende:

*E vimos singularmente
Fazer representações
de estilo mui eloqüente
de mui novas invenções,
e feitas por Gil Vicente:
ele foi o que inventou
isto cá, e o usou
com mais graça e mais doutrina
posto que Juan del Encina
o pastoril começou.*

Vale antes de tudo considerar a oposição entre os termos "começar" e "inventar": embora Encina tenha *começado*, Gil Vicente teria *inventado* o auto pastoril (entre outras coisas) na corte portuguesa (*cá*).

A distinção se esclarece *historicamente*, isto é, conforme as referências terminológicas do período: *inventar* remete seguramente à *inventio* da tradição retórica, primeira parte da *elaboração* do discurso, ato de encontrar os pensamentos adequados à matéria, em conformidade com o público, e segundo um interesse *persuasivo* (lembrando sempre o claro caráter militante de parte expressiva da obra vicentina); pressupõe portanto o domínio de um repertório dado, e compartilhado, de temas, motivos e tópicos, a serem *recordados*, e ordenados (*dispositio*), com *graça* e *doutrina*.⁽³²⁾

E, de fato, somos levados a concordar com Garcia de Resende: Vicente inventou e usou com peculiar *graça* e, na minha opinião, fundado em razoavelmente elaborada doutrina. A *graça* do seu estilo já é notável nessas primeiras peças; e pressentimos, sob a aparente *simplicidade* deste a presença ordenadora de uma *doutrina*, matriz do *engenho*, termo que Gil Vicente usa para falar de sua obra, e pelo qual poderíamos entender não apenas a habilidade no manejo do material lingüístico, temático e tópico, mas todas as relações pragmáticas que este instrumental deve dinamizar num

contexto particular - tendo em vista portanto o momento em que se dá, o auditório a que se dirige, os fins a serem obtidos...

Recapitulando: em primeiro lugar, o material histórico e documental, referente a esta civilização de corte, nos ajuda a situar concretamente a primeira aparição "teatral" de Gil Vicente. Além disso, de certa forma, ele fundamenta a análise do seu texto: já que convoca uma discussão (fundada em pesquisa histórica e filológica) sobre as *tópicas* e o *engenho*.

O considerar a questão das *tópicas*, envolvendo pesquisa de natureza bem específica, e material literário buscado sobretudo em fontes ibéricas⁽³³⁾, ao fim porém nos reenvia ao problema das *práticas*. Pois, como se indicou, este repertório de *topoi* não é meramente um arquivo de fórmulas "literárias", mas um instrumental retórico ativado em função da intervenção pragmática que se tem em vista - codificação que não se desprende de uma vivência, também ela, codificada. Tenhamos em mente ainda que boa parte do que chamamos "literatura" medieval é algo vitalmente dependente da oralidade, ou mais do que isso, da *performance*, pensando, com Zumthor⁽³⁴⁾, na "teatralidade generalizada" do contexto em que se inscreve.

Apreender o conceito de *engenho* - montagem lingüística, adequação e materialidade (Gil Vicente encenador, ator, improvisador, cenógrafo, mestre de cerimônias...) - é fazer soar diapasão insubstituível para o estudo *interno* da obra vicentina, considerando a devida adequação entre *tópicas*, figuras, pensamentos e gêneros a cada caso particular. Entender este *engenho*, tendo em vista a articulação vital entre o formulário e as práticas próprias ao contexto particular que o gera⁽³⁵⁾ seria também o primeiro passo para discutir sua *doutrina* de base, supondo mútua referenciação entre os discursos civilizacional e o político-telológico.

A seqüência do monólogo vicentino nos permitirá discutir o uso particular de tópica nuclear da obra de Gil Vicente, considerando o esboçado a respeito de um *processo civilizador* que se ampara na imagem oposta (*rusticitas*) ao proposto como *cortês, gentil, urbano*. Trata-se da tópica do *rústico na corte*. Nas estrofes seguintes, diz o vaqueiro:

*Mas andar! lo hecho es he hecho:
pero, todo bien mirado,
ya que entré n'este abrigado,
todo me sale en provecho.
Rehuélgome en ver estas cosas,
tan hermosas,
que está hombre bobo em vellas:
(...)*

(Fala à Rainha)

*Si es aquí a donde vo?
Dios mantenga! Si es aquí?
Que yo ño sé parte de mí,
ñi deslindo dónde estó.
Nunca vi cabaña tal,
(...)
ésta deve ser la glória
principal
do paraíso terrenal.*

A atenção da personagem logo se dirige para o ambiente onde se vê como "corpo estranho", e cuja encanto espetacular o pasma. A câmara real - alternadamente lida como paraíso e cabana - muito próxima já está da cabana santificada das cenas natalinas... representadas no paço. Tal mudança de estilos, já se vê, orienta-se não só pelo interesse cômico rebaixador (nomear a corte "paraíso terreal" tem algo do rebaixamento cômico tanto quanto chamá-la "cabana", "abrigado"), como também pelo aspecto *conciliador* que se

movimenta com a ágil oposição entre o rústico-humilde-humano e o cortês-magnífico-sagrado, com alusões, neste primeiro momento, a conflitos e dualidades do processo de estabelecimento de valores, maneiras, e, posteriormente, com referência ao dogma religioso⁽³⁶⁾. No intervalo configurado entre estas duas alçadas, lê-se a écloga como alegoria didático-política.

De tópica tão característica da Idade Média aproveita-se em princípio o lado agonístico e profanador, na soltura verbal do rústico (palavrões, agressividade, escatologia) havendo certamente apropriação de um "estilo" e de um material próximos àquilo que se convencionou chamar *cultura popular*, com seu característico artifício de *inversão paródica*. Há aí também o lançamento de um mote "crítico": ignorando maneiras da corte, poderá o "rústico" criticá-las (algumas delas) como *falsas*, dissimuladoras.

Não seria o caso de tentar refazer aqui os principais desdobramentos desta tópica na literatura medieval, sem falar em sua aproximação de um fundo mítico. Assinalemos apenas que seu despontar enquanto tópica retórico-literária pode ser identificado, dentro da tradição trovadoresca, num subgênero particular, a *pastorela*. Já em tom sublimado entre os provençais, já paródico com os franceses do Norte, observa-se que essa tendência ora para o idílico ora para o burlesco tenderá, na península ibérica, a se manifestar não numa duplicidade de "gêneros" opostos e irredutíveis, mas enquanto oscilação, em uma mesma obra, entre o cômico, o grotesco mesmo, e o lírico. Dualidade que evolui em novas e cada vez mais sugestivas modulações - como nos *cantares de serrana* do Arcipreste de Hita, aprimorados e depurados nas *serranillas* do Marquês de Santillana -, define-se com ela uma linhagem que terá longa e fértil história hispânica, e cujo "apogeu", em riqueza e complexidade, se encontraria talvez em Lope de Vega.⁽³⁷⁾

O importante aqui é reter o núcleo dramático *original* desta tópica: o diálogo entre um cavaleiro (letrado) e uma

pastora (rústica), e o discurso sedutor (engenhoso) deste. Dá-se em geral a mesma *inversão*: a rústica pastora responde com inusitado engenho, desbaratando devidamente a retórica ilusionista do cavaleiro.

Obviamente, esta inversão vai ao encontro da idéia de humildade cristã que impregna obras tão importantes como a *Vita Christi* do "Cartuxano", e, possivelmente através dele, a maior parte do teatro natalino medieval. Este elogio da rusticidade - uma rusticidade engenhosamente elaborada - está presente também (como vimos no capítulo II) num gênero cortesão largamente difundido no período: as *bergeries politiques* francesas e provençais, de que temos um conhecido similar ibérico nas *Coplas de Mingo Revulgo*, de provável autoria do trovador pagão Fray Iñigo de Mendoza (1485), "glosadas" por Hernando del Pulgar, privado da corte dos reis católicos.

O conhecimento desta tópica, em suas múltiplas manifestações, explica muito das *origens* do teatro de Gil Vicente, como elemento potencialmente mobilizador de uma ação retórico-teatral. E ainda: o confronto rústico *versus* letrado que dramatiza perpassa, como dissemos, um discurso de outra ordem, o discurso *normativo* da cortesia e da civilidade. Outra ordem, mas não tão distinta: muito deve ter custado para que hoje possamos encenar nossas reações naturais⁽³⁸⁾.

Dentro desta perspectiva, e voltando à questão da sátira vicentina⁽³⁹⁾, sempre realçada nos estudos sobre o autor, ela aparece de forma particularmente significativa, em sua referência histórica à tópica e em suas alusões a aspectos daquela historicidade civilizacional de que falávamos.

Sabemos que a sátira em geral já aparece, em algumas de suas formas tipicamente peninsulares, como discurso corretivo das maneiras nos cancioneiros medievais, com sobrevivências importantes nos Cancioneiros ibéricos do

século XV, aí incluído o nosso *Cancioneiro Geral*. No "Prologo" deste, Resende justifica aquela "Compilação" de trovas ao assinalar, ao lado da função áulica, cortês, da "arte de trovar" -

(...) que em todo tempo foi mui estimada, e com ela nosso senhor louvado como nos hinos, e canticos que na santa igreja se cantam ..., e assi muitos emperadores, Reis, e pessoas de memoria, polos rimances, e trovas sabemos suas estorias (...) -

a sua função corretiva:

E nas cortes dos grandes princepes [a arte de trovar] he mui necessaria na gentileza, amores, justas, e momos, e tambem para os que maus trajos, e envenções fazem, per trovas sam castigados, e lhe dá suas emendas, como no livro ao diante se veraa...

Verificamos ainda que a sátira aparece de forma indecisa, confundindo-se com os conselhos para o comportamento adequado aos novos tempos. No bojo destas questões, e com as mesmas ambigüidades, situa-se o Gil Vicente satírico. Porém, seu projeto é claramente de outra natureza. Mais ambicioso pelo menos, pois que, ao lado da recusa moralista e pessimista perante os novos tempos, tematiza aspectos momentosos da política imperial manuelina (e mesmo do soturno reinado de D. João III) e problemas teológicos de densidade, articulando ambos. Sabemos da forma cada vez mais livre com que Gil Vicente incorpora materiais de fontes diversas; em outro momento procuramos indicar que o autor elabora sua doutrina (moral, religiosa, retórico-literária) segundo um viés poético, incorporando uma poesia popularizante na "ação" de alguma de suas peças religiosas.⁽⁴⁰⁾ É um itinerário digno de ser examinado num

autor tão fortemente apegado, em algumas passagens, àquela poderosa tradição moralista da corte portuguesa.

Algo da significado engenhoso da sátira vicentina tem a ver diretamente com uma atitude "anti-artificial", ela mesmo artificiosa porém, no que se refere a códigos morais, - pensando em "maneiras" (excessos de requinte no vestuário, por exemplo), mas também em moralidade. Garcia de Resende já lamentava, em sua *Miscelanea*, que o excesso de discrição, de quem que "ouve, vê e cala", transformava-se em omissão (41). É assim que o artifício do rústico, indiscreto, ou do louco, serve como forma discreta, gentil, engenhosa, para a articulação de "críticas" à dinâmica política, ou para reflexões moralistas. É o que se pode notar em um dos sermões vicentinos, construído segundo o formulário medieval do *contemptu mundi*:

Sermão feito à cristianíssima Rainha Dona Lianor e pregado em Abrantes ao muito nobre Rei Dom Manuel, o primeiro do nome, na noite do nascimento do ilustríssimo Infante Dom Luís. Era do Senhor de 1506. E porque alguns foram em contraíro parecer que se não pregasse sermão d'homem leigo, começou primeiro dizendo, antes de entrar no sermão:

(...)

*A éstos respondo, que me den licencia
aquesta vez sola ser loco por hoy,
y toda su vida licencia les doy
que puedan ser necios con reverencia.*

Se a sátira vicentina compreende-se então como instalada no espaço previsto entre o formulário medieval a circunstância concreta de sua enunciação, que é por sua vez cruzada por discursos diversos sobre os valores e as maneiras, o artifício "teatral" básico é sempre obviamente análogo ao encenado pela presença concreta do "rústico" na

câmara real. Ao mesmo tempo vale assinalar, para reforço de nossa hipótese, que ele se apresenta como um artifício fundamental da prática oratória.

Refiro-me ao topos retórico da "modéstia afetada" (42), de que Gil Vicente fará uso neste mesmo sermão - ao enumerar o que *não* fará parte de sua pregação, afasta tanto os mistérios teologais (*No quiero dar cuenta adónde tenía/Dios este mundo antes de criado*), quanto as questões de ordem político-teológica (*ni disputar se el Romano Papado/tiene poderío en el Purgatorio*), a que não alcançaria seu entendimento. Mas a estas associa, em seguida, outras de natureza claramente ociosa (*no quiero argüir si el fructo vedado/si era manzana, o pera, o melón.*). Assim que, enquanto louco, ou assumindo uma *persona* "modesta", ataca "com autoridade" a loucura do mundo e a pretensão humana, sobretudo no seu falar e calar *inadequados*:

*No quiero tocar secretos guardados,
no quiero meterme en divinas honduras,
ni quiero bolar n'aquellas alturas
do quemam las alas los desassesados.
No quiero ser uno de algunos letrados,
que por demostrarse profundos barones,
desputan consigo en las predicaciones
y en las escuelas estanse callados.*

A mesma tópica é manejada, com habilidade, em seu prólogo-dedicatória à *Copilaçam*, dirigido a D. João III: pedindo a proteção real para o seu livro, e o amparo (contra a ação nefasta dos detratores) para seu pobre *engenho*, se auto-nomeia *rústico peregrino* - e por esta via termina atribuindo (muito engenhosamente...) uma importância sagrada a sua obra, comparando-a à Obra divina do Cristo, também tomada, na sua época, por vil:

... Parece-me injusta oração pedir tão alto esteio pera tão baixo edifício, quanto mais que ainda que digno fora de tão nobre amparo, tenho considerado que Cristo, filho de Deus, sob emparo do poderio eternal do Padre e todos seus bem-aventurados santos não passaram por esta vida tão livres, que dos malditos detratores não fossem julgadas suas divinas obras por humanas leviandades, sua santa doutrina, por máxima ignorância, sua manifesta bondade, por falsa malícia, sua santíssima graça, por sorretício engano, sua excelsa abstinência, por vil hipocrisia, sua celeste pobreza, por terreno vício. Pois, rústico peregrino, de mim, que espero eu? Livro meu, que esperas tu?...

Articulando algumas tópicas chaves da tradição medieval, inventando de forma prolífica e sempre engenhosa, e atuando em uma das cortes mais importantes da Europa no período - lembrada a função pragmática da Obra vicentina, enquanto ação devota, moral e política -, talvez pudéssemos dizer ainda, já finalizando, que Gil Vicente sobressai entre a multidão dos poetas-moralistas do período em primeiro lugar pela graça do estilo, elemento que o leitor moderno logo captura: a habilidade para dar em poucos traços as posições antagônicas (em boa parte analogizadas ao confronto rústico/letrado), imprimindo sobre este antagonismo um dinamismo peculiar. Através de harmonias poéticas construídas sobre a constante mudança de tom, constrói seu traço estilístico definitivo. Tal engenhosidade na oposição seria contudo como que anterior aos próprios diálogos pastoris, não exatamente porque já presente no *Monólogo do Vaqueiro*, mas no sentido de que deve ser entendida em função de sua artística *performance* social cortesã, considerada em sua existência particular e única.

Instalado em um mundo que se dizia (e talvez o sentisse deveras...) insistentemente como decadente e em crise de valores, seu elogio da simplicidade nem sempre será,

portanto, uma recusa simplista e "retrógrada". Em alguns momentos (conforme tentamos examinar em nosso capítulo I), seu teatro enfrentará de maneira bastante peculiar uma das grandes questões do período, as *mudanças* - desde os novos hábitos até a nova fisionomia da terra entrevista de forma pioneira pelos portugueses, passando pela situação política da Coroa⁽⁵⁶⁾ -, animado por um sopro poético de linhagem "popularista", e com alguns acentos humanistas, que a ele dará uma fisionomia ímpar. Esta singularidade seria contudo menos a expressão de uma genialidade artística do que de um *pensamento* particular. Em seus diversos aspectos (religioso, poético, moral), sob a singeleza muito bem construída de um "estilo" insinua-se uma *doutrina* de alcance relativamente largo.

A um estudo do teatro vicentino deve obrigatoriamente *anteceder* a compreensão do discurso retórico-literário em que se fundamenta. Aqui tentou-se como que um exame elementar, quase uma pequena crônica histórica, de determinadas práticas culturais, sócio-literárias e civilizacionais irreduzivelmente alheias às nossas, cujo estatuto de contexto diferenciado e diferenciador não pode ser desprezado. Tentamos portanto descrever - dando uma idéia de sua estrutura - alguns dos referentes contextuais que estariam na *origem* da obra vicentina, e a ela definitivamente incorporados.

NOTAS DO CAPÍTULO III.

- (1) RECKERT, S., *Espírito e letra de Gil Vicente*, p. 35).
- (2) Cf. RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 35-36, sobre o par religioso/"profano" formado pelo *A. dos Quatro Tempos* e pela *Tragicomédia de Inverno e Verão*. Dos Autos alegóricos de tema religioso da "maturidade", o *Breve Sumário da História de Deus* (1527?) e o *A. da Cananéia* (1534) desenvolvem elementos já presentes nas primeiras peças natalinas.
- (3) Cf. os trabalhos de REBELLO, L. F., PICCHIO, L. S., e MARTINS, Mário (vide Bibliografia).
- (4) Viés ainda presente na *Hist. da lit. port.* (em parceria com Oscar Lopes). No item relativo aos "Aspectos estéticos e estilísticos da obra de Gil Vicente" (pp.220-2), os autores apontam uma polaridade, no interior da obra vicentina, entre a "expressão gótica de pureza extrema" representada pelo *Auto da Alma* (1518) e a "acumulação de elementos heterogêneos dentro de quadros que os não integram funcionalmente, como sucede no gótico flamejante, no plateresco e no manuelino", representada pelo *Triunfo do Inverno* (1529). E concluem: "a arte de Gil Vicente faz-nos ... assistir à desintegração do gótico, *sem ser ainda* uma arte realista, isto é, uma arte em que a decomposição já converge para a figura ou para grupos humanos" .
- (5) Vide SARAIVA, A. J., *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, "Considerações em torno do teatro calderoniano", pp. 173-202, onde confronta os teatros shakespeariano e calderoniano, naturalmente (dada sua fundamentação teológica e seu vínculo ao ciclo religioso) em prejuízo do segundo. Sobre o teatro espanhol do *siglo de oro* enquanto teatro pós-vicentino, veja-se RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 58-59; mostra-se bastante útil um exame comparativo com as histórias literárias espanholas, onde Gil Vicente também é estudado.
- (6) Vide ELIAS, Norbert, *O processo civilizador*; HUIZINGA, Johan, *O outono da idade média*. A substituição da noção de

cortesias pela de *civilidade* (inclusive no que se refere a sua transição da oralidade à escrita) foi anotada por ARIES, Philippe, em seu prefácio a uma reedição moderna de *A civilidade pueril* (1530), de Erasmo, e é sistematizado na "Dissertação sobre a Ascensão e Queda dos Conceitos de *Courtoisie* e *Civilité*", de ELIAS, N., *Op. cit.*, pp.111 e ss.

(7) A partir dessa simples pergunta - *o que é a corte?* -, organiza BURKE (Peter) sua exposição sobre "O cortesão", capítulo de *O homem renascentista*, obra organizada por E. Garin. Reforça aí documentalmente, com extenso levantamento de "livros de maneiras", as hipóteses de ELIAS.

(8) Vide ARIES, P., *op. cit.*, p. 13.

(9) Vide TORREJON, J. M. M., "El Libro de buen amor e un manual de cortesía: El Facetus *"Moribus et vita"*".

(10) Cf. BONNEAU, Alcides, "Os livros de civilidade desde o século XVI", in *A civilidade pueril*, pp. 31-32. Dentro da tópica do *Ubi sunt?*, aqui como alhures este gênero de "crítica" nostálgica oscila entre a lamentação amarga e melancólica, a sátira direta e ácida, e o conselho resignado. Veja-se p.ex. as trovas que fez o Coudel-mor Fernão da Silveira a seu sobrinho Garcia de Serpa, "dãdolhe regra pera se saber vestyr, e tratar o paço" (*Canc.*, vol. I). Depois de detalhadas regras de vestuário, passa aos conselhos "pera o paço se tratar": "É muito bom ser alterado,/e ser gram desprezador,/e é bom ser rifador,/((...)/mas melhor é já gabar,/e mentir de machamano./((...)/Item mais falar em tudo,/e apresiar sem medo,/((...)/ e fingir de mui agudo." E ainda no *Cancioneiro* (vol.III): "Os rostos andam afeitos/a mil dissimulações/tudo sam modos e jeitos/só Deus sabe os corações. Moralismo generalizado e retórico, que deve também ser entendido como reação a concretos desequilíbrios advindos da implantação de um ativo capitalismo comercial, que altera importantes vínculos sócio-culturais, num contexto de crescimento urbano, escassez, fomes, pestes...

(11) Vide *supra*, cit. da *Miscelanea*. A ausência de brilho nas maneiras, para Garcia de Resende, seria também um erro político. Na mesma obra: "Quando os principes sahiam/dias santos, cavalgavam,/todos os seus povos os viam/elles viam e ouviam/todos quantos lhe fallavam./Ninguem pode ser querido/de quem não lhe he conhecido,/que os olhos ham de olhar,/pera o coração amar/o que tem visto e sabido."

(12) Ver "Relación del viaje", *apud* , MERCADAL, J. G., *Viajes de Extranjeros pro España y Portugal (desde los tiempos mas remotos hasta fines del siglo XVI)*, pp. 307-325.

(13) As mudanças na arte militar no século XV colaboram para o "declínio medieval", atingindo o coração da Cavalaria. Lê-se na *Miscelanea* de Resende: "Nam deixa de aver agora/taes homens com'os passados/mas, se sam avantajados,/sam mortos em hũa ora/ante de ser affamados:/que a muita artelleria/destruy a cavalleria."

(14). A aproximação entre portugueses e alemães data dos inícios da Nacionalidade. Da aliança matrimonial entre a princesa D. Leonor, filha de D. Duarte, e o imperador Frederico III virá nascer, em 1459, o futuro imperador Maximiliano I, primo de D. João II. Tal estreitamento das relações acompanha um deslocamento da atividade econômica européia (da Itália para Lisboa), quando várias firmas alemãs estabelecem relações com a Coroa portuguesa. Cf. ANSELMO, Artur, "Valertim Fernandes ou a mediação na alteridade."

(15) Ficou conhecido como "o último cavaleiro" o sucessor de Frederico III, Maximiliano I (1459-1519), expressão que não cairia mau para Popielov. O episódio em questão nos lembra desventuras quixotescas: "Mi criado puso en conocimiento del cocinero que su muy ilustrísima (i.e., o imperador) me mandaba a su majestad el rey pidiéndole se me asigne uno albergue, y que diga todo esto a el rey. ... Un instante después viniéron dos nobres de palacio con poderes de real orden ... para repartir los hoteles entre los viajeros; ... les supliqué de anunciar mi venida a su majestad. Me lo

prometieron pero no volviéron más con la contestación. Vino, por fim, un bufón de la reina, a quién yo tuve por muy prudente; me compadeció viéndome sin albergue, y me llevó a uno que en Portugal llaman *Stalassum*. ... El cocinero vino por la noche a verme; le supliqué otra vez el favor de avisar a su majestad de todo lo ocurrido conmigo y procurase se me designara una habitación. Me prometió hacer todo, pero no volvió más a contestarme ... Por la noche me llevaron a un cuarto en que dormí con mis criados. A medianoche entraron dentro muchachas alegres con ladrones, y se echaron a gritar: *¿Quiénes son estos ladrones que duermen en nuestro cuarto?* Me hubieran despachado con mucho gusto, pero se calmaron, colocándose con nosotros y a nuestro lado en las camas, jugando a los naipes toda la noche. La misma ceremonia se repetía las noches siguientes, mientras residía yo en aquella casa." (p.310).

(16) Cf. em ERASMO, sobre o renascimento da civilidade: "Tudo me confirma na esperança que, não somente os bons modos e a piedade cristã renascerão e florirão, mas também as puras e verdadeiras letras e as belíssimas disciplinas" (*apud* HUIZINGA, J., *op. cit.*, p.36); "Não nego que a civilidade seja a parte mais modesta da Filosofia, contudo, ela basta para estabelecer a concórdia e fazer valer qualidades mais sérias." (in *A civilidade pueril*, p. 70). Um outro viajante germânico (Jeronimo Münzer, "Relación del Viaje", 1495, *apud* MERCADAL, J.G., *op.cit.*, p. 377) nos mostra porém a face "violenta" da pedagogia humanista, precisamente quanto a atuação educativa de Cataldo na corte de D. João II: "Tiene un hijo bastardo llamado don Gregorio (sic), mozo de trece años, muy adotrinado para su edad ... Su ayo es el doctísimo Cataldo Sículo, de Paris, grande orador, cuya mucha sabiduria tuve ocasión de comprobar. El mancebo seria digno de ceñir la corona, tanto por la excelencia de su entendimiento como por la pureza de sus costumbres; cuando, siendo niño, se rebelaba contra el ayo, éste, que tiene el genio áspero, le hacía entrar en vereda con amenazas y hasta

con azotes; por eso dice ahora que el rigor de Cataldo le ha sido de provecho.(...). Cf sobre a violência "educativa" nas escolas renascentistas, cf DELUMEAU, Jean, *A Civilização do Renascimento*, vol. I, p. 79.

(17) Veja-se *apud* TORREJON, J. M. M.: "El campesino (vasallo, villano), depositario por definición de la *rusticitas*, queda como modelo negativo de todo faceto" (p.72). "Importa notar, además, la iteración sinonímica que equipara "sañudo" y "torpe", es decir, sin arte, sin cortesía" (p. 85). Por exemplo, para o saber falar: "*Maxima rusticitas turpia verba loqui*"; no que se refere à *ars amandi* medieval, a que a noção tem uma aplicação particular, *cortês* nunca será aquele que utiliza-se da violência na "conquista amorosa": "*Rusticus est, nunquam dignus amore magis*" (pp. 76 e 88), etc. Cf. tb. ERASMO, *op. cit.*: "A fronte deve ser risonha e lisa, sinal de uma boa consciência e de espírito aberto; franzida de rugas, é indicio de senilidade; instável, lembra um ouriço; ameaçadora faz pensar num touro. ... Assoar-se à boina ou a uma banda de roupa e próprio de um camponês; ao braço ou ao cotovelo, de um vendedor de salgados." (p. 73).

(18) *Apud* MERCADAL, J. G., *op. cit.*, p. 312.

(19) "Anarquia" anedótica que seria a face palpável de questões de ordem política: os historiadores nos falam da ação sistemática, por parte de D. João II, no sentido de conter a *anarguia senhorial* que imperou durante o reinado de seu pai, de resto dentro das tendências centralizadoras das monarquias do período. (Cf. OLIVEIRA MARQUES, A. H. de, *Hist. de Portugal*, vol I, pp. 290-296.)

(20) Um episódio ilustra a conflituosa posição de D. João II a este respeito (RESENDE, *Chron.*, Cap. CLII): "Do que el Rey disse ao Bispo de Tangere sobre dom Diogo de Crasto: Dom Diogo de Crasto Alcalde mor de Sabugal era muyto vallente cavalleiro, e homem que el Rey por isso estimava, e fazia muyta honra. E porque era muyto apaixonado, e solto em suas palavras quando tinha paixão, e el Rey porque lhe queria bem receava de soltar algũa palavra de mau entender, ou de pouco

acatamento perante ele, por onde fosse necessário castigalo, do que lhe pesaria, lhe mandou dizer por dom Diogo Ortiz, Bispo de Tangere, e seu capellão mor: Que elle folgava de lhe fazer merce, e que sempre lha faria, que lhe rogava muyto que quando algũa cousa lhe quisesse requerer fosse por outrem, e não por si, por escusar paixões, de que depois pesaria muyto: tanto cuidado tinha dos homens, que não abastava ensinalos, mas ainda os desviava dos caminhos em que podião errar". Cf. ELÍAS, N., *op. cit.*, p. 213: "O homem a quem essas palavras (dedicatória da versão francesa do *Galateo*) são dirigidas é aquele mesmo Henrique de Bourbon (...), cuja vida simboliza, mais visivelmente que todas, esta transição do homem cavaleiroso para o cortês e que, como Henrique IV, estava destinado a ser o executor direto dessa mudança na França, sendo obrigado, muitas vezes contra a vontade, a compelir ou mesmo condenar à morte aqueles que resistiam, aqueles que não compreendiam que, de senhores e cavaleiros livres, teriam que se transformar em servidores dependentes do rei."

(21) Vide Rezende, *Chron.* Cap CVI, "Do que el Rey fez a hum homem que esperou hum touro".

(22) "Anrique Correa, tio do Mestre de Santiago, tendo dor de olhos trazia na mão hum lenço lavrado, e el Rey lhe perguntou pera que era, respondeo: Senhor, pera alimpar os olhos, que trago muyto doentes; disselhe el Rey: pera isso melhor he hum pequeno de cendal (*sic*), ou alimpalos com as abas do pelote, que menos mal he que trazer lenço lavrado como molher. E em vida del Rey nunca ninguem perante elle trouxe luvas untadas, nem lenços lavrados, nem barbas tintas, nem unturas(...)" (RESENDE, *Chron.*, Cap. CC)

(23) Sobre a importância da noção de *regimento* (termo que em Resende significa tanto o protocolo do *alevuntamento* do rei como legislação baixada então), dentro da ação política de D. João II, veja-se na citada *Chron.*, Cap. XXVI, "Das Cortes que el Rey fez na Cidade de Evora, onde lhe deram obediencia, e menagens: (...) as quais se fizerão em huma

sala grande dos paços, com muyto grande solênidade, ordem, regimento, com muyto ricos concertos, tudo em muyto grande perfeição. El Rey em alto estrado, e sua cadeira real com dorsel de brocado, e elle vestido de opa roçagante de tella douro forrada de ricas martas com o ceptro na mão. E os senhores, e officiaes mores, e os do conselho, e assi todos os precuradores do Reyno assentados em seus assentos ordenados, segundo suas precedencias (...)"'. E no cap. seguinte (*"De como começou, e ouve principio o caso do duque de Bragança"*): "...Antes de se fazerem estas menagens, el Rey como o duque de Bragança, e outros senhores, e pessoas do conselho, praticou nas palavras, que nas menagens avião de dizer, muytas vezes, em que ouve muytas perfias, desgostos, descontentamentos, por lhe parecer aspera forma ha em que el Rey queria que se fizessem, sendo aquella propria em que ora se fazem, porque ate então não achavão regimento (cousa de muyto grande descuido dos Reys passados). E porque dahi em deante ouvesse forma, e regimento por onde se todas fizessem, el Rey mandou fazer hum livro muyto bem ordenado ... por ver as doações (Cap. XXVIII) (...) e todas as mais cousas e senhores, fidalgos, e cavalleiros de seus reinos, por lhe ser dito, que em suas terras, e senhorios, usavam de mayores juridições, e poderes do que suas doações, graças e privilegios se estendião(...)"'.

(24) Embora em outro sentido traduzindo aquele "monopólio da força física", para Weber como um dos definidores do Estado Moderno. Cf. ELIAS, N., *op. cit.*, p. 17: "Observou Max Weber ... que uma das instituições constitutivas exigidas pela organização social que denominamos Estado é o monopólio do exercício da força física. Aqui (i.e., n' *O Proc. Civ.*), tenta-se revelar algo dos processos históricos concretos que, desde o tempo em que o exercício da força era privilégio de um pequeno número de guerreiros rivais, gradualmente impeliu a sociedade para essa centralização e a monopolização do uso da violência física e de seus instrumentos. ... não é difícil entender que, com esta

monopolização da violência física como ponto de intersecção de grande número de interconexões sociais, são radicalmente mudados todo o aparelho que modela o indivíduo [e] o modo de operação das exigências e proibições sociais que lhe moldam a constituição social (...)."

(25) Leia-se, ao final do episódio, o comentário de Popielov sobre a atitude do rei: "Finalmente, preguntó el rey al Papa sobre el obispo preso, y pidió el consejo sobre la suerte que tenía que darle. A los demás complices entregó en las manos de los tribunales y mandó que les juzgasen según la ley. Si hubiese seguido lo mismo con el príncipe, hubiera sido para él más digno y mejor" (*op. cit.*, p. 317)

(26) Sabemos da tendência do período para a ritualização do nascimento e da morte: pressentindo-se a chegada da morte de D. João, arma-se na câmara real todo um aparatoso cenário de luto, e seu falecimento, entre confissões, e manifestações de pesar (quicá enquanto Garcia de Resende entoava as trovas manriqueñas a *la muerte de su padre*, muito apreciadas por el rei), é assistido por uma "platéia" de mais de 50 fidalgos, fora pagens e físicos. (vide RESENDE, *Chron.*, Cap. CCXI)

(27) Cf. RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 39-49.

(28) Os dicionários portugueses dão *rascão* por "pajem", e derivam o termo do espanhol *rascón*. Segundo os dicionários castelhanos, a palavra nomeia uma espécie de codorniz, de voz áspera, *rascante*. Sobre "arrepelões" nos corredores do paço, veja-se na *Chron.* de Resende, Cap. CXCIIII, e também, no Cap. CXLVIIII, o ocorrido com certo Egas Coelho, moço de câmara de el Rei (não tão moço, pois já "tinha morto um cavalleiro ... e temia-se muyto dos irmãos, e andava armado e guardado"). Acertou deste Egas entrar, de capa e espada, e deparar-se com o veador João Fogaga, que "andava merencoreo dos moços da camara, e a quantos entravam dava com hũa cana e arrepelava, que era algum tanto aspero de condiçam no officio". Segue-se o entrevero, e a intervenção de D. João, censurando o veador.

(29) Veja-se o preâmbulo da *Chron.* de Resende, "Feições, costumes, e manhas del Rey Dom Ioam o segundo: (...) E sendo em suas camaras, e retretes, muy familiar, muy despejado, e muyto alegre, em publico era tam grave, que os mais chegados a elle lhe tinham maior acatamento, e era em suas palavras muyto honesto, e porem tam claro, que se tinha ma vontade a alguem não havia de encubrir, e logo lho dava a entender, e nas cousas de castigo nam dissimulava, nem deixava per sua vontade passar o tempo, e avia por cousa baixa ter odio, e se com paixão fazia, ou dizia algũa cousa, era logo tam arrependido com satisfaçam, que dizia o bispo de Viseu dom Diogo Ortiz, que foi seu confessor, que era pecador, e singular penitente.(...)". Soube porém usar de artificios e retardar habilmente a ação no *affaire* dos Duque de Bragança.

(30) Assinale-se a homologia e mútua remissão entre as formas "literárias" e as "formas" civilizacionais: aquele "ideal de vida sublime" inspirado nas novelas de cavalaria, de que fala HUIZINGA, J. (*op. cit.*, cap. 2), pode ser sentido em "episódios" galantes como o do *momo* do Cavaleiro do Cisne, "representado" por el rei Dom João II em pessoa. A este tipo de "solenidade" vincula-se boa parte da produção vicentina, sendo o *momo* porém apenas um momento de mais intensa teatralização das atividades. Por sua vez, a vida de corte inspira uma literatura mais chã, como os guias de maneiras e a sátira palaciana (sobre os momos de Évora, cf. Rui de Pina, *Cron. de D. João II*, cap. 129; Resende, *Chron.*, cap. CXXVIII; RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 42-43; PICCHIO, L. S., *Hist. do teat. port.*, cap. I).

(31) Vide SARAIVA e LOPES, *op. cit.*, pp.197-198: "A primeira peça vicentina ... é o simples monólogo de um vaqueiro, destinado a festejar o nascimento de um príncipe ..., e filia-se directamente em representações de outro poeta palaciano, Juan del Encina, cuja linguagem inclusivamente imita (...). Assim é que os seus primeiros pastores têm a propriedade singular de falar, não o português rústico, mas um dialecto semicastelhano, semileonês, aliás já

literariamente artificializado e convencionalizado (...). Mas, à medida que vai avançando e enriquecendo as suas formas, Gil Vicente integra novos elementos, alguns sem dúvida tradicionais ... , e vai principalmente aprendendo observar a própria realidade nacional: os seus pastores habituam-se a falar o português rústico, e trazem aos espectadores as preocupações e os desejos (*sic*) próprios da sua condição."

(32) H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, pp. 91 e ss. Cf. tb. OSORIO, J. A., "O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino", in *Humanitas* 1979-1980.

(33) Conforme alinhavamos no cap. II, a permanência e recorrência de elementos "hispânicos" em sua obra é "complicador" extra para uma história do teatro português...

(34) Cf. ZUMTHOR, Paul., *La voix et la lettre. De la "litterature" médiévale*, de resto convergindo com os estudos de Huizinga.

(35) A relação entre formulários retórico-literários e o contexto estava presente para Luís Vicente quando redigiu a rubrica ao fim do *Monólogo*: "E por ser coisa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação, que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas de Natal, endereçado ao nascimento do Redentor; e porque a substância era mui desviada, em lugar disto fez a seguinte obra" (i.e., o *A. Pastoril Castelhana*). Cf. RECKERT, S., *op. cit.* pp. 231 e ss.

(36) Sobre as origens sagradas e "natalinas" da cortesia, (*apud* ARIES, P., *op. cit.*, p. 13) uma explicação da época dizia: "A Cortesia desceu do Céu, quando Gabriel saudou a Nossa Senhora e Elisabeth veio a seu encontro".

(37) Para um uso desta tópica em chave contra-reformista, veja-se a peça de Lope, *El mejor alcalde, el rey*.

(38) Por exemplo, quanto ao nosso "falar natural", a anedota narrada por Resende (*Chron.*, Cap. CXCVI), sobre certo fidalgo repreendido com "agudeza" por D. João II: "O Conde de Borba dom Vasco Coutinho de sua condiçam falava sempre muy alto, e

as vezes quando se queria frautar falava muyto baixo, e hum dia estando el Rey em um conselho, quando veyo o Conde a dizer seu parecer falava tam baixo que se nam ouvia, e el Rey lhe disse: Conde, os vossos baixos são tão baixos, que vos nam ouve ninguem, e os altos tam altos que se nam ouve ninguem convosco (...)" Cf. ERASMO, *op. cit.*, p.101.

(39) Uma visão já assentada a respeito da sátira vicentina a quer "crítica" à Ordem.Cf.SARAIVA e LOPES,*op.cit.*,pp.206-15.

(40) Cf. RECKERT, S., *op. cit.*, pp. 35 e ss.

(41) As célebre trovas de D. João Manuel, camareiro-mor do monarca *venturoso*, recolhidas por Resende em seu *Cancioneiro*, são práticos e sábios conselhos de discrição, muito úteis para um cortesão (*Regra sua para quem quer viver em paz*): "Ouve, vê, e cala,/e viverás vida folgada./(...)/Quanto podes não farás,/quanto sabes não dirás,/quanto vês não julgarás./(...)/se queres viver em paz./(...)/Não cures de ser *pícam* (galanteador?)/nem travar contra *rezam*./Assim lograrás tuas cãs/com tuas queixadas sãs". Dir-se-ia que a elas estaria aludindo Resende em sua *Miscelanea*: após as recorrentes lamentações contra o atual domínio dos mentirosos, deplora a omissão dos "verdadeiros": "Vimos honrar lisonjeiros/e folgar com murmurar/(...)/os mentirosos medrar/desmedrar os verdadeiros./Vimos também vilania/preceder a fidalguia/(...)/Bons costumes mortos são,/justiça posta em balança./(...)/Vimos os pecos falar/ fora de tempo, e lugar/ os sesudos, e sabidos/no falar mui comedidos/*cheios de ouvir, e calar*." Cf. nas supracitadas trovas do Coudel-mor, "irônicos" conselhos de covardia: "É mui bom buscar punhadas/e meter nisso parceiro,/mas nam ser o dianteiro/por resguardo das queixadas (...)"

(42) Cf. em CURTIUS, E. R, *Liter. europ. e Id. Média lat.*, sobre modéstia afetada e *rusticitas*, e sobre a habitual articulação entre esta tópica e o pedido de proteção para "pobre engenho" contra detratores (pp 154-158).

Bibliografia.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso, "La poesía dramática en la *Tragicomedia de Don Duados*", in *Ensayos sobre poesía española...*
- ALONSO, Damaso, "Poesía de Navidad - De Fray Ambrosio de Montesio a Lope de Vega", in *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 1958.
- ALONSO, Dámaso, "Poesías de Gil Vicente", in *De los siglos oscuros al de oro*.
- ANDRADE FERREIRA, José Maria, *Curso de litteratura portuguesa* (1875),
- ANSELMO, Artur, "Valertim Fernandes ou a mediação na alteridade", in *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Segunda Série, nº 2, 1987.
- ARIES, Philippe, "Prefácio" à *Civilidade pueril (de Erasmo de Rotterdam)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1978.
- BAKHTIN, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, S.P./Brasília, Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BLANCHARD, Joël, "Pastorale et Politique au XV^e siècle", in *Romance Philology*, vol. XXXI, 1977, p. 270.
- BLANCHARD, Joël, "Une bergerie politique du XV^e siècle: la Moralité à cinq personnages du ms. B.N. fr. 25467", in *Revue des Langues Romanes*, tome LXXXIII, 1979.
- BOLTON, Brenda, *A reforma na Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1986.
- BONNEAU, Alcides, "Os livros de civilidade desde o século XVI", in ERASMO DE ROTTERDAM, *A civilidade pueril*.
- BURKE, Peter, *Cultura popular na idade moderna*, S.P., Cia. das Letras, 1989.
- CAMPBELL, Thomas C., "The Liturgical Shepherds Play and the Origins of Christmas Drama", in *Mosaic*
- CARRETER, Fernando Lazaro, "El teatro español durante la Edad Media", "Prólogo" a *Teatro Medieval*, pp. 29-31.
- CARRETER, Fernando Lazaro, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1958.

- CARVALHÃO BUESCU, Maria Leonor (ed.), *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983, 2 vols.
- CARVALHO, Joaquim de, "Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar", in *Obras completas*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, vol II, pp. 45-134.
- CARVALHO, Joaquim de, "Sobre o humanismo português na época da Renascença", *op. cit.*, pp.1-43.
- CICIERI, Marcela, in VVAA, *Historia de la literatura española*, p.252.
- CRAWFORD, J.P.W., *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, Un. of Pennsylvania, 1915.
- CURTIUS, Ernst R., *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, PUF, 1986 (2 vols.).
- DELUMEAU, Jean, *A civilização do Renascimento*, Lisboa, Ed. Estampa, 1984 (2 vols.).
- ELIAS, Norbert, *O processo civilizador*, R.J., Jorge Zahar, 1989.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *A civilidade pueril*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.
- GARRET, Almeida, *Um auto de Gil Vicente*, (1838) (1a ed. com "Introdução" do autor: 1841).
- GOIS, Damião de, *Crónica do Felicissimo Rey Dom Manuel*
- GUINSBURG, Carlo, *O queijo e os vermes*, S.P., Cia das Letras, 1987.
- HANSEN, João Adolfo, *A sátira e o engenho*, S.P. Cia das Letras, 1988.
- HUIZINGA, Johan, *L'automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1989 (Ed. brasileira: *O declínio da Idade Média*, S.P., Verbo/Edusp, 1978).
- Juan Ruiz, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor* (col. Classicos Castelhanos).
- LAFORTUNE-MARTEL, Agathe, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle - le banquet du Faisan (1454): aspects politiques, sociaux et culturels*, Cahiers de civilisation medieval, vol...
- LAPA, Manuel Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa (época medieval)*, Coimbra, Coimbra Ed. Ltda, 1973.

- LAPA, Manuel Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa - época medieval, ...*
- LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literária*, Lisboa, Gulbenkian, 1987.
- LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen-âge*, Genève/Paris, Slatkine, 1981.
- LOPES, Oscar "O sem sentido em Gil Vicente", in *Ler e depois (Crítica e interpretação literária)*, Porto, Editorial Inova, 1969. pp. 79-96.
- LOPES, Oscar, "Reflexão metodológica sobre 'O sem sentido em Gil Vicente'", *op. cit.*, pp. 97-112.
- MAGNE, Augusto (ed.), *O livro da Vita Christi em linguagem português (de Ludolfo Cartusiano)*, Ed. fac-similar e crítica do incunábulo de 1495, cotejado com os apógrafos, R.J, MEC - Casa de Rui Barbosa, 1957, v. I.
- MARTINS, M. "A versão portuguesa da *Vita Christi* e seus problemas", in *Estudos de literatura medieval*.
- MARTINS, M., "O teatro sagrado, na legislação dos sínodos medievo-portugueses", in *Estudos de literatura medieval*.
- MARTINS, Mário, "O tempo e a morte nos autos vicentinos", in *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte*, Braga, Brotéria, 1969, vol. I, pp.213-236.
- MARTINS, Mário, "Gil Vicente e as figuras da dança macabra dos Livros de Horas", *op. cit.*, vol. I, pp.237-296.
- MARTINS, Mário, "Gil Vicente e as gravuras dos Livros de Horas", *op. cit.*, vol. II, pp. 244-276.
- MARTINS, Mário, *Estudos de cultura medieval*, Braga, Editorial Verbo, 1969.
- MARTINS, Mário, *Estudos de literatura medieval*, Braga, Livr. Cruz, 1956.
- MENDONZA, Iñigo Lopez de, Marquês de Santillana, *Cantares e decires*, Col. Clasicos Castelhanos.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, "La primitiva poesia lírica española", in *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 181-286.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Poesia juglaresca y juglares*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

- MENENDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las ideas esteticas en España*, vol III, Ed. Glem, Buenos Aires, 1943.
- MERCADAL, J. Garcia, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal (desde los tiempos mas remotos hasta fines del siglo XVI)*; Recopilación, traducción y notas por ..., Madrid, Aguilar, 1952.
- MORENO, Angel Gómez, in VVAA, *Historia de la literatura española* (pp. 171-180.)
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. de, *História de Portugal*, Lisboa, 2 vols.
- OSÓRIO, Jorge A., "O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões.", in *Humanitas* 1979-1980..
- PADRES DE LA IGLESIA, *El misterio de la navidad*, Buenos Aires....
- PICCHIO, Luciana Stegagno, "O filão jogralesco no teatro medieval e o problema do arremedilho", in *A lição do texto*, Lisboa, Edições 70, 1979.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, "Entre pastorelas e serrana: a 'serrana' de Sintra", in *A lição do texto*.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do teatro português*,...
- PINA, Rui de, *Crónica d'el-Rei D. João II*
- PULGAR, Fernando de, *Letras y coplas de Mingo Revulgo*, Madrid, Ediciones "La lectura", 1929.
- RABELAIS, Francois, *Gargantua*, S.P., Hucítec, 1986.
- RAMBALDO, A.M. (Ed.), *Obras Completas de Juan del Enzina*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- REBELLO, Luís Francisco, *O primitivo teatro português*, Lisboa, ICLP, 1984.
- RECKERT, Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983.
- RESENDE, Garcia de, *Cancioneiro geral*
- RESENDE, Garcia de, *Chronica dos valerosos, e insignes feitos de D. João II*
- RESENDE, Garcia de, *Miscelanea, e variedade de historias, costumes, casos e cousas que em seu tempo acontecerão*,

- SARAIVA, António J. e LOPES, Oscar, *História da literatura portuguesa*, 1942, Porto, Porto Editora, 1975 (1ª ed:1942).
- SARAIVA, António José, "Gil Vicente e Bertold Brecht", in *Para a história da cultura em Portugal*, Lisboa, Europa-América, 1961, Vol II, pp. 309-325.
- SARAIVA, António José, "Sobre a teoria do progresso em arte, Introdução à 2a ed. de *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Europa-America, 1965.
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (tese de doutoramento: 1942).
- SCHOLBERG, Kenneth R., *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.
- SPINA, Segismundo, *Na madrugada das formas poéticas*, S.P., Atica, 1978.
- TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lisboa, I.C.-L.P., 1985.
- TORREJON, J. M. M., "El Libro de buen amor e un manual de cortesía: El Facetus "Moribus et vita", in *Anuario de Letras*, Univ. Nac. Autónoma de Mexico, vol. XXV, 1987.
- VALBUENA PRAT, Angel, *Historia de la literatura española*, vol II, ...
- VIEIRA, Yara Frateschi, "Introdução" à ed. brasileira de RABELAIS, François, *Gargantua*.
- VOSSLER, Karl, "La antigüedad clásica y la poesía dramática de los pueblos románicos", in *Formas literárias en los pueblos románicos*, pp. 31 e ss.
- VVAA, *Historia de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1990, vol I.
- ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, 1987.