

*Coleção Monografias,
Dissertações e Teses*
Virtual nº 1

Copilaçam
de estudos vicentinos
- I -
Virtual

Flavio García

2006

FICHA CATALOGRÁFICA

S860 Copilaçam de estudos vicentinos - I – Virtual - Flavio García. — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 134
Coleção Monografias, Dissertações e Teses - Virtual
nº 1

Publicações Dialogarts

Bibliografia.

ISBN **85.86837-23-7**

1. Literatura Portuguesa. 2. Teatro português. 3. Gil Vicente. I. García, Flavio – II - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Departamento de Extensão. III. Título.

CDD.869.P

CDD. 869.2P

Correspondências para:

UERJ/IL - a/c Darcilia Simões

R. São Francisco Xavier, 524 sala 11.139-F

Maracanã - Rio de Janeiro: CEP 20 569-900

URL: <http://www.dialogarts.com.br/>

Contatos: dialogarts@uol.com.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 85-86837-23-7



9 788586 837234

Copyrigh @ 2006 Flavio García

Publicações Dialogarts

<http://www.dialogarts.com.br>

Coordenador/autor do volume:

Flavio García flavgarc@uol.com.br

Co-coordenador do projeto:

Flavio García – flavgarc@uol.com.br

Coordenador de divulgação:

Cláudio Cezar Henriques: claudioc@bighost.com.br

Diagramação:

Equipe Dialogarts

Revisão:

Flavio García

Logotipo: Rogério Coutinho

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores – DEL

Instituto de Letras – LIPO

UERJ – DEPEXT – SR3 – *Publicações Dialogarts*

2006

Índice

APRESENTAÇÃO À EDIÇÃO VIRTUAL DE 2006	5
APRESENTAÇÃO À EDIÇÃO IMPRESSA DE 2002.....	7
ANTECEDENTES E FONTES DO TEATRO VICENTINO.	12
O UNIVERSO VICENTINO E SEUS PROBLEMAS DE ABORDAGEM.....	27
REFLEXOS DA EXPANSÃO PORTUGUESA NO TEATRO VICENTINO.....	44
O LUGAR IDEALIZADO DO AMOR EM DOM DUARDOS	66
A PERMANÊNCIA DE GIL VICENTE NA LITERATURA PORTUGUESA: ALMEIDA GARRETT E STTAU MONTEIRO	79
O JUIZ, OS JUÍZES: COMICIDADE E RISO EM MARTINS PENA E GIL VICENTE.....	94
BIBLIOGRAFIA	127

APRESENTAÇÃO à edição virtual de 2006

A presente publicação inaugura a Coleção Monografias, Dissertações e Teses virtual, amplia as possibilidades de acesso aos estudos que a compõem e atualiza as leituras do dramaturgo português Gil Vicente e do pesquisador Flavio García. Em tempos de poucos recursos e de inclusão digital, oferecer mais este título a todos os interessados nas literatura e cultura portuguesas, no teatro português, na obra vicentina, com a facilidade da cópia local, gratuitamente, é democratizar o saber encastelado das universidades e dar chances de publicização para autores ainda desconhecidos.

Copilaçam de estudos vicentinos é, também, um convite a novos títulos, originados em Monografias, Dissertações de Mestrado ou Teses. Com certeza, brevemente, publicaremos mais títulos. Mais e muito mais títulos.

Acrescentar palavras, nesta edição virtual, à **Apresentação** feita pela Prof.^a Dr.^a Maria do Amparo Tavares Maleval para a edição impressa, publicada em 2002, é absolutamente desnecessário. Aquela **Apresentação**, republicada aqui, a seguir a esta, é, ainda agora, bastante oportuna. A estudiosa da cultura medieval, orientadora de várias Dissertações de Mestrado sobre Gil Vicente, pesquisadora ativa e eficiente, “apresentou” tanto o conjunto de estudos constantes

Flavio García

desta coletânea quanto seu autor com conhecimento e intimidade próprias.

Daqui para diante, é o prazer de dialogar com o autor dos estudos e com a obra de Gil Vicente, é o prazer de ler.

Os Editores

APRESENTAÇÃO **à edição impressa de 2002**

É com satisfação que vemos o professor Flavio García dar continuidade às pesquisas em torno da obra do imenso Gil Vicente e publicar os resultados a que deram ensejo. Em livro anteriormente publicado, intitulado *Gil Vicente: estudos e estudo* (Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2000), ocupou-se das dissertações de Mestrado que sobre o dramaturgo português se escreveram no Rio de Janeiro. Agora, vem a lume o segundo título do pesquisador sobre a matéria, em momento deveras oportuno, já que ocorre precisamente no ano de 2002, em que se comemoram os 500 anos da primeira representação do “criador” do teatro português, o *Monólogo do vaqueiro*, ou *Auto da visitação*, feita em homenagem à rainha parturiente D. Maria, esposa de D. Manuel, e ao seu filho recém-nascido, o futuro rei de Portugal D. João III.

Esta segunda obra vicentina de Flavio García, nomeada *Copilaçam de estudos vicentinos I*, possui um título duplamente sugestivo: por *Copilaçam (de todas as obras)* foi chamada a primeira reunião dos textos de Vicente, após o seu falecimento, pelos seus filhos Luís e Paula Vicente, ainda no século XVI; e, por se tratar do

número I de uma projetada série, dá-nos a esperança de que outras coletâneas de estudos virão, sendo esta apenas a primeira delas. Assim, vemos assegurado o interesse pelo Mestre Gil nos meios acadêmicos no Brasil.

Apresentam-se aqui seis estudos, seguidos de Bibliografia final.

No primeiro deles, são observadas as fontes do teatro vicentino e as origens do teatro português. Da cena medieval é destacada a sua ligação com a liturgia da Igreja cristã, de maneira análoga à que ocorrera na Antiguidade Clássica, quando a tragédia ática se manifestava nos cultos dionisiacos. Exemplificando com os mistérios, os milagres e as moralidades esse teatro religioso, passa daí ao teatro profano, rememorando as suas espécies, como o monólogo dramático, o sermão jocoso, a *sottie*, a farsa, o entremez e o momo, relacionando-as com o embrionário teatro português, em que merecem destaque os momos, suntuosos e costumeiros à época dos primeiros soberanos da Dinastia de Avis.

No segundo, são levantados alguns problemas suscitados pela obra de Vicente, como: a imprecisão de dados relativos à identidade do autor, sendo incontestável apenas a data da sua primeira representação (1502) e da última, *Floresta de enganos*, em 1536 (ano da instituição do Santo Ofício em Portugal); a falta de fidedignidade textual, causada pela mutilação que a obra sofreu por conta da censura inquisitorial e pela interferência dos editores na sua compilação póstuma, somente efetivada em 1562; a falta de informações relativas ao contexto em que se inseriam o autor e sua obra; a escassez de rubricas,

informativas com relação à representação e ao próprio contexto sócio-cultural; o caráter ambíguo do cômico, dificultador da exegese.

Já o terceiro estudo trata, mais especificamente, dos “Reflexos da expansão portuguesa no teatro vicentino”, tendo por base os autos *Exortação da guerra*, de 1514, *Barca do inferno*, de 1517, e *Fama*, de 1520. Nestes, observa Flavio García o percurso que vai da exortação à colaboração nas campanhas expansionistas lusas, passando daí à premiação dos que nelas participaram, por exemplo, os cruzados do *Auto da barca do inferno*, que, significativamente, são os únicos a merecerem a salvação, junto com o parvo, este pela irresponsabilidade dos seus atos; e, passa, finalmente, à glorificação internacional dos portugueses, por motivo da gesta expansionista por eles efetivada.

O quarto estudo analisa o espaço na principal “comédia” cavaleiresca vicentina, *Dom Duardos*, considerada a obra-prima do gênero, desde uma perspectiva mítico-estrutural. Conclui pela idealização do espaço em que transcorrem os jogos amorosos do par Flérida / Duardos, coberto de verde, inspirando-se Vicente “nos bosques célticos dos romances bretões”.

O quinto estabelece uma reflexão sobre dois momentos importantes do teatro português, em que Gil Vicente é revivido. O primeiro deles diz respeito à revitalização do teatro nacional no século XIX, teatro que sofrera golpes mortais com os desaparecimentos de Gil Vicente no século XVI e António José no século XVIII; esse renascimento da cena portuguesa tentou realizá-lo Almeida Garrett, não por acaso (re)criador de *Um auto*

de Gil Vicente. O outro momento é de acirrada crítica à sociedade capitalista, efetivada, dentre outros, por Sttau Monteiro através do seu *Auto da barca do motor fora de borda*. Aí, estabelece um vivo diálogo com a *Barca do inferno* vicentina, observando, através de tipos sociais postos em cena, o agravamento dos males denunciados por Gil Vicente, na transição da Idade Média para a Idade Moderna, no materialista século XX.

Por fim, no sexto e último estudo, focaliza-se a perenidade do teatro vicentino em terras brasileiras, através de *O juiz de paz na roça*, peça de Martins Pena, também, como Gil Vicente, considerado o criador do teatro nacional, no Brasil. Seguindo a lição de *O juiz da Beira* vicentino, através de personagens-tipo e da sua ridicularização, informa-nos, nesta e nas suas demais peças, sobre os hábitos e costumes da primeira metade do século XIX. Não apenas se assemelham os autores pelo caráter fundador do seu teatro e pelo rico painel de uma época que cada qual realizou. Aproximam-se ainda, na observação de Flavio García, pelo recurso da comicidade vinculada à cultura popular, pelos diversos registros lingüísticos de que lançam mão, pela revitalização e aprimoramento de formas dramáticas embrionárias ou estrangeiras, etc.

Portanto, os estudos aqui reunidos trazem à baila aspectos da maior relevância para a valorização do teatro vicentino: desde o modo como, a partir da escassa dramaturgia medieval em terras portuguesas e da recriação de fontes estrangeiras, deu início ao teatro nacional, ao modo como se perpetua a sua obra, através

do diálogo que com os seus textos estabelecem autores de
aquém e além-mar, séculos adiante.

Niterói, dezembro de 2002.

Maria do Amparo Tavares Maleval

Antecedentes e fontes do teatro vicentino

As primeiras manifestações teatrais de que se tem notícia oficial na Idade Média datam do século XII, na França, vinculadas à liturgia. Seu ponto de partida seria o canto antifonado, estabelecido pelo Papa Gregório no século VI, onde alternavam solista e coro. Esta origem do teatro medieval confunde-se estruturalmente com a do teatro clássico, através do surgimento da tragédia ática, supostamente desenvolvida a partir do ditirambo, canto em que “dialogavam” o corifeu e o próprio coro. O exemplo mais aproximado que hoje se tem desta espécie de canto coral é o canto gregoriano, ainda preservado no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro.

A partir dessa experiência, a Igreja viria a descobrir que trechos bíblicos, de difícil compreensão pelos fiéis, desconhecedores do latim, poderiam ganhar vivacidade se dramatizados durante o ofício religioso. Posta em prática, tal estratégia mostrou-se eficiente na disseminação de sua ideologia de obediência e submissão aos valores estatuídos, já que, pela ação dramática, com a participação de atores, inicialmente apenas clérigos, traduzia para os homens do povo muitos dos aspectos abstratos da fé.

A dramatização teve início dentro das igrejas, no altar-mor. Evoluiu, migrou para os altares laterais e daí para o adro, até atingir sua independência nas praças

públicas. Neste primeiro momento, subordinado ao jugo da Igreja, o teatro medieval parece ter-se limitado aos dramas litúrgicos e semilitúrgicos. Aqueles, representados por religiosos e falados em latim, língua de clérigos; estes, já representados por não-clérigos e falados nas línguas nacionais, língua do povo. As primeiras encenações de dramas semilitúrgicos teriam sido feitas em francês.

Desde forma, sugere-se que o drama litúrgico - e mais tarde o semilitúrgico ou paralitúrgico - tenha derivado do rito religioso católico, do mesmo modo como, na Antigüidade Clássica, a tragédia ática teria sua origem nas festas e procissões dionisiacas. Para ambos os casos, aponta-se uma passagem primária pelo canto coral, sempre evoluindo a partir do destaque de um de seus elementos: na Grécia clássica, o corifeu; na Europa medieval, o solista. A Professora Lígia Vassallo assim resume essa evolução deste teatro:

1) O ritual da missa é enriquecido por reflexões sobre o texto bíblico, comentários lírico-épicas e responsórios. 2) Aos poucos deste coro se destacam os personagens que vão ilustrar o texto do Evangelho, numa transição da atitude narrativa para a teatral. 3) Quando estes "quadros" se acentuam e o drama litúrgico não é mais apresentado por clérigos, na igreja ou no claustro, e sim por cidadãos da cidade, a "peça" sai da igreja e deixa de ser um prolongamento do ofício religioso. O espetáculo torna-se semilitúrgico e vai para o adro ou pórtico da igreja. Ao separar-se da liturgia conquista as línguas nacionais, abandonando o latim. 4) Mais tarde, a ação já não se limita mais às cenas de Páscoa e do Natal, mas apresenta-se a vida de Jesus, com numerosas "estações". Os temas das Escrituras vão sendo alargados e enriquecidos, sempre

com muito realismo. O que leva o cômico ao profano. No entanto, esta hipótese é contestada pelos que defendem a autonomia do teatro cômico/profano. Para estes, ele surge independentemente da Igreja, graças ao desenvolvimento da burguesia e à incorporação de artistas populares tradicionais e, em seu apogeu, vai influenciar o teatro litúrgico/religioso, intrometendo-se nele. 5) Na fase final a encenação é feita nas praças e com cenários complexos. (VASSALLO, 1983: 38)

A encenação do teatro religioso se dava em perfeita harmonia cena/platéia, pois todos os seus integrantes - platéia e público - pertenciam à mesma comunidade, que tinha por centro a igreja. E no seu apogeu, já fora dos altares, dispunha de um completo aparato: era o palco simultâneo, montado sobre vários estrados ou carros, constituindo um conjunto de cenários justapostos, que chegou a atingir, muitas vezes, até 50 metros. Em todo esse cenário decorria a ação. Era a Terra, o Céu e o Inferno, representados por cenários sugestivamente pintados, para onde se deslocavam os atores e o público, conforme evoluía a ação dramática.

Com a evolução das encenações, os temas e os tratamentos variaram, e a manifestação passou a apresentar diferentes especificidades, subdividindo-se em gêneros. O mais antigo dos gêneros é o *mistério*. Seus temas eram extraídos das Sagradas Escrituras, procurando transmitir ao povo, iletrado, de forma simples, acessível e concreta, a história da religião católica, os dogmas cristãos e os artigos da fé. De início são apenas versículos da Bíblia transpostos em quadros vivos, com ação dramática. O *mistério* francês intitulado *JEU D'ADAM*, do século XII, é o texto dramático mais

antigo que chegou até nós. *JEU* significava *drama* e, mais tarde, aplicar-se-ia também às primeiras comédias. Ainda hoje, em francês, diz-se *jouer une pièce* ou fala-se do *jeu des acteurs*. O autor desse *JEU* é desconhecido, sabe-se apenas que era um normando da França ou do sul da Inglaterra.

A obra é composta de três partes: primeiro, a queda de Adão e Eva (que empresta seu título ao conjunto); em seguida, o assassinato de Abel por Caim; e, por fim, a anunciação da vinda do Messias, feita pelos profetas. Seu enredo é constituído pelo drama da queda, suavizado pela esperança da Redenção. Em tradução livre, sem qualquer cuidado com o metro, a rima e o ritmo, segue um pequeno fragmento da primeira parte, composto das explicações introdutórias - uma espécie de rubricas - e do diálogo entre o Diabo e Eva (LAGARDE & MICHARD, 1970: 154-156).

Assim começa a peça, em sua primeira parte, o PECADO ORIGINAL: Deus que acaba de criar Adão e Eva lhes dá por morada o Paraíso terrestre, proibindo-os de provar do fruto da árvore da ciência do bem e do mal. Mas Satã gira em volta deles: primeiro vem tentar Adão, sem sucesso. É agora Eva que ele aborda "com um sorriso tentador". Para a encenação, imaginar quatro *mansions*: o Céu figurado pelo pórtico da igreja, o Paraíso terrestre, a Terra e a entrada do Inferno. O termo *mansions* foi retirado da Escritura, significando *moradas*, *domicílios* - em particular o Paraíso, Jerusalém, o Inferno.

A tentação

Com habilidade e perfídia, o DIABO excita a curiosidade de Eva, procura afastá-la da influência de Adão, bajula-a e enfraquece sua desconfiança. Eva, muito feminina, deixa-se tentar. No entanto, hesita.

O DIABO - Eva, vim procurá-la.

EVA - Diga-me, Satã, por quê?

O DIABO - Procuero seu bem, sua honra.

EVA - Assim seja!

O DIABO - Não tenha medo.

Já faz muito tempo que conheço todos os segredos do Paraíso:

Ora, vou lhe contar um pouquinho.

EVA - Comece logo, estou ouvindo.

O DIABO - Você vai me ouvir?

EVA - Mas claro que sim;

Prestarei atenção.

O DIABO - Vai ficar calada?

EVA - Sim, por minha fé.

O DIABO - Não vai contar nada?

EVA - Nadinha, juro.

O DIABO - Então confiarei em você, e não queira outra garantia.

EVA - Bem pode acreditar em minha palavra.

O DIABO - Está agindo corretamente.

Vi o Adão, mas ele é louco.

EVA - É duro, um pouco.

O DIABO - Ele vai amolecer.

É mais duro que o ferro.

EVA - Ele é muito franco.

O DIABO - Servil demais é o que ele é.

Nenhum cuidado quer ter consigo: que pelo menos tenha cuidado com você.

Você é fraquinha e coisa delicada,

é mais viçosa que a rosa;

é mais clara que cristal,

que neve sobre o gelo de um vale;

mal une vocês o Criador:
você é delicada, duro é o coração
dele;
no entanto você é mais
sábua: Sua coragem é ajuizada;
é bom tratar com você.
Quero lhe falar.
EVA - Creia em mim.
O DIABO - Guardará segredo.
EVA - A quem eu contaria?
O DIABO - Nem mesmo a Adão!
EVA - Claro que não, prometo.
O DIABO - Vou lhe dizer, escuta bem;
ninguém está vendo a nossa
conversa,
de lá onde está, Adão não ouvirá.
EVA - Pode falar alto, ele nada saberá.
O DIABO - Quero denunciar um grande embuste
que criaram para vocês nesse jardim:
o fruto que Deus lhes deu
em si tem bem pouco de
bondade; Aquele que lhes proibiu
possui virtude muito grande:
nele está a graça da vida,
de poder e senhoria,
do bem e do mal o conhecimento.
EVA - Que gosto ele tem?
O DIABO - Celeste essência.
Para seu belo corpo, para seu rosto.
Seria boa esta aventura que lhe
fizesse
rainha do mundo, do céu,
do inferno soberana,
que conhecesse o futuro.
EVA - Este é o fruto?
O DIABO - Não se preocupe.
(Aqui Eva olhará o fruto proibido)
EVA - Só em olhá-lo já me sinto à vontade.

O DIABO - O que dirá então se o provar!
EVA - Como posso saber?
O DIABO - Não tenha dúvida.
Pega logo e dê a Adão.
Assim você terá a coroa do céu.
Igualar-se-á a Deus;
penetrará em todos os seus
conselhos;
quando tiver comido do fruto,
então o seu coração estará
transformado:
igual a Deus, sem fraqueza,
terá sua bondade, seu poder.
Vai, prova do fruto!
EVA - Estou com vontade.
O DIABO - Não acredite em Adão.
EVA - Provarei.
O DIABO - Quando, fala?
EVA - Preciso esperar que Adão se deite.

Eva tenta, por sua vez, Adão, e os dois provam do fruto proibido. Adão sente logo remorsos agudos, mas é tarde demais: Deus os atinge com sua maldição e os expulsa do Paraíso Terrestre. Ambos se encontram na terra, em um estado miserável, cultivando o solo com o suor do rosto. Adão acusa duramente Eva, mas esta responde com doçura e continua a ter esperanças em Deus. Nesse ínterim, demônios se atiram sobre eles e os conduzem ao Inferno em meio a um estrondo espantoso.

Outro gênero do teatro religioso medieval é o *milagre*. Sua duração era mais curta que a dos *mistérios* e suas personagens eram mais humanizadas, próximas ao público espectador, porque seu tema era tomado de empréstimo à vida dos santos. Isso estabelecia uma maior empatia com o público, oferecendo espaço para a contaminação pelo caráter profano.

O primeiro *milagre* que tivemos foi o *JEU DE SAINT NICOLAS*, de JEAN BODEL, representado em Arras por volta de 1200. O *jeu* começa em uma atmosfera de *canção de gesta*: cristãos são vencidos e massacrados pelos sarracenos: o único sobrevivente será salvo por milagre de São Nicolau que provocará, da mesma forma, a conversão em massa dos pagãos. A obra se destaca sobretudo pela mistura dos gêneros, o grande cômico (cena de bebedeira) alternando com a inspiração cristã, o elemento trágico e o maravilhoso.

O **MILAGRE DE TEÓFILO**, de RUTEBEUF, datado aproximadamente do início da segunda metade do século XIII, é o exemplo mais antigo de que dispomos. Seu tema está intimamente ligado a uma tradição muito popular na Idade Média. TEÓFILO, administrador do bispo de Adana, na Cecília, em um movimento de revolta e de despeito, vende sua alma ao diabo; mas, tomado pelo remorso, decide orar à Virgem para que ela arranque de Satã o contrato fatal celebrado entre eles e salve-o assim, pecador arrependido que estava (LAGARDE & MICHARD, 1970: 156-159). O tema era perfeito para edificar e encantar os fiéis: na verdade, sabe-se o quanto a devoção à Virgem Maria era viva e ardente na Idade Média, chegando mesmo a provocar, na Península Ibérica, o incremento do Culto Mariano, no século XIII, com a coleção das *Cantigas de Santa Maria*, de D. Afonso X, o Sábio.

A peça começa pelas lamentações de Teófilo: o bispo acaba de lhe retirar o posto de vidama (senescal ou administrador). Até ali bom cristão, piedoso e caridoso, ele se deixa entregar à amargura. Está arruinado e

humilhado. Deus, diz ele, *lhe faz ouvidos de mercador*, mas ainda assim, ele *lhe responderá fazendo tromba!* Ferido, vai encontrar Salatin, um mágico *que falava com o diabo quando queria*. Este pode *lhe restituir seu posto e sua riqueza*. No entanto, Teófilo hesita: *pensa nos santos que vai renegar, no inferno que o espera*. Mas finalmente *sucumbe: Deus me fez mal, também mal lhe farei*, diz ele.

Salatin invoca o Diabo, que atende, muito feliz por poder amparar-se daquela alma, até aí rebelde à tentação. Na presença do Diabo, Teófilo treme primeiramente de terror, mas o Diabo, prometendo-lhe uma ajuda eficaz, homenageia-o e *lhe remete, escrito com seu sangue e devidamente selado, o contrato fatal pelo qual ele lhe entrega a alma*. Selado o pacto, o Diabo ensina sua lição a Teófilo, que *deverá se opor aos mandamentos de Deus*. Esse texto vale por seu conteúdo moral e pela maneira muito viva e muito concreta com que Rutebeuf traduziu a tentação maléfica.

Os efeitos do pacto se fazem logo: o bispo volta atrás e devolve o posto a Teófilo, mas ele, agora a serviço do mal, procura intriga com seus companheiros, aplicando assim os mandamentos do Diabo. De repente, por uma brusca reviravolta, não anunciada, entra, arrependido, na capela da Virgem.

Sua humildade é profunda e tocante; sente-se abandonado, maldito, e sua falta é tão grande que sequer ousa pedir perdão a Deus. Mas talvez a Virgem possa ter piedade dele: *Fonte transbordante, deleitável e pura, reconcilia-me com teu filho!... Rainha magnânima,*

ilumina-me os olhos do coração, dissipa em mim a escuridão..., suplica Teófilo a Ela.

Depois de uma severa repreensão, a Virgem se comove com a humildade e piedade do pobre pecador, que depositou a sorte em suas mãos. A intervenção da Virgem é imediata, e o Diabo vê sua presa escapar.

Teófilo corre para contar o milagre ao bispo: Este lê o contrato perante os fiéis (ou seja, os espectadores) e resume essa história edificante, convidando a assistência a celebrar por um *Te Deum* o seu feliz desenlace.

As *moralidades* constituem uma espécie de continuação dos *mistérios*, apresentando, através de um argumento abstrato-típico, temas concreto-históricos da Bíblia.

Seus personagens encarnam abstrações e valores morais, que lhes absorvem até os próprios nomes (...). Por meio destas personificações e de outros recursos formais, a moralidade visa à edificação do ser humano (VASSALLO, 1983: 42).

Mais tarde, já livre nas praças, o teatro (re)incorporou as crenças e os mitos populares, presentes nas diferentes manifestações da cultura não-oficial. Inicialmente, o teatro medieval cultivou, imbricadas na mesma representação e somente mais tarde dissonantes, as vertentes religiosa e profana, fontes para o teatro português.

O teatro profano - por oposição àquele que tem por objetivo a ascese - está associado, em grande parte, ao cômico e tem sua origem nas tradições populares. A notícia que se tem dele é tardia em relação ao drama

religioso, pois somente após a encenação chegar às praças públicas, livrando-se da pressão e da opressão da Igreja, aparece referido nos registros oficiais.

Dentre os seus gêneros primitivos está o *monólogo dramático*, forma mais elementar, explorando como tema as questiúnculas locais e, algumas vezes, paródias de sermões. Diretamente ligado à teatralidade da poesia dialogada medieval, em seus textos o "tu" não é nomeado, e sobressaem como expressividade cênica as pantomimas dos jograis durante o recital. Esta tradição jogralesca perdura nas feiras até o século XVIII.

O *sermão jocoso* é descendente direto da Festa do Loucos, uma comemoração de origem popular, por certo tempo tolerada pela Igreja. Nestes festejos, realizados no início do ano, ocorria a invasão dos templos católicos por pseudoloucos, que simulavam, de maneira cômica, a eleição de um papa com aspecto grosseiro. As representações deste gênero se caracterizam, como o próprio festejo, pela paródia às instituições religiosas.

A *sotia*, outro gênero cômico, parece ter sido uma forma mais elaborada e variada dos *sermões jocosos*. Trata-se de uma peça curtíssima na qual as personagens, supostamente loucas ou representando *bobos*, aproveitam de sua aparente condição débil para fazerem críticas às variadas autoridades. Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre a obra de François Rabelais, aponta para estas manifestações *carnavalizantes* como uma reação da contra-cultura popular, a fim de destronar o poder estatuído e entronizar um novo contra-poder, instituído pelas manifestações não-oficiais da cultura na Idade Média (BAKHTIN, 1987).

A *farsa*, peça também curta, tem como objetivo produzir o riso sem pretensões moralizantes ou didáticas, mas a partir dos exageros da vida quotidiana. Assemelham-se, grosso modo, às comédias de costume, apresentando personagens-tipo. Sua cena mostra as gentes do povo em seu *habitat*, apresentadas em situações de exagero ou que provoquem estranheza por seu desvio em relação ao quotidiano esperável.

O *entremez* foi uma forma cênica de transição, consistindo, primeiramente, de representações curtas, burlescas e jocosas, realizadas entre o serviço dos diferentes pratos de um banquete ou, mais tarde, entre uma e outra jornada das comédias. Era uma espécie de entretenimento intermediário, que mesclava dança, pantomimas e canto. Quando o termo passou a significar um espetáculo completo e isolado das situações anteriores em que se inseria, deixou-se, na verdade, de se referir aos *entremezes* para, mais propriamente, tratar-se dos *momos* (Cf. VASSALLO, 1983).

Momo era o termo com o qual tanto se podia designar os divertimentos das Cortes, em sentido geral, quanto as representações cênicas propriamente ditas. Os nobres, e até mesmo os reis, participavam da dramatização, encarnando as personagens que entravam em “cena” usando máscaras, desenvolvendo pantomimas e recitando. Os temas, geralmente, eram colhidos nas novelas de cavalaria.

Em Portugal, existem numerosos exemplos de *momos*, em especial nos séculos XV e XVI. Zurara, na *Crónica da Tomada de Ceuta*, de 1414, assim descreve um deles:

(...) mas fez ajnda o iffante Dom Hamrrique por acrecentar seus desemfadamentos, ca ordenou logo como fizessem huuas nobres festas em Viseu, pera as quaaes mamdou comuidar o Conde de Barcellos seu jrmaão [Pedro] com todollos senhores bispos fidallgos e outros boõs homees que avia em aquela comarca (...) mamdou o Iffante a Lixboa e ao Porto por pannos de sirgo e de laã e brolladores e alfayates pera fazeraem seus livreses e momos segunda pera sua festa rrealmente perteeicia (...)

(...) e quamdo veo aa vespera de nataal eram ja todas estas cousas prestes, e assy mujtos corregimentos de justas e outros arreos de desvayrados maneyras e a cidade e aldeas darredor eram todas cheas de gemte de guisa que parecia a alguus estramgeiros que per alli passauam que aquelle ajuntamento nom era senam corte de rrey. (MILLER, 1982: 47)

Rui de Pina, na sua Crónica do Senhor Rey Dom Afonso V, no capítulo intitulado “De como foy o casamento da Imperatriz Dona Lianor Irmaã d'El Rey com o Imperador, e festas que por ele se fizeram”, assim descreve as festas de 1451:

E depois em todollos dias que a Emperatriz esteve na cidade ante sua partida, ouue sempre muy suntuosos banquetes, em que d'el Rey e da Rainha foy muitas vezes convidada, e assy os Embaaxadores e Ifantes, como em ricos momos que o Ifante Dom Fernando per sy fez, e outros de muito moor ryqueza e singular envençam, que o Yfante Dom Anrrique mandou fazer com outros de muytos Senhores e Fidalgos, e sobre todos o d'Él Rey, em que desafiou os cavaleiros pera as justas Reaaes, que manteve na Rua Nova (...) O Ifante Dom Fernando veo com seus ventureiros vestidos de guedelhas de seda fina como selvajens, em cima de boõs cavallos envistydos e cubertos de figuras e cores d'allymarias conhecidas e outras disformes, e todas

muy naturaes (...) E depois das justas ouve touros, e cana e mais momos e banquetes e muytos entremeses de grandes envenções, e com muita justa. (MILLER, 1982: 48)

Também Garcia de Resende, em sua *Crónica de D. João II*, registrou as festas da cerimônia do casamento do Príncipe Afonso de Portugal com a Princesa Isabel de Espanha, ocorridas em 1490. Nestas festas realizou-se um *momo* no qual o próprio rei, D. João II, entra vestido de Cavaleiro do Cisne.

Como se percebe, é bem mais tarde que as manifestações do teatro medieval atingiram a Península Ibérica, devido às proibições reais. Primeiro, chegaram à Espanha católica, que se ocupou do teatro religioso, com destaque para os autos pastoris. Depois, a Portugal, com destaque *momos* e Gil Vicente. Esta tradição medieva, mesclada às influências clássicas, marcou a origem do teatro português.

Apesar de nobilizados pelo seu apego à cultura,

Durante o período 1350-1450, os reis portugueses não se mantiveram fiéis ao carácter poético de D. Dinis. Escreveram obras de natureza mais didática. O tipo de vida em Portugal era transformado pelo espírito novo da era das descobertas e das conquistas e pelo crescimento da classe média (MILLER, 1982: 3)

e somente

A partir de Afonso V, o rei passou a ser um protector da letras, chegando a encorajar a participação nos festejos da Corte. A poesia recitada durante estes serões tanto reproduzia os temas tradicionais da Península como obras recém-introduzidas que

refletiam o novo espírito do Renascimento. (MILLER, 1982: 3)

Somente no reinado de D. Manuel, a partir da primeira representação de um auto vicentino, *Visitação*, é que se pode falar de um teatro português com texto e concepção cênica, o que falta, por exemplo, aos *diálogos dramáticos* de Henrique da Mota. O teatro português, ou vicentino, que à época são sinônimos, evoluiu do mesmo modo que o teatro medieval. Gil Vicente inicia sua produção com os autos pastoris, inspirados na tradição espanhola, e avança em direção ao teatro cômico, adquirindo personalidade e estilo, que vão influenciar todo o teatro ibérico posterior.

Sua obra está recheada de temas, recursos e tratamentos oriundos da tradição medieval. Encontramos exemplos de *moralidades*, de *mistérios* e de *milagres*, incontáveis *farsas*, intervenções de parvos à maneira das sotias ou dos *sermões jocosos*, sem faltarem exemplos que aproximam os diálogos criados por Mestre Gil dos *monólogos dramáticos*. O conjunto dos seus autos reúne com fartura a tradição dos teatros profano e religioso, incorporando grande quantidade de manifestações populares, particularmente com a assimilação de cantigas e *rimances* em suas peças.

O universo vicentino e seus problemas de abordagem

Gil Vicente tem biografia incerta, nascido talvez à roda de 1465, quem sabe na Beira, tendo, provavelmente, morrido por volta de 1536, ano em que se registra a representação da Fantasia Alegórica da *Floresta de enganos*, sua última peça. As infindas discussões acerca de sua identidade envolveram - e envolvem - respeitabilíssimos estudiosos e não estão de modo algum encerradas, permanecendo ainda grandes lacunas sobre a vida de um dos mais importantes homens de teatro da Península Ibérica durante o século XVI - e, mesmo, até mais tarde. Ourives, Mestre da Balança, representante da Casa dos 24 na Câmara de Lisboa, “mestre de retórica” de D. Manuel, alfaiate...

O certo é que nasceu no reinado de Afonso V, sendo, portanto, da geração de D. João II e, como tal, testemunha da grande epopéia lusa das navegações e descobrimentos. E abrilhantou com seus Autos as cortes de D. Manuel - particularmente sob a proteção da Rainha Velha, D. Leonor [viúva de D. João II] - e de D. João III, de que se documenta a doação de tenças e prêmios ao artista. (MALEVAL, 1992: 171-172)

Além da falta de informações seguras quanto à identidade do autor, os estudos vicentinos enfrentam outras questões de maior ordem: a) a necessidade de contextualização do autor e sua obra; b) o texto somente

ter sido publicado em 1562, com nítida interferência dos editores, dos filhos Paula e Luís Vicente, e a mutilação que sofreu por conta da ação inquisitorial, fora as diferenças entre a *Copilaçam* e as folhas volantes que foram recuperadas; c) a falta de rubricas dando conta de cenários, figurinos, gestos, marcações de cena e entonação e intenção das falas, já que o autor também era, pelo menos, o encenador e um dos atores; d) o caráter ambíguo do cômico, que não pode prescindir da “vestimenta teatral”, significante necessário à completude de significado do “signo dramático”.

Assim, tudo o que se tem dito de Gil Vicente e sua obra somente pode configurar uma possível verdade.

Contextualização

Toda produção do pensamento humano resulta do imaginário que a conforma e, por conseguinte, enforma também o recorte histórico - em sentido lato - em que se inscreve. Para uma melhor compreensão da dramaturgia vicentina, produzida entre 1502 e 1536, torna-se necessário o recurso ao pensamento tardo-medieval, não só pela especificidade do contexto, no que diz respeito à ultrapassagem do modo feudal para o mercantilista, com o incremento das navegações, mas, principalmente, porque, como afirma Johan Huizinga, *os modos característicos do pensamento da Idade Média persistem por muito tempo durante o Renascimento* (HUIZINGA, [s.d.]: 331). e

todas as vezes que se quis traçar uma linha nítida de separação entre a Idade Média e o Renascimento pareceu necessário ir fazendo recuar mais essa

demarcação. Foi-se verificando que já existiam desde o século XIII as idéias e as formas que se estava habituado a considerar características do Renascimento. (HUIZINGA, [s.d.]: 283)

Desse modo, para evitar as afirmações levianas e fundadas apenas no “parecer” atual, não sustentadas por uma visão coeva,

devemos ter sempre presente que, nas fases culturais mais primitivas do que a nossa, a linha de demarcação entre as convicções sinceras ou ‘fingidas’ parece quase sempre faltar. O que seria hipocrisia num espírito moderno nem sempre o é no espírito medieval. (HUIZINGA, [s.d.]: 247)

No que diz respeito a Gil Vicente, interessa lembrar que sua obra se construiu no limiar de dois tempos: a permanência da mentalidade medieval e o barrufamento dos ares renascentistas, recém-chegados a Portugal, tendo em Sá de Miranda sua expressão coetânea. A obra vicentina, ainda que não estivesse filiada a qualquer corrente, inscreveu-se nos grandes debates teológicos que agitaram a Cristandade nos fins da Idade Média, como lembra Maria do Amparo Tavares Maleval:

Neles [nos debates teológicos] se colocavam, dentre outras, a questão da pobreza de Jesus e seus Apóstolos, defendida e imitada pelos franciscanos de vida pobre, e que se chocava com o poderio econômico e político do Papado, com a suntuosidade das autoridades eclesiásticas. E também a condenância franciscana para com o riso, em oposição à sua condenação pelas alas mais severas da Igreja. (MALEVAL, 1992: 177)

Tampouco se pode perder de vista que o autor dependia do Monarca. Gil Vicente era funcionário régio e seus *autos* eram concebidos por petição da Corte, para “ilustrar” os festejos. O teatro vicentino estava inscrito no projeto “espetacular” do expansionismo luso, pensado e executado pelos dinastas de Avis, principalmente D. João II e D. Manuel, buscando espelhar a grandiosidade do reino, que passava a ser império. Suas idéias políticas, provavelmente, corresponderiam ao ideário do rei, pois é difícil admitir que D. João III, fanático católico, tenha agido frouxamente em relação ao dramaturgo, permitindo-lhe e financiando-lhe as críticas que se acredita ter feito, sem que essas interessassem ao Estado.

Texto

O trajeto documentado da produção vicentina registra cerca de 56 textos, sendo 44 obras principais e outras *miúdas*, tendo iniciado em 1502 com o *Auto da visitação* ou *Monólogo do vaqueiro* e cessado em 1536 com a Fantasia alegórica da *Floresta de enganos*. Porém, somente em 1562, sob os cuidados dos filhos Paula e Luís Vicente é que veio a público a *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, que apresenta, todavia, inúmeras falhas: dentre outras, emendas arbitrárias e omissões de peças que se sabe terem existido.

Durante sua vida, teriam sido publicados apenas alguns de seus *autos* em folha volante. Há, atualmente, provas de que, pelo menos, a *Barca do Inferno*, *Inês Pereira*, *D. Duardos*, o *Auto dos Físicos*, o *Auto da Lusitânia*, o *Auto do Clérigo da Beira*, o *Amadis de*

Gaula e o *Pranto de Maria Parda* tiveram divulgação volante à época do autor vivo. Pode-se, por exemplo, pelo cotejo do texto de *Inês Pereira*, publicado por I. S. Révah (RÉVAH, 1955), seguindo a folha volante recuperada, com o constante da *Copilaçam*, concluir que o trabalho editorial dos filhos, a ação da Inquisição e quaisquer outras interferências alteraram bastante a redação original.

Outra celeuma em torno do texto se refere à classificação, sendo inúmeras as divergências. A *Copilaçam* não respeita, ao que se sabe, a denominação primeira dada pelo próprio autor, e o agrupamento feito por seus filhos desagrade a crítica. Apesar das incontáveis e mais contemporâneas tentativas de dar melhor conta das classificações, cabe ainda a António José Saraiva a mais convincente aproximação (SARAIVA, 1970: 89 – 100).

Não bastassem os problemas já apresentados quanto à fixação, à fidedignidade, à autoria, à completude e à classificação dos textos, acresce a dificuldade de datação, tanto no que diz respeito ao momento da escritura, quanto no que tange à época da(s) representação(ões). Tal preocupação se justifica, pois um dos aspectos envolvidos na compreensão da obra vicentina são as relações político-religiosas do autor. Hoje, tem-se como aceita a cronologia proposta por I. S. Révah (RÉVAH, 1973), diferente daquela apresentada nas didascálias da *Copilaçam*.

Gênero

Massaud Moisés considera que,

se por ‘drama’ entendermos o texto que se propõe à representação, ‘teatro’ assinalaria o local de espetáculo e o próprio espetáculo, de modo que ‘drama’ nomearia o texto antes da representação ou a dimensão textual do espetáculo. (MOISÉS, 1983: 260)

Portanto, para ele, *é o texto escrito impresso que interessa ao crítico literário; contrariamente, o texto representado interessa ao crítico teatral* (MOISÉS, 1983: 260). Assim, Massaud conclui que

as marcações funcionam como indicadores da representação viva da peça; e apoio à leitura; se, porém, considerarmos que o texto se orienta para o espetáculo, a marcação interessa ao diretor de cena e não ao leitor ou crítico literário. (MOISÉS, 1983: 261)

Não obstante as fundamentais observações de Massaud Moisés, sempre é interessante recordar que *o teatro entra em relação com a literatura como um todo e não apenas com o gênero dramático* (Cf. Jiri Veltruski Apud GUINSBURG, 1988: 164). No caso de Gil Vicente, envolto por inúmeros problemas resultantes da falta de informações acerca dele e de sua obra e da carência de rubricas em suas peças, essa lembrança torna-se extremante necessária.

Se a construção semântica de uma peça depende da pluralidade de contextos que se desdobram simultaneamente, revezam, interpenetram e em vão lutam para subjugar e absorver uns aos outros (Cf. Jiri Veltruski Apud GUINSBURG, 1988: 165), no que diz respeito ao teatro vicentino, a pobreza de indicações cênicas abre

espaço para um espectro muito variado de interpretações em torno do significado último da obra, fazendo com que a sua dramaturgia reclame entendimento enquanto “texto complexo”, signo constituído de múltiplos significantes - palavras, intenções, gestualizações, movimentação, figurinos, adereços, cenários etc.

O texto vicentino que se conhece é quase totalmente desprovido de rubricas, correspondendo a pouco mais que um “esqueleto” de espetáculo. Contudo,

o peso relativo das falas e das notas do autor no texto dramático reflete-se também nos vários tipos de relação entre figuras cênicas (e personagens) que surgem no palco. (Cf. Jiri Veltruski Apud GUINSBURG, 1988: 167)

Mas raras são as vezes em que Gil Vicente registrou sua visão “dramática” da cena, o que faz com que, em geral, tenda-se a preencher os vazios da dramaturgia vicentina com significantes nem sempre equivalentes àqueles pretendidos pelo autor.

Este é um equívoco comum que deve e pode ser minimizado, porque, conforme alerta Huizinga, *o estudo de uma arte ficará incompleto se não tentarmos determinar também como era essa arte apreciada pelos contemporâneos* (HUIZINGA, [s.d.]: 273). Além do mais, não se pode esquecer que

o drama não é apenas diálogo mas também enredo. No enredo, todas as contradições intrínsecas, inversões e modificações do conflito dramático são unificadas em um único conjunto. (GUINSBURG, 1988: 182)

A obra teatral de Gil Vicente, como qualquer outra,

é uma complicada estrutura de signos que inclui todos os componentes, quer lingüísticos quer extralingüísticos, quer constantes quer variáveis. (...) [Ela] é uma estrutura de estruturas. (GUINSBURG, 1988: 180)

Mas,

como estrutura de signos, (...) é não apenas uma estrutura de estruturas, mas também uma parte integral dessa estrutura mais ampla de signos, a representação toda. (GUINSBURG, 1988: 181-182)

A leitura dos textos vicentinos precisa ser feita à luz dessas considerações, sem que se perca de vista que

o drama provoca a incidência de intensa pressão sobre todos os outros componentes do teatro [“interpretação, música, arquitetura e assim por diante”]. Mas nenhum se entrega inteiramente a tal pressão, nem cessa de manter certo grau de resistência. (GUINSBURG, 1988: 186)

Comicidade e riso

A atividade teatral de Gil Vicente se iniciou em 1502, inspirada no *Cancioneiro de Juan Del Encina*, publicado em 1496, mas é, sem sombra de dúvida, a partir do *progresso dramático (...) muito mais aparente na segunda obra, em que as personagens têm uma maior personalidade e qualidades individuais* (MILLER, 1982: 42), dando-lhe o toque especial e afastando-a do modelo primário em que se fundou. Somente essa evolução poderia justificar os versos de Garcia de Resende:

E vimos singularmente
fazer representações

d'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.
(RESENDE, 1991: 363)

É comum se dizer que o Portugal medievo, ao contrário das demais nações europeias - com proeminência para a França -, não guarda o registro textual de ter havido representações teatrais, sejam elas litúrgicas ou profanas. Todavia, há indícios que apontam para diferente entendimento: *são os poucos versos, em latim, num documento descoberto no Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, datando do século XIV* (MILLER, 1982: 36) e

um documento de 1281, existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, informa[ndo]-nos que o arcebispo de Braga tinha proibido os padres de serem 'histriões, jograis ou mímicos', provando assim a sua existência. (MILLER, 1982: 37)

Exatamente por isso, o Padre Mário Martins conclui que todas estas proibições relativas às representações mundanas provam a sua existência em Portugal, ainda que não se tenha conseguido encontrar as obras respectivas.

Mesmo que tenha de fato existido tal lacuna, a "representação cênica" portuguesa durante os séculos XV e XVI não pode ser de todo desconsiderada, já que

numerosos são os registros documentais acerca dos *momos* realizados como parte integrante das festividades da Corte. Zurara, na sua *Crónica da Tomada de Ceuta*, de 1414, narra um deles (Cf. MILLER, 1982: 47), e Rui de Pina, na *Crónica do Senhor Rey Dom Afonso V*, no capítulo intitulado *De como foy o casamento da Imperatriz Dona Lianor Irmaã d'El Rey com o Imperador, e festas que por ele se fizeram*, descreve as festas de 1451 (MILLER, 1982: 48). Também Garcia de Resende, na esteira de Rui de Pina, registrou, na sua *Crónica de D. João II*, as festas da cerimônia do casamento do Príncipe Afonso de Portugal com a Princesa Isabel de Castela, ocorridas em 1490. Nessas festas realizou-se um *momo* no qual o próprio rei, D. João II, entra vestido de Cavaleiro do Cisne (RESENDE, 1991: 150-151). Ainda em 1500, apenas dois anos antes da estréia vicentina, houve um *momo* tão exuberante que provocou *uma descrição extremamente pormenorizada na carta escrita aos Reis Católicos pelo seu embaixador em Portugal, Ochoa de Ysásaga* (Cf. MILLER, 1982: 51).

É exatamente nesse quadro, no ano de 1502, que desponta o fundador do teatro português, pelo que a convivência do religioso com o profano em sua obra não pode ser um aspecto de difícil compreensão. Seu teatro se formou sob as influências religiosas advindas do modelo castelhano, através dos *autos* pastoris de Encina, que foram alimentadas tanto por seu apego à fé cristã quanto pelas necessidades do momento em que viveu. Por outro lado, sua dramaturgia assimilou ainda os variados matizes do cômico medieval, incorporando aspectos dos *momos*, das *farsas*, da tradição goliardesca

do riso etc. Assim é a dramaturgia vicentina: religioso e cômico se mesclam, muitas vezes oferecendo interpretações dissonantes ao leitor dos séculos seguintes. Hoje, têm-se lhe aplicado, ora um, ora outro, os estudos desenvolvidos por Henri Bergson (BERGSON, 1980) e Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 1987) sobre o riso.

Bergson reconhece que *não há comicidade fora do que é propriamente humano* (BERGSON, 1980: 12), somente se ri do que não se prevê ou não se aceita para si mesmo. *O riso precisa de eco (...), é sempre o riso de um grupo* (BERGSON, 1980: 13). Seriam, em Gil Vicente, os do paço o grupo que ri? E as atitudes em “desvio” dos clérigos ou as situações em que se colocam os rústicos diante da Corte corresponderiam ao risível?

Bergson afirma que

(...) a arte do autor cômico consiste em nos dar a conhecer tão bem o vício, e introduzir o espectador a tal ponto na sua intimidade, que acabemos por obter dele alguns fios dos bonecos que ele maneja; passamos então a manejá-los, e uma parte do nosso prazer advém disso. Portanto, ainda nesse caso, é precisamente uma espécie de automatismo o que nos faz rir. E trata-se ainda de um automatismo muito próximo do simples desvio. Para nos convenceremos disso, bastará observar que um personagem cômico o é, em geral, na medida exata em que se ignora como tal. O cômico é inconsciente. (BERGSON, 1980: 18)

Aceitando-se que

(...) o riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atitudes de ordem acessória

que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de certa rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 1980: 19),

Gil Vicente o teria utilizado como “castigo contra os costumes”, buscando obrigar seus contemporâneos *a cuidar imediatamente de parecer o que (...) [deveriam] ser, o que um dia (...) [acabariam] por ser verdadeiramente* (BERGSON, 1980: 18). Isto porque, como quer Bergson,

o riso não advém da estética pura, dado que tem por fim (inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos) um objetivo útil de aprimoramento geral. (BERGSON, 1980: 19)

Portanto,

(...) se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas conseqüências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoções e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico e a correção dela é o riso. (BERGSON, 1980: 19)

Desse modo, parece não restar dúvida quanto às intenções de Gil Vicente: apontar e punir os “desvios” a fim de propor uma “correção” à sociedade portuguesa de sua época. Contudo, se, ainda conforme o próprio Bergson,

para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 1980 14),

e é bem possível que a função social, útil, do riso, para Gil Vicente, fosse bem diversa da que se configura no século XX. As exigências daquela vida em comum - em uma sociedade que estava passando por um período de profundas transformações - não são as mesmas atuais.

Seguindo esse norte, Bergson faz uma leitura do D. Quixote de Cervantes passível de ser questionada, ao afirmar que

Perfeito exemplo de mundo da lua é o caso de D. Quixote. Quanta profundidade cômica no que ele tem de romanesco e de fantasioso! E, no entanto, se recorrermos à noção de desvio que deve servir de intermediária, veremos essa comicidade profundíssima converter-se no cômico mais superficial. (BERGSON, 1980: 16)

Por que a noção de desvio deve ser intermediária na leitura desse texto? O que era desvio para a sociedade da época de Miguel de Cervantes? Que desvios teria querido punir? Sociais? Individuais? Que correção pretendeu dar? Que função tinha o cômico para aquela sociedade? Por que e quando riam? Perguntas que Bergson não se fez para comentar o caráter cômico do Quixote. No caso de Gil Vicente, leituras sem o devido cuidado, que se pretendam unívocas, podem chegar também a conclusões facilmente questionáveis, porque na obra do fundador do teatro português muito há de

enigmático, por conta mesmo dos vazios apresentados por seu texto e biografia.

O recurso ao estudo de Mikhail Bakhtin pode solucionar parte dos problemas levantados quanto à leitura da obra de Gil Vicente sob a ótica bergsoniana, já que seu trabalho procura entender o cômico rabelaisiano em seu espaço e tempo. Antes de se debruçar sobre a obra de Rabelais, Bakhtin adverte que

o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época [de transição da Idade Média para a Renascença]. (BAKHTIN, 1987: 3)

Os espetáculos tardo-medievos, organizados à maneira cômica, *ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial* (BAKHTIN, 1987: 4-5). Era, mesmo, uma postura restritiva, opositiva, já que

O riso da Idade Média visa ao mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói o seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. (BAKHTIN, 1987: 247)

Para chegar a esse estágio, o cômico passou por um período de evolução. De início,

o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas da vida e do comércio humano, (...) tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de

todos os gêneros da ideologia elevada. (BAKHTIN, 1987: 63)

Mais tarde, assimilado pelas cortes,

O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade. (BAKHTIN, 1987: 4)

Pouco a pouco, então,

A cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas, esforça-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica.

Esse processo completou-se no Renascimento. Ele [o riso] se tornou a forma adquirida pela nova consciência histórica livre e crítica. Esse estágio supremo do riso tinha sido preparado ao longo da Idade Média. (BAKHTIN, 1987: 84)

É exatamente nesse quadro de transição que despontou o riso da obra vicentina, durante os festejos “espetaculares” promovidos por D. Manuel e D. João III como parte do projeto “expansionista” da dinastia de Avis.

Enfim,

(...) durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e alegre, pela primeira vez por uns cinqüenta ou sessenta anos (em diferentes datas em cada país), separou-se das profundezas populares e com a língua “vulgar” penetrou decisivamente no seio

da grande literatura e da ideologia “superior”, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais, como o Decameron de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare (BAKHTIN, 1987: 62),

além do teatro de Gil Vicente, na Península Ibérica, que levou à cena os dialetos da Espanha, especialmente o saiguês, e os falares do povo em Portugal, notadamente o dialeto da Beira.

Incorporado à cultura oficial e à “grande” literatura,

(...) o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época. Isso foi possível apenas porque, após mil anos de evolução no curso da Idade Média, os brotos e embriões deste caráter histórico e seu potencial estavam prontos para eclodir. (BAKHTIN, 1987: 63)

Seria o caso, talvez, de se afirmar que Gil Vicente fez de sua dramaturgia canal de “expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época”, denunciando os “desvios” da Igreja terrenal - representada por Roma - e os desmandos do Estado - sempre poupando a figura do Monarca? Mas como lhe era permitido fazer tais críticas perante a Corte, que o financiava?

Bakhtin argumenta que

toda a literatura paródica da Idade Média é uma literatura recreativa, criada durante os lazeres que proporcionavam as festas, e destinada a ser lida nessa ocasião, na qual reinava uma atmosfera de liberdade e de licença. (BAKHTIN, 1987: 71-72)

Entretanto,

essa liberdade, em estreita relação com as festas, estava de certa forma confinada aos limites dos dias de festa (...) [e] reinava tanto na praça pública como no banquete festivo doméstico. (...) [Já] não se impunha quase nenhuma fronteira ao riso. (BAKHTIN, 1987: 77-78)

Além do mais, esse *riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem* (BAKHTIN, 1987: 11). Em se aceitando as proposições bakhtinianas, torna-se plausível conceber que a Corte portuguesa, os clérigos e até os vilãos, se presentes, rissem deles mesmos. *É uma qualidade importante do riso popular, que escarnece dos próprios burladores* (BAKHTIN, 1987: 10). Conclui Bakhtin que *Por isso a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal da nossa época* (BAKHTIN, 1987: 19).

Passadas em resumo as teorias sobre o cômico que costumam ser “aplicadas” à dramaturgia vicentina, permanecem ainda questões fundamentais. A primeira seria identificar se dada passagem de um texto provocava ou não o riso durante sua representação. Em se optando pela afirmativa, a segunda implicaria em “vestir” os diálogos a fim de os contextualizar, para que se possam arriscar as intenções e, portanto, encontrar sua possível significação. Mais adiante, deve-se então definir o instrumental a ser utilizado, sendo lícito afirmar que, dependendo do *auto*, da *figura* e do diálogo, tanto a visão bergsoniana quanto a bakhtiniana podem servir de suporte à leitura.

Reflexos da expansão portuguesa no teatro vicentino

Muitos índices referentes à expansão, às navegações, às guerras, à África, que dizem respeito ao projeto português, aparecem na obra vicentina. Entretanto, nosso percurso privilegiará uma dada seqüência de textos, constituída pela *Exortação da guerra* (1514), pela *Barca do Inferno* (1517) e pelo *Auto da Fama* (1520). Poderíamos ainda incluir nesta seqüência a *Farsa de Inês Pereira* (1523), mas sua leitura já foi brilhantemente desenvolvida por Pierre Blasco - “O Auto de Inês Pereira: a análise do texto ao serviço da história das mentalidades” (1992). Deixamos também de fora o *Auto da Lusitânia* (1532) por, a princípio, não havermos chegado a uma conclusão suficientemente sustentável acerca das intenções do autor ao criar, em um texto heterogêneo, que absorve representações dentro de representações, compondo um efeito “cascata”, uma origem mitológica para a terra lusitana, com a presença aparentemente contraditória da personagem Todo-o-Mundo.

Na estratégia de sua *Exortação da guerra*, Mestre Gil recorre à figura de um clérigo nigromante para, com a ajuda de dois diabos subordinados a ele por forças ocultas, trazer a terra personagens mítico-históricas ligadas às epopéias clássicas. Primeiro vem Policena, a que amou Aquiles, numa referência direta às guerras de Tróia, tecendo elogios à corte portuguesa e chegando

mesmo a comparar D. Manuel com Príamo e César *muito soberano*; D. Maria, com Hécuba; e aos infantes prevê grandezas. Interrogada pelo Clérigo sobre o inferno, as penas sofridas e as ações que devem ser empreendidas em vida por aqueles que esperam ser amados, em uma construção de caráter metafórico, Policena responde, ao fim, “exortando” as senhoras portuguesas a agirem como as troianas:

Senhores Guerreiros guerreiros,
e vós Senhoras guerreiras,
bandeiras e não gorgueiras
lavrae pera os cavaleiros.
Que assi nas guerras Troianas
eu mesma e minhas irmans
teciamos os estandartes,
bordamos de todas partes
com divisas mui louçans.
Com cantares e alegrias
davamos nossos colares,
e nossas joias a pares
per essas capitánias.
Renagae dos desfiados,
e dos pontos elevados:
destrua-se aquella terra
dos perros arrenegados
(VICENTE, 1971: 145-146).

E, como se viu, conclui “exortando à guerra” aos infiéis.

Por indicação de Policena, os diabos trazem Pantasilea, rainha das Amazonas. Esta não vê razões para ter sido invocada ali, porque é *chorosa, penada, triste e fea* e a corte portuguesa *tão formosa*. D. Manuel é poderoso, *rei das grandes maravilhas/que com pequenas quadrilhas/venceis quem quereis vencer*, e ela,

presa no inferno, não pode sequer auxiliá-lo. Caso pudesse, continua, *Empregára bem meus dias/em vossas capitánias,/e minha frecha dourada/fôra bem aventurada,/e não nas guerras vazias* (VICENTE, 1971: 146-147). Pantasilea, conforme Policena, defende a luta que os portugueses empreendem contra os mouros - *perros arrenegados* -, reitera a invocação para que deixem as coisas materiais em favor das coisas da fé, revertendo-as em lastro para a campanha, e, finalmente, também *exorta* Portugal à guerra:

Ó famoso Portugal,
conhece teu bem profundo,
pois até ó pólo segundo
chega o teu poder real.
Avante, avante, Senhores,
pois que com grandes favores
todo o ceo vos favorece:
EIRei de Fez esmorece,
e Marrocos dá clamores.
Ó! deixae de edificar
tantas camaras dobradas,
mui pintadas e douradas,
que he gastar sem prestar.
Alabardas, alabardas!
Espingardas, espingardas!
Não queirais ser Genoeses,
senão muito Portugueses,
e morar em casas pardas.
Cobrae fama de ferozes,
não de ricos , qu'he p'rigosa;
dourae a patria vossa
com mais nozes que as vozes.
Avante, avante, Lisboa!
Que por todo o mundo soa
tua próspera fortuna:
pois que ventura t'enfuna,

faze sempre de pessoa
(VICENTE, 1971: 147-148).

No desfecho de seu “discurso”, Pantasilea lembra Aquiles, fazendo Alusão à lenda que coloca a ilha de Skyros, onde o herói viveu como donzela entre as filhas do rei Lykomedes, na costa de Portugal (Marques Braga Apud VICENTE, 1971: 148-149). O Clérigo faz então com que os diabos tragam-lhe a personagem grega, que chega e enaltece Portugal e sua corte, evocando, com base na mesma lenda, a ligação entre as origens lusas e as das personagens das épicas clássicas, até atingir o mesmo ponto conclusivo dos discursos anteriores, “exortando” mulheres e, agora também, religiosos a reverterem suas riquezas e seus ganhos em benefício da guerra, porque é contra os mouros:

Quando Roma a todas velas
conquistava toda a terra
todas donas e donzellas
davam suas joias bellas
pera manter os da guerra.
Ó pastores da Igreja,
moura a seita de Mafoma,
ajudae a tal peleja,
que açoutados vos veja
sem apelar pera Roma.
Deveis de vender as taças,
empenhar os breviairos,
fazer vasos de cabaças,
e comer pão e rabaças,
por vencer vossos contrairos.
(VICENTE, 1971: 151)

Dando seqüência ao movimento paralelístico sob o qual a peça está estruturada, Aquiles se refere a outros

nomes heróicos. Propõe que tragam Aníbal, Heitor e Cipião e *vereis o que vos dirão/das cousas de Portugal/com verdade e com razão* (VICENTE, 1971: 152). O Clérigo acata a sugestão e manda, os diabos os trazem, e os três chegam declarando, como todos os seus antecessores, não verem razão em sua presença. Mas destes, o que significativamente fala é Aníbal, o grande general africano. Para ele, é coisa *escusada* tê-los ali, já *que vossa côrte he afamada/per todo o mundo em geral* (VICENTE, 1971: 152-153). Mas, mantendo a simetria com as personagens anteriores, Aníbal profere um longo discurso, em que, primeiro, conclama os capitães portugueses a, com e pela fé em Deus, reconquistarem a África para os cristãos:

Deveis, Senhores, esperar
em Deos que vos ha de dar
toda Africa na vossa mão.
Africa foi de Christãos,
mouros vo-la tem roubada.
Capitães, ponde-lh'as mãos,
que vós vireis mais louçãos
com famosa nomeada.
(VICENTE, 1971: 153).

Em seguida, conclama as mulheres portuguesas a reverterem seus bens e pertences em benefício da guerra:

Ó Senhoras Portuguesas,
gastae pedras preciosas,
Donas, Donzelas, Duquezas,
que as tais guerras e empresas
são propriamente vossas.
(VICENTE, 1971: 153)

Isso feito, no mesmo norte das personagens que o antecederam, justifica, lembrando ser guerra de devoção, contra *aquela gente perra*:

He guerra de devação,
por honra de vossa terra,
cometida com razão,
formada com descrição
contra aquela gente perra.
(VICENTE, 1971: 153)

Cumprido o mesmo percurso das personagens anteriores, Aníbal retorna ao tópico que julgamos ser a mensagem central dos discursos: a ajuda financeira à guerra e retoma seu apelo às mulheres, com novas argumentações:

fazei contas de bugalhos,
e perlas de camarinhas,
firmaes de cabeças d'alhos;
isto si, Senhoras minhas,
e esses que tendes dae-lhos.
Ó! que não honram vestidos,
nem mui ricos atavios,
mas os feitos nobrecidos;
não briaes d'ouro tecidos
com trepas de desvarios:
dae-os pera capacetes.
(VICENTE, 1971: 154)

Seguindo os passos de Aquiles, o general africano se dirige aos religiosos e diz:

E vós, priores honrados,
reparti os priorados
a Suíços e a soldados,
Et centum pro uno accipietis.
A renda que apanhais

o melhor que vós podeis,
nas igrejas não gastais,
aos proves pouca dais,
eu não sei que lhe fazeis.
Dae a terça do que houverdes,
pera Africa conquistar,
com mais prazer que puderdes;
que quanto menos tiverdes,
menos tereis que guardar.
(VICENTE, 1971: 154-155)

Por fim, surpreende ao “exortar” os homens da corte - que, com toda certeza, já deveriam ter aquiescido aos reiterados apelos feitos às mulheres e aos religiosos - a também colaborarem financeiramente com a guerra. Esta “exortação” conclusiva foi propositadamente reservada para o final, aparecendo misturada àquela dirigida à *gente popular*. Com isso, Mestre Gil procurou coagi-los, por meio de expressões diretas - *não recusar e ninguém deve recuar*:

Ó senhores cidadãos,
Fidalgos e Regedores,
escutae os atambores
com ouvidos de cristãos.
E a gente popular
avante! não recusar,
ponde a vida e a fazenda,
porque pera tal contenda
ninguem deve recuar.
(VICENTE, 1971: 155)

Na continuação, o grande general lança um grito de guerra:

Avante! avante! Senhores!
que na guerra com razão
anda Deos por capitão.

(VICENTE, 1971: 155)

e conclui a peça, em meio a uma cantiga, tecendo elogios ao rei D. Manuel:

Guerra, guerra, todo estado!
guerra, guerra mui cruel!
Que o gran Rei Dom Manuel
contra Mouros está irado.
Tem prometido e jurado
dentro no seu coração
que poucos lhe escaparão.

(...)

Sua Alteza determina
por acrescentar a fé,
fazer da mesquita Sé
em Fez por graça divina.
Guerra, guerra mui contina
he sua grande tenção.

(...)

Este Rei tão excellente,
muito bem afortunado,
tem o mundo rodeado
do Oriente ao Ponente:
Deos mui alto, omnipotente,
o seu real coração
tem posto na sua mão.

(VICENTE, 1971: 156-157)

A construção e a ordenação dos discursos mantiveram D. Manuel como figura elevadíssima, inquestionável, escolhido por Deus e decidido à guerra. Na verdade, concluímos que Gil Vicente põe suas personagens a serviço da ideologia do rei, querendo obter-lhes o apoio necessário que, talvez àquele momento, estivesse faltando. Por isso, enaltece as origens lusas, liga-as a um passado épico, justifica a

guerra por meio da fé, e convoca os portugueses a contribuírem com o monarca na sua empresa, que é também a empresa de Deus.

A recompensa prometida àqueles que colaborassem com a guerra santa - conforme sugerido na *Exortação da guerra* - é explicitada na *Barca do Inferno*, onde, dos onze tipos que chegam ao cais para embarcar em um dos batéis que lá estão - o da Glória e o do Inferno -, somente dois embarcam para a Glória: o Parvo, protegido por sua débil condição - conforme estavam protegidos os “loucos” durante as Festas dos Loucos na Idade Média, e os bobos da corte -, e os quatro Cavaleiros cruzados, destinados à salvação pelo serviço que prestaram à Igreja e à expansão portuguesa. Estes últimos, distinguidos dos demais, não se dirigem aos Arrais dos batéis - Anjo e Diabo - como todas as outras personagens até aí fizeram. Eles chegam à praia já sabendo seu destino:

Á barca, á barca segura,
guardar da barca perdida:
á barca, á barca da vida.
Senhores, que trabalhais
pola vida transitoria,
memoria, por Deos, memoria
deste temeroso cais.
Á barca, á barca, mortaes;
porém na vida perdida
se perde a barca da vida.
(VICENTE, 1971: 81)

Quem lhes vem primeiro falar é o Diabo, interpelando-os:

Cavaleiros, vós passais,
e não dizeis p'ra ond'is?

(VICENTE, 1971: 81).

Ao que respondem com superior autoridade:

1º C. E vós, Satan, presumis?...

Atentae com quem fallais.

2º C. E vós que nos demandais?

Sequer conhecei-nos bem:

morremos nas partes d'alem;

e não queirais saber mais,

(VICENTE, 1971: 81)

Sua atitude é de desafio - *Veja bem com quem está falando* - e demonstração de que o Arrais infernal não os pode (re)conhecer, porque estavam a *serviço de Deus*. O Anjo então se lhes dirige a palavra, com extrema amabilidade:

Ó cavaleiros de Deos,

a vós estou esperando;

que morrestes pelejando

por Christo, Senhor dos ceos.

Sois livres de todo o mal,

sanctos por certo sem falha;

que quem morre em tal batalha

merece paz eternal.

(VICENTE, 1971: 81-82)

Trata-se, sem dúvida, de uma reiteração dos ideais já expressos na *Exortação da guerra*, um retorno ao tema, por outra via, agora demonstrando claramente o prêmio destinado àqueles que servem a Deus e a Patria. Fora o Judeu, que não embarca por estar fora do mundo cristão, onde se inscrevem o Céu e o Inferno - e excluídos o Parvo e os Quatro Cavaleiros Cruzados - todos os demais devem tomar a barca do Diabo, porque viveram presos a bens materiais, ligados à pecúnia ou à luxúria.

O *Auto da Fama* também recupera o mesmo assunto, procurando elevar o moral da gente lusa ao apresentar, pela fala “macarrônica” de um francês, de um italiano e de um castelhano, sempre metonímias de suas pátrias, Portugal como a nação mais invejada, afamada e respeitada da Europa. Já em seu *argumento* está explicitado o móvel da peça:

Segue-se que esta Fama Portuguesa é desejada de totalas outras terras, não tão sòmente pola glória interessal dos comércios, mas principalmente polo infinito dano que os Mouros, imigos da nossa Fé, recebem dos Portugueses na Índica navegação. (VICENTE, 1971: 117)

Tendo vencido os mares, conquistado terras, estabelecido rotas de comércio, subjugado e dizimado os contrários à fé cristã, Portugal adquiriu “fama”, que é cobiçada pelos demais povos. A fim de manter e renovar o estímulo às guerras de expansão, Mestre Gil criou personagens-metonímia nacionais, falando em “estilo macarrônico”, que mistura o castelhano, o português e os falares nacionais de França e Itália, para promover uma auto-exaltação.

A Fama, bela e jovem pastora, cuida de algumas patas, acompanhada de Joane, um parvo, quando lhe chega um Francês cobrindo-a de galanteios:

Dio guarde, bella pastora,
tan fermosa y tan arrea.
(VICENTE, 1971: 119)

A todo custo, ele a quer levar consigo para a França :

Par el cor sacro de Dio
vós estis tan bela xosa,

y xosa tan preciosa,
qu'en França vendrés comi.
Ó rosa mia,
vendrés en mi companhia
a la próspera Paris,
que França porta es paradis,
tanti que le mundi sai.
(VICENTE, 1971: 119)

chegando a lhe prometer uma grande coroa:

Ó Fama, por Nutra Dama,
si vos avés confiança,
y vendrés comi en França,
vuz portarez gran corona.
(VICENTE, 1971: 120)

A Fama, entretanto, de modo algum se deixa seduzir pelo Francês:

Avache cham!
Não hei-de'ir a França não,
que esta moça é Portuguesa
(VICENTE, 1971: 120)

Mas este insiste:

Y porque no serés vos Francesa?
(VICENTE, 1971: 120)

E ela, mantendo-se fiel a Portugal, ironiza o Francês:

Porque não tenho rezão.
E que havia eu ora lá d'ir?
Vós falais em vosso siso?
Riquezas tendes vós pera isso?
Isso é cousa pera rir.
(VICENTE, 1971: 120)

Ainda assim ele prossegue:

Gran posança,
é forte xose le belo França,
que tote le mundi fa temblés.
Par xa y de moy vu vendrés.
(VICENTE, 1971: 120)

Mas ela desfecha o último golpe, enxotando-o:

Si, Castela vos amansa.
E ulas cavalarias
que tendes para me levar,
quant'eu não ouço falar
acá as vossas valentias.
Tenho sabido
que é mais o arruído:
e não digo mais agora.
Francês, i-vos muito embora,
que isto é tempo perdido.
(VICENTE, 1971: 120-121)

Choroso, ele se vai.

Após um curto diálogo entre a Fama e Joane, aparece um Italiano, que repetirá o mesmo movimento desenvolvido pelo Francês. Destacam-se aqui as ironias da Fama em relação à fraqueza da Itália:

Ó que bem!
Qu'esforçada gente tem!
Que vitórias! Mau pesar,
sois de quem vos conquistar.
Vedes o demo em que vem!
(VICENTE, 1971: 124)

e a extensa referência que faz às glórias conseguidas por Portugal com as guerras de expansão:

Perguntai ora a Veneza
como lhe vai de seu jogo:

eu vos ensinarei logo
de que se fez sua grandeza.
Começai de navegar,
ireis ao porto de Guiné;
perguntai-lhe cujo é,
que o não pode negar.
Com ilhas mil
deixai a terra do Brasil;
tende-vos à mão do sol,
e vereis homens de prol,
gente esforçada e varonil.
Aos comércios perguntareis
d'Arábia, Pérsia, a quem se deram
ou quando os homens tiveram
este mundo que vereis.
E não fique
perguntar a Moçambique
quem é o alferes da Fé,
e Rei do mar quem o é,
ou s'há outrem a que s'aplique.
Ormuz, Quiloa, Mombaça,
Sofala, Cochim, Melinde,
como em espelhos d'alinde,
re luz quanta é sua graça.
E chegareis
a Goa e perguntareis
se é inda sojugada
por peita, rogo, ou espada?
Veremos se pasmareis.
Perguntai à populosa,
próspera e forte Malaca,
se lhe leixaram nem 'staca
pouca gente mas furiosa.
E vereis de longe e de través
se treme todo o sertão:
vede se feito Romão
com ele m'igualareis.
(...)

Esperai vós,
qu'ind'eu agora começo;
qu'este conto é de grão preço;
bento seja o Deus dos céus!
Perguntai
ao Soldão como lhe vai
com todos seus poderios;
que contr'ele são seus rios:
e esta nova lhe dai.
Ide-vos pela foz de Meca,
vereis Adém destruída,
cidade mui nobrecida,
e tornou-se-lhe marreca.
E achareis
em calma suas galés,
e as velas feitas em isca,
e balhando à mourisca
dentro gente Português.
Achareis Meca em tristeza,
ainda mui sem folgança,
renegando a vizinhança
de tão forte natureza.
Porque farão
na ilha do Camarão
e no estreio fortalezas,
e as mouriscas riquezas
ao Tejo se virão.
(VICENTE, 1971: 125-129)

Mesmo após essa exaustiva narração dos feitos lusos, o Italiano não perde o ânimo, falando ainda de amores à Fama. Esta, todavia, reafirma-lhe o que já dissera ao Francês:

Para que é essa porfia,
que esta moça é Portuguesa?
(VICENTE, 1971: 130)

Ele então se vai desiludido. No caminho, encontra-se com o Francês, que o interpela:

Vus topés la Fama acora,
la famosa Portuguesa?
No la pude far Francesa.
(VICENTE, 1971: 130)

Ao que o Italiano, em resposta, completa:

Oh Dio! que linde pastora
para Romani!
Yo con ela ho farto afani;
qu'a la fe l'astuta vera,
ni por pace ni por guerra,
no estima le Italiani.
(VICENTE, 1971: 130)

Concluindo que:

Le terra in que éll'istá
sea in æternum beata.
(VICENTE, 1971: 132)

A Fama, que não participou da cena anterior, agora será abordada por um Castelhana, com as mesmas intenções daqueles por ela anteriormente desprezados. O processo se repete. O Castelhana tenta mostrar que a Espanha é merecedora da Fama:

Habeis oido
que en nuestro tiempo ha vencido
quanto quiso sojuzgar:
por la tierra y por la mar
es muy alto su partido.
(VICENTE, 1971: 134)

Ela, no entanto, sem deixar de reconhecer o valor da outra nação ibérica, prefere exaltar novos valores portugueses:

I-vos por aqui à Turquia,
e por Babilónia toda,
e vereis se anda em voda,
com pesar de Alexandria.
E vos dirá
Damasco quantos lhe dá
de combates Portugal,
com vitória tão real,
que nunca se perderá.
Chegareis a Jer'salém,
o qual vereis ameaçado,
e o Mourisco irado,
com pesar do nosso bem:
e os desertos
achareis todos cobertos
d'artilharia e camelos
em socorro dos castelos,
que já Portugal tem certos.
Sabei em África a maior
Flor dos Mouros em batalha,
se se tornaram de palha,
quando foi na d'Azamor.
E, sem combate,
a trinta léguas dão resgate,
comprando cada mês a vida;
e a atrevida Almedina
e Ceita se tornou parte.
Tributários e cativos
eles com os seus lugares,
com camelos dez mil pares,
porque os leixassem vivos.
Pois Marrocos,
que sempre fez dez mil biocos
até destruir Espanha,

sabei se se tornou aranha,
quando viu o demo em socos.
Bem: e é rezão que me vá
donde há cousas tão honradas,
tão devotas, tão soadas?
O lavor vos contará.
I-vos embora.
(VICENTE, 1971: 135-137)

Diante do que lhe disse a Fama, o Castelhana prefere não insistir, ao contrário de seus antecessores, e se vai, convencido, dizendo:

Quedáos á Dios, señora;
no quiero mas porfias.
(VICENTE, 1971: 137)

No caminho, encontra-se com os outros antes desprezados pela Fama e, conversando, pergunta-lhes:

Qué os parece de la Fama
Portuguesa?
(VICENTE, 1971: 137)

Ao que primeiro responde o Italiano:

Forti xosa
de riqueza y no checosa;
Diu y el creve la inflama.
Yo he vido
que al mare no ha avedo
mal rosto dale Moro,
per força pilha el thesoro;
y questo he vero y lo credo.
(VICENTE, 1971: 137-138)

seguido pelo Francês:

Par el cor de Christo santo,
que la pastora me fit sudés;

yo no le hablaré mes,
pues su mercê vale tanto.
(VICENTE, 1971: 138)

E, por fim, acrescenta o Castelhana:

Por eso no porfié
con ella, ni es razon,
porque sus victorias son
muy lejos y por la fé.
(VICENTE, 1971: 138-139)

Para concluir o Auto, entram em cena a Fé e a Fortaleza - móveis das guerras expansionistas lusas -, que vêm *laurear esta Fama [Portuguesa] com uma coroa de louro*, durante o que, diz a Fé para arrematar o auto:

Os feitos Troianos, também os Romãos,
mui alta Princesa, que são tão louvados,
e neste mundo estão colocados
por façanhosos e por muito vãos,
em o regimento de seus cidadãos,
e algumas virtudes e morais costumes,
vós, Portuguesa Fama, não tenhais ciúmes,
que estais colocada na flor dos Cristãos.
Vossas façanhas estão colocadas
diante de Cristo, Senhor das alturas:
vossas conquistas, grandes aventuras,
são cavalarias mui bem empregadas.
Fazeis as mesquitas ser desertadas,
fazeis na Igreja o seu poderio:
portanto o que pode vos dá dominio,
que tanto reluzem vossas espadas.
Porque o triunfo do vosso vencer
e vossas vitórias exalçam a fé,
de serdes laureada grande rezão é.
Princesa das famas, por vosso valer
não achamos outra de mais merecer,
pois tantos destroços fazeis a Ismael,

em nome de Cristo tomai o laurel,
ao qual Senhor praza sempre em vós crescer.
(VICENTE, 1971: 139-140)

Sustentando que o cômico vicentino tem, basicamente, função persuasiva, ao corresponder a um recurso estilístico de oratória, que permite a transmissão de “mensagens” de forma suave, sub-liminar, à platéia presente, envolvendo-a através de sua participação e aceitação do espetáculo, nossas reflexões identificam a *Exortação da guerra* como um auto que põe em cena, através da representação durante o divertimento, o apelo que D. Manuel queria dirigir à sua corte e às “gentes lusitanas”, a fim de que colaborassem financeiramente para com os gastos nas guerras de expansão, tratadas ali como guerras em nome de Deus, contra “aquela gente perra arrenegada”. Sua técnica de coação suave e crescente, dirigindo-se primeiro às mulheres, em seguida aos clérigos e por fim aos cortesãos e às “gentes lusitanas”, configura um brilhante recurso para, a partir do envolvimento com a trama dramática, envolver e seduzir o público assistente.

A *Barca do Inferno* ilustra um momento seguinte desse projeto didático-persuasivo, em que todos aqueles que não se libertaram dos bens mundanos - em favor das guerras? -, terão lugar no batel do Inferno, de onde somente se salvam um parvo e, é claro, os Quatro Cavaleiros Cruzados, estes porque serviram a Deus e a Portugal, nas guerras do além mar. Serviram, também e especialmente, à expansão portuguesa! Esse texto, recuperando e completando o sentido do anterior, atualiza-o.

Por fim, dentro dos limites que - porque outros textos ficaram de fora, merecendo destaque a *Farsa de Inês Pereira*, de que Pierre Blasco faz excelente leitura (1992) -, o *Auto da Fama* parece-nos representar um auto-elogio, um auto-afago no orgulho português, posto nas falas-metonímia do Francês, do Italiano e do Castelhana, que terminam por aquiescer às vanglórias da Fama Portuguesa, “laureada”, no desfecho da peça, pela Fé e pela Fortaleza, móveis das guerras expansionistas lusas. Mais uma vez, e em uma seqüência lógica, o tema da expansão é atualizado.

Partimos do chamamento à colaboração, veiculado pela *Exortação da guerra*, em direção à premiação dada àqueles que colaboraram e a punição imposta aos que desprezaram o apelo, representadas na *Barca do Inferno*, chegando, por fim, à glorificação de Portugal, resultado do êxito obtido com o projeto da Guerra Santa e expansionista lusa, exaltada no *Auto da Fama*.

Desde já, admitimos a possibilidade das críticas adversas à nossa leitura. Por exemplo, daquelas que vêm o cômico vicentino no mesmo patamar em que Bakhtin situa o de Rabelais (BAKHTIN, 1987) ou das que lhe aplicam o pensamento bergsoniano sobre o riso (BERGSON, 1980). Entretanto, pensamos o cômico vicentino, via de regra, na interseção entre aquelas duas vertentes de leitura. Se, por um lado, Gil Vicente procurou embutir em seu “riso” múltiplas significações, um valor explícito e outros implícitos, por outro, valeu-se da ironia como veículo de constrangimento, persuasão, coação, correção de desvios. O cômico vicentino guardou, na maior parte das vezes, uma função

precipuaente didática, comprometida com a ideologia do aparelho de Estado português, seu mecenas.

O lugar idealizado do amor em Dom Duardos

Dom Duardos foi a primeira composição de Gil Vicente sobre os motivos cavaleirescos da novelística então predominante (...) destinada a continuar o prazer da leitura que o Primaleon despertara também em Portugal (PRATT, 1970: 219). Os contornos do espaço idealizado do amor nessa tragicomédia vicentina indicam o *locus* onde se verificam os encontros amorosos, as declarações apaixonadas e os sofrimentos do amar (*coita d'amor*).

Gil Vicente pinçou, *na emaranhada selva de aventuras que contém* [o Primaleon,] *os amores do protagonista, Dom Duardos, com a infanta Flérida, filha do imperador de Constantinopla* (VICENTE, 1971: 222). Sua peça se marca pelo tema do amor, à moda cortês, conforme os romances cavaleirescos bretãos, transplantados para a península através do modelo do Amadis, também objeto do teatro vicentino, em outro auto cavaleiresco, com esse mesmo título: *Amadis*.

A ação dramática está localizada cenicamente na corte do imperador Palmerim, Constantinopla, tendo início no salão do paço:

Entra primeiro a côrte de Palmerim com estas figuras: s. Imperador, Imperatriz, Flérida, Artada, Amandria, Primaléon, D. Robusto; e depois destes assentados, entra D. Duardos a pedir campo ao Imperador com

Primaléon, seu filho, sobre o agravo de Gridonia.
(VICENTE, 1971: 221)

Aí mesmo no salão vão se dar o duelo entre D. Duardos e Primaléon e o primeiro contato entre D. Duardos e Flérida, que intervém pedindo-lhe para pôr fim à contenda.

Idos os contendores, entram em cena Camilote, o cavaleiro selvagem, e sua amada Maimonda, que, apesar de ser o *cume de toda a fealdade*, ele a trata por *flor del mundo, rosa pura*. Camilote desafia ao duelo todos que não concordam com ele, e, como D. Robusto não aceita a comparação que Camilote faz de Maimonda com Flérida, partem para um duelo.

Em cenário não marcado pela rubrica, D. Duardos conta a Olimba que ficou tomado de amor por Flérida e pergunta-lhe o que fazer para conseguir, em retribuição, o seu amor também. Em resposta, Olimba diz-lhe que ele não o conseguirá sem muito esforço. Contudo, sugere-lhe ir à horta da princesa, fazendo-se passar por hortelão. Com moedas de ouro que ela lhe dá, *comprara* os hortelãos da princesa para que lhe permitam penetrar na horta, fazendo-se passar por um deles. Finalmente, Olimba entrega-lhe uma *taça encantada*, em que Flérida deverá beber.

O cenário então passa a ser a horta, que, a partir daí, como *topos* de significação do verde, representará o contraponto cênico com o interior do paço:

Vão-se D. Duardos, e Olimba, e vem os hortelões da horta de Flérida, Julião, Constança Ruiz, sua mulher, e Francisco e João, seus filhos. (VICENTE, 1971: 243)

Retorna à cena D. Duardos, em trajes de lavrador, panos vis, e convence os hortelãos de que o devem deixar entrar, pela porta única e bem fechada que há na frente da horta, e que lhe permitam fazer-se passar por um deles enquanto aprende o ofício, porque ali há grande tesouro que só ele conhece onde está. Entusiasmada pela idéia de grandes ganhos, Constança aceita-o, sugerindo aos demais que digam à Infanta que ele é um filho mais velho, há muito distante, que os veio visitar. Todos acordam com Constança.

Entrando D. Duardos na horta, diz:
Huerta bienaventurada,
jardin de mi sepultura
dolorida;
yo adoro la entrada,
aunque fuese sin ventura
la salida.
(VICENTE, 1971: 247)

Dessa fala de D. Duardos já se pode depreender o valor da horta para sua *coita d'amor*. E tão logo ele a adentra, chegam Flérida e suas damas, que vêm falando do duelo havido no paço entre Primaleão e o cavaleiro que não sabem quem é. Chegadas ao interior da horta, espantam-se por não verem trabalho. Imediatamente Constança explica-lhes que um filho mais velho, que há muito não viam, está ali de passagem. Flérida e as damas ficam curiosas de o conhecer.

Nem bem é apresentado às damas, D. Duardos joga gracejos de amor à Infanta, que logo se vai, após esse primeiro e rápido encontro, desconfiada da origem do falso filho-hortelão, e, por conta das declarações de D.

Duardos; Amandria proclama sua opinião acerca do amor e dos apaixonados, enaltecendo a *coita d'amor*.

Depois desse primeiro encontro, D. Duardos não dormiria toda a noite. Cavará desatinadamente à procura de um tesouro que ele sabe não existir, porque foi lavra de seu fingimento. Mas a busca cansativa do *tesouro* – metáfora do outro grande bem que ele realmente tanto almeja, Flérída – corresponde ao sofrimento físico que ele vai fazendo acumular em si – também metáfora de outro sofrimento maior, a *coita d'amor* –, estabelecendo uma relação paralelística com o resultado do esforço a ser empreendido na busca/conquista de Flérída.

Durante toda a noite, enquanto cava sem cessar um só minuto, D. Duardos profere um primeiro solilóquio em que analtece o trabalho pesado como forma de sofrer e o sofrimento como prova máxima de amor. Assim, o vassalo de sua *senhor* re-estabelece a ligação amor/morte expressa por ele próprio à entrada da horta. Como perfeito cavaleiro tomado de infinita paixão por sua amada, D. Duardos não espera nem aceita consolos, mas, ao contrário, quer o máximo e o pleno sofrimento.

Pela manhã, acrescentando mais um elemento ao seu projeto inicial, ele entrega as peças de ouro que lhe deu Olimba aos hortelãos, dizendo-lhes tê-las encontrado durante as escavações. Felizes pelo prêmio e pela esperança de haver mais ouro ali em sua horta, os ingênuos trabalhadores querem-no agradecer ofertando-lhe boa comida, no que ele não consente. O que quer são as penas, os sofrimentos que o impulsionam em sua busca apaixonada de alcançar Flérída, esperando obter o

esperado efeito da taça mágica, quando enfim a consiga utilizar.

Vêm à horta a Infanta e sua corte de damas, e novas prosas de amor se estabelecem entre elas e o falso filho-hortelão, reiterando os ideais de sofrimento amoroso. Durante a conversa, Flérida sente sede e pede que lhe dêem de beber. Ao ver a taça mágica, sente-se tomada de infinito encanto por sua beleza e a quer para si. Mal bebe na taça, toca-se-lhe o coração e fica de pronto apaixonada. Diz suas primeiras palavras de afeto em direção a D. Duardos, pré-anuncia seu amor e se vai, acompanhada de sua corte.

À noite, D. Duardos não aceita jantar. Mantém seu sofrimento ascético e profere seu segundo solilóquio, invocando as florestas, as árvores, a Natureza a participarem consigo de sua *coita*. Suplica a imediata ação do Amor sobre Flérida. A seguir, leva mais ouro aos hortelãos e desaparece da cena.

Sem indicação de cenário, surge a Infanta, *descobrimo a Artada o amor que tem a D. Duardos, sem saber que era aquele* (VICENTE, 1971: 269). Está *encantada* pelo falso hortelão. Artada censura-lhe os sentimentos e sugere-lhe bons *partidos*, entre os quais, D. Duardos de Inglaterra. Mas Flérida está *em guerra de amor* pelo falso hortelão, e seu íntimo lhe indica que ele não é vilão, que deve ser cavaleiro.

Entram em cena Amandria e suas donzelas, cantando. Amandria informa à Infanta que sua mãe, a Imperatriz, quer saber se ela vai à caça ou se ficará no pomar. Com muitas desculpas, a moça *encantada*

responde que preferirá ficar. Nesse momento, repentinamente, entra em cena Constança, chorando, procurando um remédio para o seu filho que já desmaiou duas vezes.

Enquanto as mulheres falam entre si, chega D. Duardos, com sua enxada às costas, declarando pretender prosseguir em seus esforços físicos, que, se esses cessassem, ele morreria – uma nítida metáfora do *sofrer d'amor*, recuperando os ideais medievais do amante perfeito, que tem no sofrimento amoroso sua própria razão de continuar amando e de viver por esse amor; se o sofrimento cessa, é porque cessou o amor e não há mais razões de existir.

Flérida convida todos para irem ao laranjal, que é mais fresco, e D. Duardos reinicia suas declarações apaixonadas à Infanta. Em meio à conversa, as damas tocam seus instrumentos, e os amantes estabelecem entre si como que um duelo em forma de cantiga: um duelo de amor. O falso hortelão reafirma abertamente sua paixão por Flérida, e essa semideclara-se também apaixonada por ele.

Desassossegada, a Infanta vai-se chorando, acompanhada de sua corte de damas e, ao sair, diz a D. Duardos que o ama a ponto de *morrer de amor*. A taça mágica produziu o efeito esperado: Flérida tomou-se de amor mortal pelo falso hortelão.

Vendo que seu *tesouro* sofre, o amante sofre dobrado. Reclama aos deuses e à Olimba a felicidade de Flérida. Arrepende-se de haver utilizado a taça mágica.

Tem-se aqui o seu terceiro solilóquio. Entram em cena Julião e Constança.

Sem indicação de mudança de cenário ou marca de novas ações, o tempo corre rapidamente. Flérida deixa de vir à horta. Proibiu a si própria a fim de se poupar, e mesmo assim sofre, por se ter proibido.

Retornando à cena anterior, D. Duardos se aparta dos hortelãos e profere seu quarto solilóquio – indicado nas rubricas do texto como sendo o terceiro, talvez por não se reconhecer o anterior aqui anotado como sendo, efetivamente, um solilóquio. O amante sofre infinitamente e reclama a ausência de Flérida. Enquanto essa cena se desenvolve, a rubrica informa que, por ter apertado muito o seu sofrimento amoroso, a Infanta não se conteve e mandou Artada até D. Duardos.

O cavaleiro apaixonado e a mensageira conversam. Flérida quer saber a verdadeira identidade do falso hortelão. Ela o ama. Tem certeza de que não pode ser um vilão. E para confirmar sua paixão, manda-lhe em resposta uma lírica.

Artada corre à sua senhora para lhe levar a resposta. Informada, Flérida não se contém, e as duas vão imediatamente a D. Duardos. Na conversa que têm, a Infanta insiste em querer saber quem ele verdadeiramente é, mas o falso hortelão não se desmascara. Pondo à prova o amor de Flérida, combina que somente lhe dirá sua verdadeira identidade na noite escura, sob a copa fechada das árvores.

Fora de cena, e só se sabe isso através da rubrica, Camilote matou D. Robusto e outros cavaleiros. D.

Duardos então se arma e vai duelar com ele, matando-o. Saindo vencedor do combate, parte atrás de Maimonda, de quem toma a grinalda.

Sabendo do ocorrido e do aspecto do cavaleiro que pôs fim a Camilote, Flérida já tem quase certeza de que o falso hortelão é realmente D. Duardos, de Inglaterra.

Noite escura, sob a copa fechada das árvores, os dois amantes vão ao encontro. *Vem D. Duardos vestido de príncipe, com a grinalda de Maimonda* (VICENTE, 1971: 300) e espera que Flérida se declare. Depois disso, então, mostra-se como está vestido, e trocam palavras de amor. São, contudo, interrompidos pelo patrão das naus de D. Duardos, que vem avisar-lhe que a esquadra já estar pronta para partir.

O príncipe conclama a Infanta a ir junto com ele e, como *al Amor y la Fortuna no hay defensión ninguma* (VICENTE, 1971: 303), ela concorda prontamente, e se vão felizes.

No desfecho, Artada propõe às damas que cantem o romance, o que se faz, e assim termina o episódio.

O universo cênico do texto teatral configura um espaço complexo, em que a representação simbólica nele presente nunca está vazia de significação. A escolha de determinado cenário para nele ocorrerem certas cenas corresponde a uma opção significante, que constrói um significado associado. Figura e fundo compõem um signo da representação teatral, e essa estruturação reflete o imaginário cultural do momento em que o texto foi escrito ou o espetáculo encenado ou atualizado, conforme cada caso.

Um texto teatral com muitas rubricas fornece várias indicações para a compreensão da concepção cênica que quem escreveu teve sobre o espetáculo a ser representado. Considerando as rubricas, a respeito de *D. Duardos*, assim se exprimiu Óscar de Pratt:

Basta atentar na extensão das suas rubricas, que apresentam um desusado desenvolvimento narrativo em peças vicentinas, e assumem a forma descritiva dos argumentos dos capítulos, nas novelas de cavalaria. (PRATT: 1970: 219)

Os objetivos de Gil Vicente, ao que tem parecido à tradição crítica, foi permitir, além da encenação, a simples leitura do texto, à moda dos romances cortesões. Mas sua técnica inundou a peça de informações quanto a algumas de suas concepções sobre o espetáculo. É a partir dessa leitura da tradição que se podem isolar os cenários idealizados para aclimatar as cenas de amor, tomando o casal D. Duardos e Flérída como guia.

Os dois amantes se conhecem no salão do paço, quando Flérída suplica a D. Duardos para pôr fim ao duelo com Primaleão. Daí em diante, apaixonado, o cavaleiro inglês recorre primeiro à Olimba, que lhe indica a horta e o disfarce de falso hortelão como sendo o caminho que o levará até seu *tesouro*. Na horta, ele cumpre suas *penas d'amor*, consegue encontrar-se com a amada, dar-lhe de beber na taça encantada e desperta nela um louco amor por ele. A horta será o ambiente das declarações de amor, a princípio não correspondidas.

Será sob o laranjal que D. Duardos fará, enfim, sua declaração direta e objetiva à Flérída, e seu desmascaramento, as declarações mútuas, a assunção da

paixão por parte da Infanta e o desfecho feliz, acontecem sob a copa fechada das árvores.

À exceção do primeiro encontro, no salão do paço, em que ainda não se verificam manifestações expressas de amor, mas de onde parte a chama que arderá durante todo o decorrer da peça, será em cenários marcados pelo verde da vegetação, no interior da horta, sob o laranjal ou sob a copa fechada das árvores, que se dará todo o percurso de sofrimento amoroso de D. Duardos e as peripécias da conquista.

Horta, horto, *espaço de terreno onde se cultivam plantas de jardim; jardim* (FERREIRA, 1995: 346). O jardim é um símbolo arquétipo que, a despeito das diferenças de forma e significado, tem certos elementos comuns (ORDEM ROSACRUZ, 1982: 131). Sua forma

é usualmente geométrica, e isto é simbólico. (...) O jardim é fechado; além de ter certa forma, essa forma é definida por um divisor (cercado, muro, etc.) que a separa do mundo exterior. (ORDEM ROSACRUZ, 1982: 131)

Só é possível penetrar no jardim por uma **porta** estreita. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 515)

A horta de *D. Duardos* é fechada, cercada, murada, separada do mundo exterior e ligada apenas ao paço. Para se entrar nela, há que se passar pela única porta guardada pelos hortelãos, o que o cavaleiro somente consegue com a ajuda de um disfarce e com promessas de riqueza fácil, forjando a existência de um tesouro ali enterrado.

A horta-jardim de *D. Duardos* pode ser lida como

símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que (...) é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 512)

É nesse espaço edênico que se dá a união entre o cavaleiro de Inglaterra e Flérída, igualmente

os esposais de Zeus e de Hera [que] foram celebrados no maravilhoso e mítico jardim das Hespérides, símbolo de uma fecundidade sempre renascente. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 513)

As cenas de amor, sua declaração, sofrimento e assunção, desenvolvem-se em espaço da corte, circundante ao paço, mas tingido de verde, numa recuperação visível da cor local dos romances de Chrétien de Troyes, o que acrescenta razões às teses que a crítica tem levantado e defendido acerca do texto vicentino, no que diz respeito à sua intenção de dar continuidade àquela leitura tão aceita e estimada em Portugal, que eram as novelas de cavalaria.

Assim, na horta, como denuncia D. Duardos ao adentrá-la, ele sofreu seus pesados esforços físicos, acumulando em si, principalmente, enquanto metáfora, os sofrimentos de amor – a *coita d'amor*. O cavar incessante em busca de um tesouro material, que ele desde o início sabia não existir, porque foi por ele mesmo forjado, esconde, pelo menos, duas significações subjacentes, diversas vezes explicitadas no decorrer do texto.

Uma delas é a dupla significação do tesouro procurado com tanto esforço. A significação primeira,

que D. Duardos e os espectadores/leitores sabem falsa, e a significação segunda e mais importante, porque essencial para a história, que é a busca de sua amada Flérida. Outra é a ação de cavar em busca do tesouro e, por causa dele mesmo, cavar a própria sepultura, já que o cessar do amar o mataria, e o não alcançar o objeto amado o consome.

Na horta, Flérida bebe na taça encantada e se apaixona pelo falso hortelão. A horta de *D. Duardos* simboliza o Jardim da Princesa, lugar repleto de significações múltiplas, muitas delas ligadas ao campo semântico do amor e da sexualidade. *O jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do corpo feminino* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 515).

Há, sem dúvida, a idealização de espaços para a representação das mais diversas imagens culturais que o homem constrói em cada tempo histórico de sua existência. Nenhum signo tem unicamente o significante, ele precisa de significados. Nada é apenas o que parece ser numa primeira leitura, mas é também o que *esconde* sob o plano superficial, esperando ser desvendado.

A seleção dos constituintes de um cenário representa a imagem que o autor/diretor tem do espetáculo, espelhando sua concepção de mundo, a imagem que constrói do universo que pretende *representar*.

Gil Vicente pintou de verde o cenário do amor em *D. Duardos* e nele inscreveu, com diferentes matizes, as cenas capitais da evolução do jogo amoroso entre Flérida e o cavaleiro de Inglaterra. Mestre Gil teve inspiração

nos bosques célticos dos romances bretões. Verde é o espaço idealizado do amor em *D. Duardos*.

A permanência de Gil Vicente na literatura portuguesa: Almeida Garrett e Sttau Monteiro

Ainda que se considerem os grandiosos momos do século XV ou os diálogos dramáticos de Henrique da Mota presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende como manifestações embrionárias de um teatro nacional, é apenas no reinado de D. Manuel, mais exatamente no ano de 1502, que se reconhece o “nascimento” do teatro português, com as “invenções” de Gil Vicente, tido pela tradição crítica e historiográfica como seu “fundador”.

A produção dramática vicentina, apesar de ter sido extremamente inovadora e desenvolvida para a época, considerando-se a frágil tradição do teatro medieval na Península Ibérica, e tendo mesmo chegado a influenciar o teatro espanhol posterior, não deixou “escola” em Portugal, ainda que alguns estudiosos insistam em tal equívoco até hoje. De sorte que a cena lusitana, tirante raros nomes e momentos, esteve às escuras até o Romantismo.

António José Saraiva e Óscar Lopes consideram que:

Ideologicamente, o primeiro Romantismo português exprime nas suas origens um compromisso: é antifeudal, mas procura encontrar substituto para certas instituições ou símbolos do passado. Herculano diz-se liberal, mas antidemocrático. Isto significa que,

em geral, se opõe ao sufrágio universal, favorece o predomínio de uma aristocracia recrutada na nova burguesia rural. (...) Tanto ele como Garrett idealiza uma camada média proprietária que seria a base das instituições. (SARAIVA, 1982: 720)

Em 1838, Almeida Garrett, romântico de primeira hora e figura de proa, ao lado de Alexandre Herculano, do movimento político e cultural que “revolucionava” a nação portuguesa, é nomeado Inspetor Geral dos Teatros.

Tendo em vista o péssimo quadro encontrado por Garrett ao assumir a função, Teófilo Braga formulou o seguinte comentário:

O teatro [enquanto espaço físico] resumia-se no barraco do Salitre e na mesquinha casa da Rua dos Condes; os actores, em parte curiosos, e profissionais sem escola, declamavam dramalhões e comédias de cordel; a literatura dramática consistia em traduções irresponsáveis de charros dramas ultra-românticos franceses. Garrett teve a alta compreensão de que a obra dramática é a que mais directamente actua no espírito e domina a multidão. (BRAGA, [s.d]: vii)

A fim, então, de inverter essa situação desanimadora em que se encontrava a arte dramática portuguesa, Almeida Garrett, que se iniciara na literatura ainda sob as influências do Arcadismo, tendo mesmo chegado a escrever uma tragédia segundo o gosto clássico, *Catão*, que na apreciação de Saraiva e Lopes *tem pouca originalidade* (SARAIVA, 1982: 737), mesmo antes de ter sido nomeado para as funções de Inspetor Geral dos Teatros, debruçou-se sobre o projeto romântico de “compor um repertório verdadeiramente nacional”.

Teófilo Braga, comentando esse primeiro passo dado por Garrett, assim se expressou:

Por um rasgo genial [Garrett] achou um tema sobre que entreteceu o seu primeiro drama, tendo em si implícita a emoção que revelava o pensamento nítido da restauração do Teatro Nacional. Esse drama tinha por cenário a Corte de D. Manuel, onde Gil Vicente iniciara os espetáculos cômicos. (BRAGA, [s.d]: vii)

Garrett *compôs Um Auto de Gil Vicente* (BRAGA, [s.d]: VIII), que foi representado em 15 de Agosto de 1838 (BRAGA, [s.d]: IX), no teatro da Rua dos Condes, e críticos como *Herculano reconheceram que esse drama era o alicerce do Teatro Português* (BRAGA, [s.d]: IX). Anselmo Braamcamp Júnior, em artigo que assina na *Crónica Literária de Coimbra*, em 1840, chega a concluir que *da representação do Auto de Gil-Vicente data uma nova época teatral; é a méta que separa o nosso teatro antigo do comêço de sua restauração*. (BRAGA, [s.d]: 159)

Homem de visão política, envolvido com as sucessivas subidas e descidas ao poder de grupos opostos, na efervescência dos embates entre Setembristas e Cartistas, Garrett afirmava que:

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não há. Não teem procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado factício. É o que fez Richelieu em Paris, e a corte de Espanha em Madrid; o que já tinham feito os certames e concursos públicos em Atenas, o que em Lisboa tinham começado a fazer D. Manuel e D. João III. (BRAGA, [s.d]: 134)

E o idealista Inspector Geral dos Teatros constatava, para sua tristeza, que:

Com efeito, desde aquela época [reinados de D. Manuel e D. João III] nunca mais houve teatro português. Todos os povos modernos foram, um após o outro, pelo caminho que nós [portugueses] encetáramos, adiantando-se na carreira dramática; nós voltamos para trás, e perdemos o timo da estrada, que nunca mais acertamos com ela. (BRAGA, [s.d]: 141)

Garrett estava convencido de que *Gil Vicente tinha lançado os fundamentos de uma escola nacional* (BRAGA, [s.d]: 134), só que os portugueses não a souberam preservar. Essa sua posição ele já expressara à rainha D. Maria II, em novembro de 1836, com essas palavras:

Entre as jóias que da coroa portuguesa nos levou a usurpação de Castela, não foi a menos bela esta do nosso teatro. Como o senhor rei D. Manuel deixou pouco vividoura descendência, também o seu poeta Gil-Vicente deixou morredoiros sucessores. Outros pendões foram fazer a conquista, navegação e comércio dos altos mares que nós abandonámos; outras musas ocuparam o teatro que nós deixámos. E desta última glória perdida, nem sequer memória ficou nos títulos de nossos reis. (...)

Nem temos um teatro material, nem um drama, nem um actor. Os Autos de Gil-Vicente e as Óperas do infeliz António José foram nossas únicas produções dramáticas verdadeiramente nacionais. (BRAGA, [s.d]: 141)

Objetivando reanimar o desfalecido gênio dramático português, Garrett deu início ao seu projeto. Mais tarde,

na Introdução à primeira edição de *Um Auto de Gil Vicente*, datada de 1841, ele escreveu:

Foi em junho de 1838.

O que eu tinha no coração e na cabeça - a restauração do nosso teatro - seu fundador Gil-Vicente - seu primeiro protector el rei D. Manuel - aquela grande época, aquela grande glória - de tudo isso se fez o drama.

Não foi sómente o teatro, a poesia portuguesa nasceu toda naquele tempo; criaram-na Gil-Vicente e Bernardim-Ribeiro, engenhos de natureza tam parecida, mas que tam diversamente se moldaram. (BRAGA, [s.d]: 142)

Como se percebe, Garrett atribui a Gil Vicente e a Bernardim Ribeiro a gênese da literatura nacional. A visão que tinha dos dois é muito peculiar:

Gil-Vicente, homem do povo, cobiçoso de fama e de glória, todo na sua arte, querendo tudo por ela e persuadido que ela merecia tudo, viveu independente no meio da dependência, livre na escravidão da corte; e fiado na protecção dos reis, seus amos e seus amigos, fustigava de epigramas e *chacotas* quanto fidalgo se atrevia a desprezá-lo, quanto frade ou desembargador - e não lhes faltaria vontade - vinha com intrigas e hipocrisias para o mortificar.

Original e atrevido em suas composições, sublime por vezes, o seu estilo era todavia de poeta cortesão: conhece-se. Os cinismos que hoje lhe achámos, ou não soavam tais nos ouvidos daquele tempo, ou permitia a singeleza dos costumes mais liberdade no rir e folgar, porque havia mais estreiteza e pudor nas coisas sérias e de-véras.

Bernardim-Ribeiro, ao contrário, nobre e cavalheiro, cultivava as letras por passatempo, e a corte por officio.

Mas a poesia, que em casa lhe entrára como hóspeda e convidada, fez-se dona dela e tomou posse de tudo. Foi poeta não só quando escrevia, mas pensou, viveu, amou - e amar nele foi viver - amou como poeta. (BRAGA, [s.d]: 142-143)

Conforme revelou Garrett, esse era o ingrediente para a realização de seu primeiro drama, iniciando a formação do tal “repertório verdadeiramente nacional”, como confessa:

Tais são os dois caracteres que eu quis pôr defronte um do outro.

Desta comparação fiz nascer todo o interesse do meu drama; foi o pensamento dele: fixei-o num facto notável, cujas circunstâncias exteriores minuciosamente nos deixou descritas uma testemunha respeitável [Garcia de Resende], e cujos particulares misteriosos apenas se adivinha alguma coisa confusamente por um livro de enigmas e alegorias que não entendia talvez nem quem o escreveu. Já se vê que falo da partida da infanta D. Beatriz para Sabóia - facto à volta do qual se passa o drama.

Para a parte íntima dele as *Saùdades*, de Bernardim-Ribeiro; a memória de Garcia de Resende para a parte material e de forma; o Gil-Vicente todo, mas especialmente a tragicomédia que naquela ocasião compôs e foi representada na corte [*As cortes de Júpiter*], para o estilo, costumes e sabor da época. - Tais foram as fontes donde procurei derivar a verdade dramática para esta que ia ser a primeira composição nacional do género.

Digo *verdade dramática*, porque a histórica propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro.

O drama de Gil-Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama;

é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil-Vicente a ver se ressuscitava o teatro.

Os caracteres de Gil-Vicente e da infanta estão apenas delineados; não podia ser mais: tive medo do desempenho. (BRAGA, [s.d]: 143-144)

Desse modo, Garrett fez teatro dentro do teatro, metateatro. E o produto final, *Um Auto de Gil Vicente*, foi o resultado de uma ampla intertextualidade entre o escrito novo de Garrett e os muitos escritos antigos, contemporâneos à obra de Gil Vicente.

As ações da peça garrettiana se desenvolvem na corte de D. Manuel, e o autor *escolheu a véspera da ida da infante [D. Beatriz] para Sabóia, para levantar o pano do seu drama* (BRAGA, [s.d]: 148). Nele, aparecem como personagens:

El-Rei D. Manuel; Infante D. Beatriz; Bernardim-Ribeiro; Gil-Vicente; Paula-Vicente; Pero-Çafio; Conde de Vila-Nova; Garcia de Rezende; Barão de Saint-Germain; Dr. Jofre-Passerio; Chatel; Bispo de Targa; Mordomo-Mór d'El Rei; D. Inês de Melo; Joana Taco; e quatro actores e duas actrizes de Gil Vicente. (BRAGA, [s.d]: 161)

No texto vicentino, *Cortes de Júpiter*,

feita ao muito alto e poderoso Rey D. Manuel, o primeiro em Portugal deste nome, à partida da ilustríssima senhora infante dona Beatriz, duqueza de Saboia, da qual sua invençam é, que o senhor Deos querendo fazer merce à dita senhora, mandou sua Providência por mensageira a Jupiter Rey dos

elementos, que fizesse corte em que se concertassem planetas e sinos em favor de sua viagem (VICENTE, 1971: 225),

as personagens são: Providência; Júpiter; Quatro Ventos; Mar; Sol; Lua; Vénus; Marte; e Moura Encantada. (Cf. VICENTE, 1971: 225)

Talvez, para o momento, o melhor resumo do enredo das *Cortes de Júpiter* seja aquele que Pero Çaifo, personagem garrettiana que, como ator, interpreta Marte na representação do auto vicentino, contido pelo texto romântico, faz à personagem Bernardim-Ribeiro. Diz Pero Çaifo:

ç Pois não sabeis o enrêdo do auto, das *Côrtes de Júpiter*, composto para êste casamento e festas riais? As *Côrtes de Júpiter*, coisa magnifica, são os deuses todos principais que se juntam em côrtes no céu para avisarem e concertarem no melhor modo e mais grandioso de ir ao bota-fóra do galeão, e acompanhar a infante-duquesa por êsses mares abaixo; fazer-lhe léda e próspera a viagem, e a levar sã e salva a terras de Sabóia. (...)

(...) Vêm então os Deuses a côrtes por ordem de Júpiter.

(...) distribuem os logares para o cortejo da partida - e por fim desencantam a famosa moura Taes, filha do antigo rei do Algarve, mágica afamada; a qual moura tem um anel de condão que adivinha tudo; e o anel é obrigada a moura por Júpiter (...) a entregá-lo à infante (...). Com o quê acaba o auto, e (...) todos cantando e dançando co'a linda chacota. (GARRETT, [s.d.]: 172-173)

No drama de Garrett, Bernardim Ribeiro, apaixonado pela infante D. Beatriz, substitui a

personagem-atriz que iria representar a moura no auto vicentino e, *em vez de dizer o seu papel [o da moura], improvisa uns versos que só Paula e a infante entendem, mas que sobressaltam e espantam todos* (BRAGA, [s.d.]: 148). A infante desfalece e, encerrando o drama, em final diverso ao do das *Cortes* vicentinas, entra D. Manuel.

Sobre o efeito causado pela encenação da peça, em prefácio à primeira edição, assim se expressaram os editores:

A apreciação dêste drama fez uma época na história literária de Portugal. De então verdadeiramente é que se começou a pensar que podia haver teatro português. Tôda Lisboa foi à Rua dos Condes aplaudir Gil-Vicente; todos os jovens escritores quiseram imitar o Gil-Vicente. Tôda a imprensa periódica celebrou êste acontecimento nacional com entusiasmo. (BRAGA, [s.d.]: 146)

Além de *Um Auto de Gil Vicente*, Garrett ainda escreveu *Frei Luís de Sousa*, considerado pela crítica sua obra prima da dramaturgia. Contudo, o projeto de reanimar o teatro português acabou interrompido por razões políticas. É o que ele viria a chamar de *a quinta crise do teatro português*:

É a quinta crise do teatro português.

A primeira trouxe-lha o fanatismo de el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional.

Na segunda queimaram-lhe o pobre António José.

A terceira veio com a Ópera italiana (...).

A quarta foi a invasão das macaquices francesas. (BRAGA, [s.d.]: 144-145)

Luiz Francisco Rebello, um dos mais atuantes historiadores do teatro português, chama a esse período que Garrett vê acabar de *A Restauração* (REBELLO, 1991). À fase seguinte, que contou com nomes como os de Eça de Queirós, de Ramalho Ortigão, de Teófilo Braga, ele rotulou de *Uma Encruzilhada*, da qual a chamada Geração de 70 não soube sair.

Em 1911 inicia-se o período chamado por ele de *A República*, quando

é nomeada uma comissão constituída por algumas personalidades ligadas ao “Teatro Livre” e ao “Teatro Moderno” (António Pinheiro, Bento Faria, Emídio Garcia, Afonso Gaio e Bento Mântua), com a incumbência de proceder a um “inquérito à arte dramática nacional” tendo em vista a sua reforma e adaptação às novas estruturas sociopolíticas. (REBELLO, 1991: 80)

Isso atestava a perenidade da crise por que desde sempre vinha passando o teatro português.

A partir de 1946, segundo a periodização proposta por Rebello, encontra-se *A Actualidade*, quando se dá uma nova e crescente ebulição do teatro nacional. Representam-se textos de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Branquinho da Fonseca, José Régio... Surgem Alves Redol, Bernardo Santareno, Fiama Pais Brandão, Natália Correia, Luís Sttau Monteiro... E com Sttau Monteiro, ressurgem Gil Vicente.

O grupo do qual Sttau Monteiro fazia parte dedicou-se a escrever uma série de dramas históricos narrativos (...) que propõem uma dupla revisão crítica não só da

história como da sua própria representação teatral. (REBELLO, 1991: 97) E Rebello verifica que,

curiosamente, não obstante o rigor da censura, que vedou o acesso ao palco de muitos textos (...) (e, por certo, dos mais significativos), o teatro atraiu um grande número de romancistas e poetas. (REBELLO, 1991: 98)

Parece que o *gênio dramático nacional* havia tomado novo fôlego.

Entre o conjunto das obras escritas por Sttau, encontra-se o *Auto da Barca do motor fora da borda*, com que ele estabelece um inovador diálogo com o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. O novo *auto* incorpora do antigo não apenas a temática, mas também a estruturação das cenas, atualizando o velho desfile vicentino dos tipos alegóricos.

Segundo Constância Lima Duarte:

No auto de Sttau as duas estórias [a antiga e a nova] e, o que é mais importante, as duas realidades representadas se entrecruzam, num intercâmbio que faz o leitor, espectador ou intérprete vislumbrarem concomitantemente as duas épocas, os dois sistemas políticos. O fidalgo vicentino torna-se o Burguês contemporâneo; o Onzeneiro de ontem é o Banqueiro de hoje; o Sapateiro, o Industrial de Sapataria; o Frade, o Padre; os quatro Cavaleiros tornam-se quatro Paraquedistas; e assim por diante. (DUARTE, 1980)

O *Auto da Barca do Inferno*, conforme está dito na didascália inicial, é

hũa prefiguração sobre a rigorosa acusação, que os inimigos fazem a todas as almas humanas, no ponto

que per morte de seus terrestres corpos se partem. E por tratar desta materia põe o Autor por figura que no dito momento ellas chegão a hum profundo braço de mar, onde estão dous batéis: hum delles passa pera a Gloria, outro pera o Purgatorio. He repartida em tres partes; s. de cada embarcação hũa cena. Esta primeria he da viagem do Inferno. (VICENTE, 1951: 39)

E suas personagens são: *Anjo - Arrais do Ceo. Diabo - Arrais do Inferno. Companheiro do Diabo, Fidalgo, Onzeneiro, Parvo, Sapateiro, Frade, Florença, Brisídia Vaz - Alcoviteira, Judeu, Corregedor, Enforcado. Quatro Cavaleiros* (Cf. VICENTE, 1951: 39) que, uma a uma, entram em cena na ordem em que estão apresentadas e se dirigem primeiro ao batel do Inferno. Quando descobrem que seu destino não lhes agrada, recorrem à barca da Glória, e se não são aceitos pelo Anjo, retornam e embarcam com o Diabo.

O Fidalgo é recusado por sua tirania e soberba; o Onzeneiro, por causa da usura; o Sapateiro, porque enganava e explorava seus fregueses; o Frade, por ter vivido na luxúria, e carregar consigo a prova da mancebia: Florença; Brisídia Vaz, porque é alcoviteira; o Corregedor - e um Procurador -, por não terem exercido honestamente o papel de homens da Justiça; o Enforcado, por haver se suicidado.

O Anjo acolhe o Parvo, porque a sua condição o aproxima dos inocentes, incapazes de discernir entre o certo e o errado, e os quatro Cavaleiros, porque morreram a serviço de Deus, nas guerras santas do além-mar.

O Judeu não embarca em nenhum dos dois batéis, porque está fora da ordem cristã, que rege as relações daquele universo representado.

Na Barca de Sttau Monteiro, há dois grupos de personagens. As *vicentinas*, que são: *Arrais (Amâncio); Companheiro; Brísida Vaz; Corregedor; Fidalgo (Simeão); Anjo; Joane; Onzeneiro; Sapateiro; Padre; e Moça*. (MONTEIRO, [s.d.]: 8) E as contemporâneas: *Arrais; Banqueiro; D. Brisette de Vaz; Corregedor; Burguês; Industrial de Sapataria; e Padre* (MONTEIRO, [s.d.]: 8) Mas apenas um batel, que anda à deriva, correspondendo à situação em que se encontrava a sociedade portuguesa.

Conforme verificou Constância Lima Duarte,

O *Auto da Barca do Inferno* mostrará, através do julgamento, a inutilidade do empenho humano em acumular riquezas, vaidades, vícios, o seu não-valor depois da morte e o “estorvo” que significam para as pessoas que os carregam. Já a barca contemporânea, alegoria do sistema político-social e econômico do país, apóia-se na denúncia da ideologia capitalista que se caracteriza pela acumulação e apego aos bens materiais. (DUARTE, 1980: 133)

Na *Barca* vicentina, independente da classe social, as personagens são apresentadas num mesmo nível perante a justiça divina. O que as diferencia é a vida cristã e justa que tenham ou não levado, permitindo-se, desse modo, que embarquem num ou noutro batel. Já na *Barca* de Sttau, onde o batel é único, as personagens são apresentadas conforme a posição social que ocupam, e nele só podem embarcar os representantes do poder burguês. O proletariado fica *fora da borda* e é, na

verdade, o motor que faz com que a barca se mova. Assim, como verificou Constância Lima Duarte,

esta postura textual bem revela os valores ideológicos presentes no auto de Sttau Monteiro. Valores que negam e se chocam com as verdades do cristianismo. Nota-se que o materialismo atravessa de ponta a ponta a peça. (DUARTE, 1980: 134)

Mais uma vez, Gil Vicente é recuperado como elemento de um diálogo que tem função crítica. De fato, Sttau percebeu as censuras feitas por Gil Vicente à sociedade da época e, aproveitando-se delas, atualizou-as, recontextualizando-as ao seu momento. Constância Lima Duarte tem realmente razão quando diz que Sttau

Aponta para os rumos (ou falta de...) da sociedade portuguesa moderna e os responsáveis por tal estado de coisa. Mostra a impossibilidade de se realizar uma Barca do Inferno numa época onde não se crê mais nisso e quando os valores mudaram de tal forma que os que antes eram condenados, agora recebem homenagens e estão no topo do poder. (DUARTE, 1980: 135)

Se no drama garrettiano, que ao recolocar Gil Vicente em cena, buscando apontar os caminhos para uma dramaturgia verdadeiramente nacional, transparecem as críticas à péssima situação em que se encontrava o teatro português, enquanto reflexo, é óbvio, daquela sociedade em eterna crise; agora,

na barca de Sttau há espaço para se discutir a sociedade e a economia do seu tempo, [e] nela emergem os conflitos e problemas de toda uma época, acompanhados de suas causas mais profundas. (DUARTE, 1980: 137)

Gil Vicente acaba sendo, portanto, referência obrigatória sempre que se quer pensar a tradição teatral portuguesa, e o seu retorno cíclico à cena, sempre que o teatro lusitano entra em ebulição e está em busca da verdadeira função autognóstica, inerente a uma dramaturgia engajada nas questões nacionais, confirma o caráter de atualidade e permanência que sua obra apresenta, como emblema de um tempo em que Portugal julgava-se senhor de si e dos mares.

Se, de fato, Eduardo Lourenço tem razão e a pergunta *quem somos e o que somos como portugueses?* (Cf LOURENÇO, 1988: 77-118) continua até hoje na mentalidade lusitana, será muito natural que, talvez agora mesmo, algum dramaturgo português esteja revisitando Gil Vicente e trazendo-o à cena mais uma vez. Aquele homem do início do século XVI, como muito poucos, saberia responder a essa pergunta, se é que não o fez, nas entrelinhas que entretecem o aparentemente heterogêneo conjunto de sua obra, diálogo permanente com o ser nacional, naqueles tempos em que Portugal, lançando-se às conquistas no ultramar, começava a se perder.

O juiz, os juízes: comicidade e riso em Martins Pena e Gil Vicente

Quando uma primeira e até desprezível leitura da comédia farsesca *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, despertou-nos a atenção para alguns pontos de identidade entre esse texto e a farsa vicentina *O juiz da Beira*, não sabíamos ainda que, conforme sugere uma nota do editor Darcy Damasceno, a versão inicial da peça de Martins Pena não coincidia com aquela que conhecêramos. Na versão que tínhamos, o texto era composto de vinte e três cenas; mas, em sua forma primitiva, apresentava apenas as quinze últimas, e esse aspecto o aproxima ainda mais do texto português, como pretendemos desenvolver no corpo deste estudo.

Assim sendo, iniciamos a pesquisa partindo da premissa de que a comédia, com a qual Martins Pena se lançou no meio teatral, encontrava matriz na farsa vicentina, sabendo que, para comprovar ou tornar tal hipótese viável, era necessário, antes de tudo, demonstrar as relações possivelmente existentes entre a obra do comediógrafo brasileiro e, no mínimo, a cultura e a tradição lusitanas, senão com o próprio Gil Vicente e sua obra.

O recurso à crítica em torno da vida e da obra de Martins Pena reiterou nossa impressão inicial. O conhecimento que ele teve da cultura lusa assentava-se, antes de tudo, em sua origem familiar:

Martins Penna nasceu no Rio de Janeiro aos 5 de novembro de 1815, tendo por genitores o juiz do bairro de Santa Rita, João Martins Penna, mineiro, e D. Francisca de Paula Julieta Penna, fluminense. Foram seus avós paternos o brigadeiro *português* Francisco Martins Penna e a mineira D. Cláudia Maria de Sant'Anna, e maternos o tenente português José Antônio da Costa Guimarães e a fluminense D. Maria Bernarda do Nascimento. Órfão de pai com um ano de idade e de mãe aos dez, o avô e depois um tio materno (...) foram seus tutores. (ROMERO, 1966: 4)

E esse conhecimento ele exibiu largamente quando compôs o drama *D. Leonor Teles* (1839). Para realizar o texto, Martins Pena valeu-se de fatos “históricos” - os episódios que envolveram D. Leonor, D. Fernando, o Mestre de Avis, D. Lourenço da Cunha e o Conde de Andeiro -, “rearrumando-os” segundo suas intenções artísticas. Mas para satisfazer à crítica, que àquela época separava com pretensa nitidez a “história” da “ficção”, o autor contou, em prefácio ao drama, a “verdadeira” história, explicando o que e porque mudara em face do que a história de Portugal registrava (Cf. ROMERO, 1966).

O percurso dramático - e aqui entendemos drama como todo e qualquer texto escrito para ser representado -, os ingredientes que combinava para provocar o riso, as fontes de que se valeu, o tipo de crítica político-social que fazia, enfim, muitos aspectos aproximavam Martins Pena de Gil Vicente: fundadores do teatro nacional de seus países. Isso ratifica a premissa que levantáramos e que, agora, objetivamos aprofundar, mostrando primeiro as identidades e as diferenças entre os dois autores - um quinhentista português, outro oitocentista brasileiro -,

para podermos, finalmente, pôr lado a lado as duas obras - *O juiz de paz na roça* e *O Juiz da Beira* - que nos parecem apresentar muitos pontos de contato. A farsa vicentina seria a fonte; a comédia de Martins Pena, uma refundição.

MARTINS PENA E GIL VICENTE: IDENTIDADES E DIFERENÇAS

O primeiro ponto de identificação entre os dois autores já está expresso, por palavras de outrem, na epígrafe com que abrimos este trabalho, e redito, por nossas próprias palavras, na **Introdução**: Martins Pena e Gil Vicente são considerados fundadores do teatro nacional de seus países.

Bárbara Heliadora, referindo-se a Martins Pena, lembra a novidade que foi

o aparecimento no século XIX de um dramata eficiente e original numa história de teatro pobre e pouco imaginosa como é a nossa. O que normalmente aparece, em todas as literaturas dramáticas, ao fim de uma busca, de um progresso lento e penoso, Martins Penna faz aparecer mais ou menos miraculosamente, pois antes dele não progrediu, etapa por etapa, a comédia de costumes com efeitos farsescos que compõem a parte realmente importante, significativa de sua obra, e nem depois dele temos tido, tão pouco, autores de sua observação penetrante, que soubessem como ele soube retratar rápida e incontroversivelmente os vícios e as fraquezas de sua época. (HELIODORA, 1966: 32)

Esse caráter fundador de Martins Pena, que Bárbara Heliadora percebeu também se encontra nas palavras que lhe atribuiu Antônio Soares Amora, quando forjou a expressão “fenômeno Martins Pena” ou quando o tratou por “talentoso criador de nosso teatro popular”. (AMORA, 1966: 22) Mesmo Sílvio Romero, nem sempre exato ao tentar entender a obra do dramaturgo brasileiro, atribuiu-lhe o título de criador do teatro nacional, o que o aproximando do fundador da dramaturgia portuguesa:

O grande Gil Vicente e o notável nacional Antônio José, que viveu na metrópole, e cujo mérito não deve ser exagerado, não passaram da comédia de costumes, descambando muitas vezes para a farsa, pelo emprego da conhecida chalaça portuguesa. Tal o espírito com que chegou ela a *Martins Pena, o maior representante do gênero no Brasil, e o verdadeiro criador dele entre nós*. (ROMERO, 1966: 7)

Gil Vicente também tem sido, ao longo do tempo, objeto de comentários semelhantes. Fugindo ao exagero de recorrer à vasta crítica vicentina, vamos trazer apenas a voz de duas autoridades da história teatral portuguesa para falar conosco.

Ivo Duarte Cruz inicia sua *Introdução à história do teatro português* com o capítulo **Os esboços pré-vicentinos**, logo seguido de **Gil Vicente, o que fez os autos a El-Rei**, onde afirma que,

com a ressalva de que já antes, entre nós, se fazia e criava teatro, é pelo menos cômodo - e, num critério de valor universal, de certo modo justo - considerar a primeira “estreia” vicentina, como a própria “estreia” de uma dramaturgia portuguesa autônoma e indiscutível. (CRUZ, 1983: 35)

Também Luiz Francisco Rebello, um dos mais conceituados historiadores do teatro português, autor e crítico teatral, quando principiou, na sua *História do teatro*, a traçar o percurso da cena lusitana, tratando d'**As origens**, não pôde deixar de, sempre que justificava a existência de um teatro nacional anterior a Gil Vicente, referir-se àquele “que fez os autos a El-Rei”, mesmo que fosse somente para demonstrar o quanto sua obra estava ligada a fontes mais primitivas. Mesmo assim, o capítulo seguinte, não por acaso intitulado **A maioridade**, é dedicado a Gil Vicente, com seu primeiro parágrafo resumindo, antecipadamente, o que, via de regra, seria uma conclusão:

Sem dúvida, o génio não explica tudo, e menos ainda a eclosão de um fenómeno sócio-cultural como o teatro. O perfeito acabamento estético da obra de Gil Vicente, a multiplicidade de géneros e formas dramáticas que nela se combinam, o cruzamento de várias linhas de influência pressupõem necessariamente uma gestação anterior, o que aliás em nada diminui a sua grandeza, como a de um Shakespeare ou um Molière não é afetada pela intensa fermentação dramática que, nos respectivos países, precedeu a obra de qualquer deles. Mas, como estes, Gil Vicente era um homem de teatro integral: não só construiu a sua obra a partir dos elementos dispersos que a tradição cénica conhecida lhe fornecia (pode dizer-se que ela constitui uma síntese, no sentido hegeliano do termo, pois representa aquele momento de uma evolução dialéctica em que a quantidade engendra uma nova qualidade), como lhe acrescentou o seu complemento indispensável - a representação. Não se limitou a escrever os seus “autos”, reuniu e formou para os representar um conjunto de actores, que ele próprio encabeçava e dirigia. O seu contributo fundamental para a história

do teatro português não se restringe - e já seria imenso! - aos textos que escreveu, nem estes se contentaram em adoptar formas experimentais, aperfeiçoando-as embora. Aí reside a inconfundível marca da sua genialidade. (REBELLO, 1991: 19)

Chamando atenção para a genialidade vicentina, Rebello aponta outro aspecto comum aos dois dramaturgos, que é o fato de eles não serem os primeiros a produzirem dramaturgia em seus países, mas, sim, aqueles que, valendo-se de matéria pré-existente, moldaram-na à forma e à exigência nacionais, criando, desse modo, um renovado fazer dramático, que é próprio e particular, daí, fundador.

Antes de 1502, ano em que Gil Vicente, vestido de vaqueiro, invade a câmara de D. Maria para festejar o recém-nascido príncipe, mais tarde D. João III, não se costuma considerar que, até aí, tivesse havido teatro nas terras lusitanas. (Braga In: VICENTE, 1951: 1-7)

E, de fato, se compararmos a teatralidade medieval portuguesa - não o teatro propriamente dito, mas um conjunto de características da *performance* cênica comum às práticas orais da Idade Média (Cf. ZUMTHOR, 1993) - com o teatro francês ou espanhol medieval, veremos que lhe faltam textos e registros históricos das representações. Como exemplo, para comprovar essa afirmação, bastar-nos-iam os mistérios e milagres franceses ou os autos pastoris castelhanos. Todavia, o teatro vicentino, sem precedentes na história dramática portuguesa, não nasceu do nada, mas a partir de elementos que já estavam assentados na vivência cultural ibérica.

O *espetáculo inaugural - Visitação* ou *Monólogo do vaqueiro* - apresenta uma estrutura cênica ainda pobre, sem recursos teatrais desenvolvidos, tendo sido composto a partir de *El auto de repelón*, do castelhano Juan del Encina. Isso justifica o comentário de Neil Miller, de que é a partir

do progresso dramático, (...) muito mais aparente na segunda obra, (...) que as personagens têm uma maior personalidade e qualidades individuais. (MILLER, 1982: 42)

Esse progresso se deu sustentado nos elementos culturais já bastante desenvolvidos na Península. Gil Vicente se aproveitou das tradições medievais, do teatro espanhol, dos recursos da lírica, em especial das cantigas de tenção, das *Coplas* de Mingo Revulgo, das obras do Marques de Santilhana, do *Libro de buen amor* do Arcipestre de Hita e dos *momos* e *entremezes* tão freqüentes e espetaculares em Portugal desde o reinado de D. Afonso V.

Da mesma forma que Gil Vicente, o autor brasileiro se aproveitou de elementos variados, que influíam na cultura local, para construir sua dramaturgia nacional. Assim, avaliando essa dramaturgia, Antônio Soares Amora considera que “Martins Penna, em 1837, (...) [achou] o precioso filão de sua comédia popular, filão que, por dez anos, explorou com invulgar talento” (AMORA, 1966: 21), e, ao discutir as fontes, argumenta que

O problema não é (...) encontrar, no “fenômeno Martins Penna”, a origem de seus procedimentos cênicos. Tais procedimentos estavam mais do que

definidos na comédia européia, e ele os assimilou (...). O problema é, então, saber como o modesto funcionário público, de 22 anos, formado em comércio e com breve passagem pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, concebeu ou achou matéria tão autenticamente brasileira e tão adequada a uma comédia de costumes populares, que em dez anos o imporia e celebrizaria nos palcos cariocas. (AMORA, 1966: 21)

Ora, o questionamento indiretamente colocado por Soares Amora, no que diz respeito à obra de Martins Pena, caberia também para a obra de Gil Vicente, de quem pouco, ou quase nada, se sabe. Onde aquele desconhecido homem da passagem dos tempos - século XV para o XVI, Idade Média para o Renascimento - concebeu ou achou matéria tão autenticamente portuguesa e tão adequada a uma comédia de costumes populares, que em trinta e quatro anos o imporia e celebrizaria na corte portuguesa? Porém, mais adiante, o próprio Soares Amora nos responde quanto às fontes que serviram a Martins Pena:

creio podermos concluir que, se de um lado Martins Penna recebeu, ao dar seus primeiros passos de comediógrafo de costumes, decisivas sugestões de uma literatura européia divulgada no Brasil no decênio de 1830, e representada, como disse, por comédias de costumes e de crítica e por obras acerca do pitoresco de nossa vida, de outro lado teve talento para assimilar essas sugestões e criar com os elementos colhidos por suas observações e pelo seu sentimento crítico do Brasil Institucional de 1837 em franca liquidação, uma comédia bem brasileira e no fim de contas original, senão nas técnicas cênicas (o que seria pedir demais ao jovem estreante), pelo menos no conteúdo, no espírito, no sentido da atualidade e na sintonia com os

interesses e o gosto de seu público popular. (AMORA, 1966: 21)

As notas que até agora nos serviram para aproximar Martins Pena de Gil Vicente, no aspecto fundador, salientando as fontes e o início discreto de cada um, trouxeram-nos outros pontos de identidade entre eles.

Parece-nos que tanto um quanto outro se notabilizaram pela comicidade presente em suas peças. A esse respeito, percebendo a distância qualitativa que havia entre as comédias e os dramas escritos pelo autor oitocentista, Bárbara Heliodora chegou a afirmar que “o Martins Penna que merece todas as nossas atenções (...) é o das comédias” (HELIDORA, 1966: 32), no que ela estava em perfeita concordância com Sívio Romero, quando este escreveu que

a parte principal da obra de Martins Penna é incontestavelmente a teatral; nesta última, sem a menor sombra de dúvida, as comédias tomam a dianteira. (ROMERO, 1966: 6)

Caminhavam no mesmo sentido as observações feitas por Soares Amora, destacando que,

a bem da memória do talentoso criador de nosso teatro popular, é necessário que se insista em que sua comédia foi sobretudo fruto de sua capacidade de observação, de seu senso do caricaturismo, do burlesco, do humorístico. (AMORA, 1966: 22)

Mas o cômico em Martins Pena, do mesmo modo que em Gil Vicente, não era gratuito.

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade, de pasmar, e essa espontaneidade,

esta facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento (ROMERO, 1966: 11).

Reiterando esse aspecto, Henrique Oscar lembrou que

A atitude de Martins Penna em relação aos costumes de sua época que evoca é sobretudo crítica. São os defeitos do mundo que o cerca que aponta e ridiculariza. Os tipos e os costumes que mostra são antes os maus que os bons. Desfilam em suas comédias todos os gêneros de conduta censuráveis, de sentimentos condenáveis. (...) [Ele] tem apenas o cuidado de não pintar isso em cores negras, fazendo rir do que censura, sem assumir um tom moralista. (OSCAR, 1966: 30)

A intenção crítica e o desfile de gêneros que Henrique Oscar percebe em Martins Pena aproximam-no ainda mais de Gil Vicente. Nós mesmos, em artigo recente, tratando da crítica embutida na obra vicentina, alertamos para a função que o cômico tem em seu teatro:

pensamos o cômico vicentino, via de regra, na interseção entre aquelas duas vertentes de leitura [a bergsoniana e a bakhtiniana]. Se, por um lado, Gil Vicente procurou em seu “riso” múltiplas significações, um valor explícito e outros implícitos [conforme prega a teoria desenvolvida por Bakhtin para o cômico popular medieval], por outro, valeu-se da ironia como veículo de constrangimento, persuasão, coação, correção de desvios [como Bergson pensa ser a função do riso]. O cômico vicentino guardou, na maior parte das vezes, uma função precipuamente didática, comprometida com a ideologia do aparelho de Estado português, seu mecenas. (GARCÍA, 1994: 77)

E não acreditamos, como ingenuamente parece crer Henrique Oscar, que Martins Pena fosse menos “moralista” que Gil Vicente. Nesse ponto, estamos em sintonia com o pensamento de Soares Amora:

Endereço bem certo tinha assim o ridículo em que punha um juiz de paz da roça, no seu papel de juiz de conciliação e de autoridade toda poderosa, mas no fundo e inevitavelmente um primário, ignorante e venal, e um caipira apenas amigo de encher a pança e de “aferventar” um bailarico ao compasso de um fato ou tirana. (AMORA, 1966: 24)

Ele também percebe o desfile de tipos, mas o considera ligado ao projeto de crítica desenvolvido pelo autor:

(...) o jovem Luís Carlos [Martins Pena] não modelou essa matéria roceira apenas para fazer rir. Com a caricatura risível da roça, da cidadezinha, dos roceiros e provincianos fluminenses, insinuou, em boa dose, a sua crítica política, indispensável numa comédia de costumes que pretendia conquistar as atenções e os aplausos de um público dominado por um agitado clima político e dele ativamente participando. (AMORA, 1966: 23)

Bella Józef resume tal aspecto:

Martins Penna inaugura o teatro de costumes. Suas peças mostram o Brasil da Regência e dos primeiros anos do 2º Reinado, a precária administração da justiça, o recrutamento, a ausência da polícia, as instituições nacionais, a província e a capital. (JÓZEF, 1966: 14)

O outro ponto de identidade entre as obras de Martins Pena e de Gil Vicente levantado por Henrique Oscar e também percebido por Soares Amora, o desfile

de tipos, é bastante visível nas *Barcas* vicentinas, mas igualmente presente n’*O juiz da Beira*, onde vêm à cena um juiz beirão, um porteiro, um ferreiro, uma alcoviteira, um sapateiro, um escudeiro, um moço do escudeiro... Variados tipos, todos expondo mazelas da vida social lusitana.

A representação dramática desses segmentos sociais traz consigo outro aspecto comum à obra dos dois autores. Como verificou Bella Józef, Martins Pena emprega “a fala popularesca, com um vocabulário de sabor popular” (JÓZEF, 1966: 16). Em Gil Vicente, uma pluralidade de falares, com especial relevo para a língua dos *judeus* ou a dos *negros*, esta última também presente na obra de Henrique da Mota, seu contemporâneo e talvez predecessor na composição de textos cômicos.

Ligados por tantos aspectos - o caráter fundador; o recurso a fontes dispersas e diferentes entre si, mesclando o estrangeiro ao nacional; o início insipiente, com uma evolução semelhante; a opção e a consagração pelo cômico; a vinculação do cômico ao popular; o emprego dos múltiplos linguajares sociais; a apresentação de tipos em desfile; o engajamento da obra nas questões sócio-políticas do momento - Martins Pena e Gil Vicente, de modo similar, não deixaram escola. Isso se pôde notar, no caso do dramaturgo brasileiro, pelas variadas citações feitas ao longo do estudo, e, conforme se conclui, pela lamentação de Sílvio Romero: “não possuímos criações cênicas, que possam aspirar as honras de constituir um grupo distinto entre os do gênero”. (ROMERO, 1966: 3)

Fora aquelas diferenças que o próprio tempo e espaço naturalmente tornam inevitáveis, parece-nos

indiscutível que há, entre Martins Pena e Gil Vicente, identidades suficientes para sustentar uma comparação entre dois textos - *O juiz de paz na roça* e *O juiz da Beira* - muito semelhantes, que também estarão distanciados nos mesmos aspectos que separam os dois autores entre si

O JUIZ, OS JUÍZES: COMICIDADE E RISO

Sílvio Romero considera que

as cenas mais engraçadas [de *O juiz de paz na roça*] são as que se passam na audiência do juiz de paz, que tem de despachar requerimentos cheios de sandices, ele bastante esperto para se fazer presentear à larga pelas partes, e bastante ridículo para... derrogar a Constituição. (ROMERO, 1966: 8)

De fato, essas são as cenas mais importantes da comédia, onde se dá o desfile dos tipos, ficando bastante claras as críticas feitas pelo autor, através de um linguajar mesclado de popularismos e pseudo-cultismos, e são também as únicas que, somadas ao final em “bailarico”, se prestam a uma comparação com a obra vicentina. Com toda certeza, as demais cenas foram sendo compostas, pouco a pouco - conforme as oito primeiras, somente acrescentadas no manuscrito de 1843 - para dar mais ação dramática à peça. Aliás, como também observou Sílvio Romero,

a habilidade do nosso comediógrafo [Martins Pena] está o mais das vezes nas situações em que colocava os personagens do que no entrecho da ação, que era simples. (ROMERO, 1966: 7)

Bárbara Heliodora é de opinião que, na forma em que está publicada,

tecnicamente, *O juiz de paz na roça* é muito fraca, e a inexperiência do autor far-se-á sentir, principalmente, no final, quando fica nítida sua incapacidade para integrar, dramaticamente, a história de Aninha e as cenas do juiz de paz (HELIODORA, 1966: 33),

podendo a peça prescindir dessa história, apesar de ela embutir parte das críticas pretendidas por Martins Pena: “o recrutamento e a falta da polícia”.

Como o nosso objetivo é a comparação entre a comédia brasileira e a farsa portuguesa, reconhecendo como verdadeiras as posições expressas por Sílvio Romero e Bárbara Heliodora, vamos tomar por *corpus* para leitura todo o texto vicentino de *O juiz da Beira* e apenas as cenas de IX a XV e de XXI a XXIII de *O juiz de paz na roça*.

***O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, e *O juiz da Beira*, de Gil Vicente**

A cena IX de *O juiz de paz na roça* (JR) começa com o juiz, em sua casa, preparando-se para dar audiência:

Sala em casa do Juiz de Paz. Mesa no meio com papéis; cadeiras. Entra o Juiz de Paz vestido de calça branca, rodaque riscado, chinelas verdes e sem gravata.

Juiz - Vamo-nos preparando para dar audiência. (...). (JR, 53)

E, durante a preparação, aparece “um preto”, que lhe traz de presente, a mando do seu senhor, “um cacho de

bananas”, acompanhado de uma carta, que é lida pelo juiz. Logo em seguida, entra em cena o Escrivão, que o vai auxiliar durante as audiências:

Juiz - (...) (*Batem à porta*) Quem é?

Escrivão, *dentro* - Sou eu.

Juiz - Ah, é o escrivão. Pode entrar. (JR, 53)

O juiz da Beira (JB) principia igualmente, com Pêro Marques, o juiz beirão, em cena, preparando-se para dar audiência diante d’El Rei:

Entra Pêro Marques dizendo:

Olhai vós bem qu’este sou eu

homem de boa ventura,

empacho nunca m’atura,

e hei-de dizer o meu

coma qualquer criatura.

Pêro Marques sou da Beira

e juiz mexericado;

deram-me lá um Julgado

por cajo de Inês Pereira,

com quem embora sou casado.

Passou-se cá um mandado

nega por me dar canseira,

que logo em toda maneira

viesses, e vim emprazado

bofá com franca esmoleira.

E porque me tem tenção

Diogo Lopes de Carvalho,

por me meter em trabalho,

diz que não cumpro a Ordenação,

e que pera juiz não valho.

e que pera juiz não valho.

Qu’elle é muito d’apertar

com juízes de siqueiro.

Ora eu por não ser pazeiro,

vim cá pera m’amostrar

que sou eu homem inteiro.
Ora assi que de maneira
minha hóspeda Inês Pereira
(Deus a benza!) sabe ler,
e quanto me faz mister
pera eu ir pola carreira.
De que eu contente sam,
soma avonda que assi
lê-me ela o caderno ali
onde s'ê a ordenaçam
de cabo a rabo em par de mi
do que pertence ao juiz:
e assi como ela diz
assi xe-mo faço eu;
e em terra de Viseu
ninguém me contradiz. (JB, 273-275)

E, também, logo em seguida aparece um *Porteiro* que o vai ajudar, cumprindo na farsa vicentina as mesmas funções que o escrivão na comédia de Martins Pena:

Vem um Porteiro apregoando:
(...)
Pêro Senhor Porteiro.
Por. Andar.
Pêro Em lugar de cor'gedor
 me mandou o Regedor
 que faça neste lugar
 odiança d'Ouidor.
 Vossa mercê servirá
 minha odiança assi
 como ele também a mi;
 então se verá
 se vou eu limpo daqui.
 Ora traga vossa mercê
 um banco e uma esteira,
 e uma cortiça inteira,
 e vossa mercê me dê

licença que o requeira.
Ide logo sem tardar. (JB, 275-277)

Encontramos, nessas cenas, além de um paralelismo de personagens e de *situações*, o ingrediente cômico. No texto brasileiro, ele está representado pelo tipo de presente – “um cacho de bananas” - e pelos termos da carta enviados ao juiz:

Juiz - (...) (*Entra um preto com cacho de bananas e uma carta, que entrega ao Juiz. Juiz, lendo a carta.*)
“Il.^{mo} Sr. - Muito me alegre de dizer a V. S.^a que a minha ao fazer desta é boa, e que a mesma desejo para V. S.^a pelos circunlóquios com que lhe venero”. (*Deixando de ler.*) Circunlóquios... Que nome em breve! O que quererá ele dizer? Continuemos. (*Lendo:*) “Tomo a liberdade de mandar a V. S.^a um cacho de bananas-maçãs para V. S.^a comer com a sua boca e dar também a comer à Sr.^a Juíza e aos Srs. Juizinhos. V. S.^a há-de reparar na insignificância do presente; porém, Il.^{mo} Sr., as reformas da Constituição permitem a cada um fazer o que quiser, e mesmo fazer presentes; ora, mandando assim as ditas reformas, V. S.^a fará o favor de aceitar as ditas bananas, que diz minha Teresa Ova serem muito boas. No mais, receba as ordens de quem é seu venerador e tem a honra de ser - Manuel André de Sapiiruruca.” (JR, 53)

Na farsa portuguesa, nos diálogos entre Pêro Marques, o Porteiro, o Ferreiro e Vasco Alonso, com a ignorância do juiz, que não atina nos sentidos das palavras e sequer reconhece ou sabe usar uma cadeira, já que o único assento por ele conhecido era o banco de três pernas:

Pêro	Olhai cá, senhor Porteiro.
Por.	Senhor Juiz, que me manda?
Pêro	Pregoai quem tem demanda,

que venha aqui a terreiro
e diga em que termos anda.
E venha o banco todavia
muito bom, muito direito.
Por Quem quiser hoje este dia
ver mão pesar de seu feito,
não tarde uma ave-maria.
Tal juiz em tal lugar
parece cousa de riso.
Porém que me dá a mi disso
bem julgar nem mau julgar?
quem faz juiz um vaqueiro!
(JB, 277 - grifo nosso)

.....

Indo o Porteiro buscar o banco, topa o Ferreiro e Vasco Afonso, e diz o

Fer. Que andais buscando, Porteiro?
Port. Um banco pera a audiança.
Fer. Aqui banco não s'alcança
 senão em casa do carpinteiro.
Por. Digo a Deus e à ventura,
 não é melhor esta cadeira
 que tem pele e tem madeira
 e tem-se bem e é segura?
Fer. Poucas destas viu o Juiz.
Vas. Boa é ela pera assentar,
 mas este atafal não diz.
Por. Isto é pera encontrar.
 Senhor Juiz, isto é cadeira;
 cortiça, nem ponta dela.
Pêro Dai ó demo a cancela
 e quem a trougue da feira:
 eu não saberei aqui ser.
 Dou já ó fogo a guitarra!
 Quem tinha esta zanguizarra?
Por. Quem a sabe conhecer.
Pêro I-me a Diogo d'Arruda
 que me faça uma trepeça.

Por. Que juiz e que cabeça!
Dou eu já ó demo a resmuda.
Pêro E que diz ele? que diz?
Vas. Que pareceis escudeiro.
Pêro Como é bom este Porteiro!
Por. Como é parvo este Juiz!
(JB, 278-279 - grifo nosso)

Como, nesses autores, o recurso ao cômico nunca é gratuito, já aqui está o indício das suas críticas. Martins Pena visou à Constituição, e Gil Vicente, à ignorância do juiz, que também, como veremos, será um dos alvos do comediógrafo brasileiro. Esse recurso se apoiará nas sentenças descabidas que não resolvem os problemas dos cinco requerentes de cada peça. Aliás, o número igual de casos apresentados a cada juiz é outro fator de uma quase perfeita identidade entre os textos.

Vejamos, na ordem em que aparecem, os requerimentos apresentados ao juiz da roça e as “sentenças” que dá, procurando sempre encontrar, na farsa vicentina, aspectos que permitam a aproximação:

Vem o primeiro requerente:

Juiz - Sr. Escrivão, faça o favor de ler.

Escrivão, *lendo* - Diz Inácio José, natural desta freguesia e casado com Josefa Joaquina, sua mulher na face da Igreja, que precisa Vossa Senhoria mande a Gregório degradedo para fora da terra, pois teve o atrevimento de dar uma embigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau-Grande, que quase a fez abortar, da qual embigada fez cair a dita sua mulher de pernas para o ar. Portanto pede a Vossa Senhoria mande o dito Gregório degradado para Angola. E. R. M. (JR, 54)

E após fazer um breve interrogatório às partes envolvidas, o juiz profere sua “sentença”:

Juiz - (...) Sr. Inácio José, deixe-se destas asneiras, dar embigadas não é crime classificado no Código. Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embigadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com as leis às costas e meto-o na cadeia. Queiram-se retirar (JR, 54),

que não traz qualquer solução jurídica, até porque, como se pôde verificar, Martins Pena acusa a fragilidade da legislação - da *Constituição* e do *Código*.

O primeiro caso apresentado ao juiz da Beira é uma reclamação de Ana Dias:

Ana Querelo-me, senhor Juiz,
do filho de Pêro Amado
que o achei emburilhado
com a minha Beatriz (JB, 282),

que, no teor da queixa - *embigada* e *emburilhado* -, se aproxima muito daquela feita por Inácio José. E, nos dois casos, os requerentes se antecipam aos juízes, sugerindo-lhe a pena que gostariam de ver imposta aos acusados. Inácio José pede o degredo para Angola, Ana Dias, *Que o mandeis vir aqui/ preso, e que o castigueis* (JB, 285). Mas Pêro Marques, do mesmo modo que o juiz de paz, não atende ao pedido, e, como Ana dizia que sua filha fora “forçada” num terreiro de trigo, julga que:

Pêro (...)
que até esse pão ser segado
que se não fale mais nisso.
E àquele mesmo pão
eu e estes homens bões
iremos lá e veremos nós
se houve per força ou não:

que se ela não não queria
estará o pão derramado,
e há mister bem olhado
ela se defendia. (JB, 285-286)

Com isso, ele acaba dando uma sentença tão descabida quanto à do juiz da roça, fugindo, obviamente a uma solução jurídica esperável:

O escrivão lê então o segundo requerimento:
Escrivão, *lendo* - “O abaixo-assinado vem dar os parabéns a V. S.^a por ter entrado com saúde no novo ano financeiro. Eu, Il.^{mo} Sr. Juiz de paz, sou senhor de um sítio que está na beira do rio, aonde dá muito boas bananas e laranjas, e como vêm de encaixe, peço a V. S.^a o favor de aceitar um cestinho das mesmas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, como ia dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e outras coisas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, homem da raça do Judas, diz que metade do sítio é dele. E então, que lhe parece, Sr. Juiz, não é desaforo? Mas, como ia dizendo, peço a V. S.^a para vir assistir à marcação do sítio. Manuel André. E. R. M.” (JR, 54)

que o juiz não defere, se dizendo muito atarefado com questões pessoais, e manda que o pedido seja enviado ao seu suplente:

Juiz - Não posso deferir por estar muito atravancado com um roçado; portanto, requeira ao suplente, que é meu compadre Pantaleão. (JR, 54)

Sabendo que o suplente também estava ocupado, o requerente insiste com o titular:

Manuel André - Mas, Sr. Juiz, ele também está ocupado com uma plantação. (JR, 54)

que, ao se sentir ameaçado na sua autoridade, promete mandar prender o homem

Juiz - Você replica? Olhe que o mando para a cadeia. (JR, 54)

Mas este contra-argumenta, invocando a Constituição:

Manuel André - Vossa Senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda. (JR, 54)

Porém, no todo da sua plena autoridade local, o juiz não faz caso para a lei *magna* e manda prender o sujeito:

Juiz - A Constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de paz, hei de por bem derrogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome termo que a Constituição está derrogada, e mande-me prende este homem. (JR, 54-55)

que acaba por fugir.

O segundo caso apresentado a Pêro Marques é a reclamação de um Sapateiro, cristão-novo, mas saudoso de sua boa condição quando ainda não era convertido, em oposição à má situação atual, contra Ana Dias, que teria “alcovitado” sua filha para um senhor fidalgo:

Sap. Seais bien logrado
Yo me soy Alonso Lopez,
(que se vea negra pez
la que me tiene enlodado!)
Ana Dias que aí está
usa de alcahuetaria;
enlodó una hija mia,
moza ya de buena edade,
tal como la luz del dia. (JB, 287-288)

Comparar esses dois casos requer interpretar certos aspectos do texto, procurando ver as relações implícitas

existentes entre o discurso de Martins Pena e o de Gil Vicente.

Primeiramente, chamamos atenção para a frase “o sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e **outras cousas mais**” (grifo nosso). Que seriam essas “outras cousas mais” não nomeadas? “Alcovitaria”? Ou qualquer atividade pouco honesta... Se aceitarmos tal hipótese, encontramos já um ponto de relação.

Outro detalhe destacável está na expressão “homem da raça do **Judas**” (grifo nosso), numa clara referência ao apóstolo traidor de Cristo, estabelecendo uma possível relação de Manuel André com a figura do cristão-novo da farsa vicentina, que, ao ouvir a sentença desfavorável:

Pêro Julgo que se esta dona honrada [Ana Dias]
sabe isso [alcovitar] tão bem fazer,
se o deixar esquecer,
seja por isso açoutada. (JB, 293)

tenciona com o juiz, dizendo:

Sap. Páscoa mala dé Dios al Juez,
y mala páscoa al Porteiro,
y negra páscoa al herrero,
y al juez Juez otra vez,
y mala páscoa á Ana Diez,
y á mi negra vejez
me dé si chistiano muero.
(JB, 293-294)

É bem verdade que há, entre as duas situações aqui comparadas, muitas diferenças; todavia, além do tempo e do espaço que separam os dois textos e autores, nos dá

suporte a posição teórica defendida por Barthes, à qual recorreremos antes de arriscar tais propostas de leitura:

Inicia-se o terceiro caso:

Escrivão, *lendo* - Diz João Sampaio que, sendo ele “senhor absoluto de um leitão que teve a porca mais velha da casa, aconteceu que o dito acima referido leitão furasse a cerca do Sr. Tomás pela parte de trás, e com a sem-cerimônia que tem todo o porco, fossasse a horta do mesmo senhor. Vou a respeito dizer, Sr. Juiz, que o leitão carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como um cão, que é outra qualidade de alimária e que pensa às vezes como um homem. Para V. S.^a não pensar que minto, lhe conto uma história: a minha cadela Tróia, aquela mesma que escapou de morder a V. S.^a naquela noite, depois que lhe dei uma tunda nunca mais comeu na cuia com os pequenos. Mas vou a respeito dizer que o Sr. Tomás não tem razão em querer ficar com o leitão só porque comeu três ou quatro cabeças de nabo. Assim, peço a V. S.^a que mande entregar-me o leitão. E. R. M.” (JR, 55)

Após a leitura do requerimento, o juiz promove uma rápida consulta ao Tomás, e vendo que este e o reclamante não chegam a um acordo, indica, como solução, que eles dêem o animal a alguém, sugerindo que este “alguém” seja ele mesmo:

Juiz - (...) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores este leitão de presente a alguma pessoa. Não digo comisso que mo dêem. (JR, 55)

E os dois concordam com a proposta feita pelo juiz, o que põe termo à querela:

Tomás - Lembra Vossa Senhoria bem. Peço licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

Juiz - Muito obrigado. É o senhor um homem de bem, que não gosta de demandas. E que diz o Sr. Sampaio?

Sampaio - Vou a respeito de dizer que se Vossa Senhoria aceita, fico contente. (JR, 55)

Primeiramente, Pêro Marques é desprovido desse caráter oportunista e aproveitador do juiz de paz, bastante claro nessa cena, e que funciona como um dos veículos da crítica desenvolvida por Martins Pena. Todavia, o episódio encontra uma possível matriz no quinto caso julgado pelo juiz vicentino, onde um asno - animal tão “exótico” quanto o porco - está sendo disputado por quatro irmãos, que o herdaram de seu pai:

Vem à audiência quatro irmãos; um deles muito preguiçoso, outro que sempre baila, outro que sempre esgrime, outro que sempre fala de amores. A estes per morte do pai não lhes ficou senão um asno; deixou o pai no testamento que o herdasse um deles, e não o nomeou qual. (JB, 305)

Como depois de ouvir todos os quatro queixosos não houvesse acordo possível, Pêro Marques dá a sentença, absurdamente descabida:

Pêro Julgo per minha sentença
 que o asno seja citado
 pera a primeira audiência. (JB, 316)

É o próprio Sampaio que apresenta o requerimento seguinte:

Sampaio - Tenho ainda um requerimento que fazer.

Juiz - Então, qual é?

Sampaio - Desejava que Vossa Senhoria mandasse citar a Assembléia Provincial.

Juiz - Ó homem! Citar a Assembléa Provincial? E para quê?

Sampaio - Para mandar fazer cercado de espinhos em todas as hortas. (JR, 55)

Mas o juiz lhe dá pouca atenção e o caso fica por ser resolvido, passando-se logo ao quinto e último reclame. Ao que parece, esse trecho tinha por objetivo a crítica à “caça” de votos em período eleitoral e o respectivo desprezo dos eleitos logo terminado o pleito.

As terceira e quarta audiências de Pêro Marques também são concedidas a demandas de uma mesma personagem: o Escudeiro. Dessas, é a quarta que parece não ter grande importância enquanto questão jurídica, mas que embute, talvez, uma das maiores críticas vicentinas: a decadência da baixa nobreza.

Uma vez “concluído” o caso anterior, o Escudeiro logo inicia o seguinte, reclamando do seu moço que o quer deixar:

Esc.	Outro caso trago eu.
Pêro	Dizei.
Esc.	Digo mais, senhor Juiz, este moço, o pecador, é nécio, quer-se ir de mim agora que está na fim, que lhe havia d’ir melhor. Ora pois que se quer ir sem pancada, nem arruído, muito farto e conhecido, dei-lhe agora de vestir, torne-me cá o meu vestido. E mais lançou-me a perder uma cama em que fazia ele mesmo até meio-dia,

boa e de receber. (JB, 301)

Mesmo sem o juiz o interpelar, o Moço retruca as palavras do Escudeiro, desnudando a verdadeira e decadente pobreza em que viviam, sem ter o que comer, sem ter o que vestir, sem ter o que calçar, sem ter cama para dormir e sequer sossego:

Moç. Cama chamam cá às arcas,
ou é fala assi mudada?
Quant'eu na sua pousada
sempre sei noites de barcas;
e quero calar mais danos.
Senhor Juiz, há seis anos
que estou co'este Escudeiro,
ja'gora fora barbeiro,
se não foram seus enganos.
Ao tempo que vim par'ele
estava mais melhorado,
mas agora, mal pecado,
mau pesar é feito dele,
e da viola e do cavalo,
e da cama e do vestido,
e do meu tempo servido
e d'outras cousas que calo.
Esta noite, eu lazerando
sobre uma arca e as pernas fora,
ele acorda-me à uma hora:
- ó! se soubesses, Fernando,
que trova que fiz agora! -
Faz-me acender o candeeiro,
e que lhe tenha o tinteiro,
e o seu galgo uivando,
e eu em renegando
porque ao sono primeiro
está meu senhor trovando.
(JB, 301-303)

E ao cabo das queixas, requer ao juiz:

Moç. (...)
Peço contra ele, Juiz,
que o serviço que lhe fiz
que m' o pague por inteiro. (JB, 303)

Diante, agora, da petição feita pelo Moço, Pêro Marques intima o Escudeiro a corresponder às suas obrigações

Pêro Veremos nós o que ele diz.
Que dizeis vós, cavaleiro? (JB, 303)

ao que este responde:

Esc. Não há hi por hu correr,
em que m' esfolem a pele. (JB, 304)

Dessa forma, o juiz dá a sentença, favorável não ao primeiro requerente, o Escudeiro, mas sim ao outro, o Moço:

Pêro Mando que sirvais a ele,
em que lhe deis de comer
até que cumprais co' ele.

Moç. Eu não quero mais sentença
senão que me deis licença
e chamar-lhe-ei tu ou vós.

Pêro Digo que te vás com Deus,
e não faças mais detença. (JB, 304)

Por fim, o quinto e último caso julgado pelo juiz da roça:

Escrivão, *lendo* - Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o

dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V. S.^a mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher. (JR: 56)

Único em que ele dá ganho de causa ao requerente.

A ambigüidade da expressão “égua de minha mulher”, onde o adjunto adnominal “de minha mulher” pode ser interpretado de duas maneiras diferentes, gerando significações díspares - em uma delas, sendo a égua de posse da sua mulher ou, em outra, sendo a sua mulher uma égua -, leva à possibilidade de entender o problema na esfera do adultério e não na da simples apropriação indébita de um bem material.

Somente um certo esforço permitiria ligar esse episódio ao terceiro caso julgado por Pêro Marques, até agora deixado de lado. Trata-se da queixa primeira do Escudeiro, denunciando a má fé de Ana Dias no exercício de seu “alcovitar”. Estando ele apaixonado por uma mourinha, recorreu aos serviços da alcoviteira, que, de início, lhe levou um cruzado, prometendo juntá-lo à amada. Mais tarde, voltou a pedir outro cruzado, sem ter a solução. De pouco a pouco, deixou-o na mais completa miséria, tendo ele vendido tudo o que tinha para atender às exigências de Ana Dias. Contudo, a alcoviteira não cumpriu sua parte no acerto, porque a moça era escrava, e era preciso comprar-se-lhe a alforria, para o que não houve dinheiro.

O rapaz pretendia ser restituído de seus gastos, mas a sentença do juiz não lhe é favorável:

Pêro Desde aqui sentenceio eu
 a moeda por perdida
 como alma de judeu. (JB, 300)

Assim sendo, fora a temática, que pode ser entendida como envolvendo relações escusas de sexo e prazer, nada mais há que permita minimamente uma possível aproximação dos dois episódios.

Após as audiências, o juiz de paz está com fome e vai comer:

Juiz - Agora vamos nós jantar. (*Quando se dispõem para sair, batem à porta.*) Mais um! Estas gentes pensam que um juiz é de ferro! (...). (JR, 57)

O mesmo se passa a Pêro Marques:

Pêro (...)
 Em tanto podeis cantar
 e bailar e espreguiçar,
 qu'eu vou buscar de comer.
 E quem de mim mais quiser
 caminhe e vá-me buscar. (JB, 316)

O último aspecto que se presta à leitura comparativa dos dois textos é o final em “bailarico”. Tudo “resolvido”, o juiz da roça convida as personagens a participarem de um festejo por conta do casamento de José, o ex-recruta, e Aninha, filha de Manuel João:

Juiz - Bom. (*Para os outros.*) Vamos arranjar a roda. A noiva dançará comigo, e o noivo com sua sogra. Ó Sr. Manuel João, arranje outra roda... Vamos, vamos! (*Arranjam as rodas; o Escrivão entra com uma viola.*) Os outros senhores abanquem-se... Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho... bem choradinho...

Manuel João - Agora sou eu gente!
Juiz - Bravo, minha gente! Toque, toque! (Um dos atores toca a tirana na viola; os outros batem palmas e caquinhos, e os mais dançam.)
Tocador,
cantando - Ganinha, minha senhora,
Da maior veneração;
Passarinho foi-se embora.
Me deixou penas na mão.
Todos - Se me dás que comê,
Se me dás que bebê,
Se me pagas as casa,
Vou morar com você. (*Dançam.*)
Juiz - Assim, meu povo! Esquenta, esquenta!...
Manuel João - Aferventa!...
Tocador,
cantando - Em cima daquele morro
Há um pé de ananás;
Não há homem neste mundo
Como o nosso juiz de paz.
Todos - Se me dás que comê,
Se me dás que bebê,
Se me pagas as casa,
Vou morar com você.
Juiz - Aferventa, aferventa!... (JR, 61)

A farsa vicentina termina igualmente em cantoria:

Saíram todos cantando a seguinte
“Vamos ver as Sintrãs,
“senhore, à nosa terra,
“que o melhor está na serra.
“As serranas Coimbrãs
“e as da serra da Estrela,
“por mais que ninguém se vela,
“valem mais que as cidadãs:
“são pastoras tão louças,
“que a todos fazem guerra
“bem desde o cume da serra.”

(VICENTE, 1978: 316-317)

Em Gil Vicente, o encerramento das peças em cantoria, dança, festejo... é muito comum, inclusive nos autos de temática religiosa. E para se confirmar isso não é necessária uma pesquisa apurada, basta que se abra, aleatoriamente, qualquer volume de sua obra, onde se encontram vastos exemplos, a começar pelo *Pastoril Castelhana* (VICENTE, 1951).

Não apresentamos uma abordagem completa e aprofundada dos textos, mas esse não era o nosso propósito. Contudo, cremos ter atingido o objetivo inicial, demonstrando em que medida *O juiz de paz na roça* pode ser lido como uma refundição da farsa vicentina. Mais que isso, destacamos variados aspectos comuns ao percurso dos autores, apontando para um conjunto de identidades que aproximam o comediógrafo brasileiro do dramaturgo português.

Ficou-nos claro que Martins Pena não só conhecia a obra vicentina, como ainda se espelhou nela para se lançar na dramaturgia, seguindo os passos fundadores do seu modelo.

Dramaturgos, comediógrafos, “cronistas”, críticos, injustiçados, fundadores... Gil Vicente e Martins Pena são referência necessária e obrigatória sempre que se queira falar do surgimento e da evolução do teatro nacional em Portugal e no Brasil, respectivamente. Gil soube “ler” a tradição e reconhecer a cultura popular local; Pena “leu” a tradição, da qual Gil Vicente já fazia

parte, e, conforme seu primeiro modelo, também soube reuni-la às manifestações e à temática locais.

Bibliografia

- AMORA, Antônio Soares (1966). “Martins Penna ante as fontes de seu teatro”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro, X(13), 20-28, fev.
- ARAÚJO, Renata (1990). *Lisboa - a cidade e o espetáculo na época dos descobrimentos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ARCIPESTRE DE HITA (1992). *Libro de buen amor*. Madrid: Espasa Calpe.
- BAKHTIN, Mikhail (1987). *A cultura popular na Idade Média e na Renascença: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC.
- BARTHES, Roland (1980). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- BERARDINELLI, Cleonice (1985). “O teatro pré-vicentino em Portugal”. In: *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: IN/CM.
- BERGSON, Henri (1980). *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BLASCO, Pierre (1992). "O Auto de Inês Pereira: a análise do texto ao serviço da história das mentalidades". In: *Temas Vicentinos - Actas do Colóquio em torno da Obra de Gil Vicente, realizado no Teatro do Bairro Alto, 1988*. Lisboa: ICALP.

- BRAGA, Teófilo [s.d.]. “Prefácio”. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Souza e Um auto de Gil Vicente*. Porto: Léo & Irmão Editores.
- A CANÇÃO DE ROLANDO (1988). Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1990). *Dicionário de símbolos*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- COPLAS de Mingo Revulgo (1984). Lisboa: Biblioteca Nacional.
- CRUZ, Duarte Ivo (1983). *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães Editores.
- DUARTE, Constância Lima (1980). *Gil e Sttau: do teatro satírico ao teatro épico* (Leitura comparativa do *Auto da Barca do Inferno* e do *Auto da Barca do Motor Fora da Borda*). Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- ENCINA, Juan del (1987). In: *Teatro*. Madrid: Alhambra.
- FRANCO JR., Hilário (1987). *As cruzadas*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense.
- GARCÍA, Flavio (1994). “Reflexos da expansão portuguesa no teatro vicentino”. In: *Convergência lusíada*. Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, XI, 59-78.
- GARRETT, Almeida [s.d.]. *Um auto de Gil Vicente*. Porto: Léo & Irmão Editores.

- HELIODORA, Bárbara (1966). “A evolução de Martins Penna”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro, X(13), 32-43, fev.
- HUIZINGA, Johan [s.d.]. *O declínio da Idade Média*. Viseu: Ulisséia.
- JÓZEF, Bella (1966). “Em torno de Martins Penna”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro, X(13), 13-19, fev.
- LAGARDE, André & MICHARD, Laurent (1970). *Moyen Age – Les grands auteurs français du programme*. Paris: Éditions Bordas.
- LOURENÇO, Eduardo (1988). “Da literatura como interpretação de Portugal”. In: *Labirinto da saudade*. 3 ed. Lisboa: Dom Quixote.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (1992). "Gil Vicente". In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros et alii. *A literatura portuguesa em perspectiva - Trovadorismo e Humanismo*. vol. I. São Paulo: Atlas.
- MARQUES, Amândio (1966). *Gil Vicente - beirão, nasceu em Guimarães de Tavares*. Porto: Casa da Beira Alta.
- MARQUÉS DE SANTILLANA (1975). *Obras*. 5 ed. Madrid: Espasa Calpe.
- MARTINS PENA, Luís Carlos (1996). *Comédias*. 17 ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- MILLER, Neil (1982). *Obras de Henrique da Mota - As origens do teatro ibérico*. Lisboa: Sá da Costa.

- MOISÉS, Massaud (1983). *A criação literária*. 11 ed. São Paulo: Cultrix.
- MONTEIRO, Luís Sttau [s.d.]. *Auto da barca do motor fora da borda*. 2 ed. Lisboa: Ática.
- ORDEM ROSACRUZ (1982). *Introdução à simbologia*. Curitiba: AMORC – Grande Loja do Brasil.
- OSCAR, Henrique (1966). “Martins Penna”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro, X(13), 29-31, fev.
- POEMA DO CID (1988). Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- PRATT, Óscar de (1970). *Gil Vicente – notas e comentários*. Lisboa: Clássica.
- REBELLO, Luiz Francisco (1991). *História do teatro*. Lisboa: IN/CM.
- RECKERT, Stephen (1983). *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: IN/CM.
- RESENDE, Garcia de (1991). *Crónica de D. João II e Miscelânea*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- RÉVAH, I. S (1973). “Gil Vicente”. In: COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). *Dicionário da Literatura*. 3 ed. Porto: Figueirinhas. p. 1164-1168, v. III.
- ROMERO, Sílvio (1966). “Martins Penna”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro, X(13), 3-12, fev.
- SARAIVA, António José (1970). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3 ed. Lisboa: Europa-América.

- SARAIVA, António José & CINTRA, Lindley (1979). *A épica medieval portuguesa*. Lisboa: ICALP.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar (1982). *História da Literatura Portuguesa*. 12 ed. Porto: Porto.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1977). *Cronistas do século XV posteriores a Fernão Lopes*. Lisboa: ICALP.
- TEJADA SPÍNOLA, Francisco Elias de (1945). *As idéias políticas de Gil Vicente*. Lisboa: Pro Domo.
- VASSALLO, Lígia (1983). "O teatro medieval". In: *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- VELTRUSKI, Jiri (1988). "O texto dramático como componente do teatro". In: GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva.
- VICENTE, Gil (1951). *Obras completas*. Vol. I. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa. 1951.
- _____. (1951). *Obras completas*. Vol. II. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa. 1951.
- _____. (1971). *Obras completas*. 4 ed. Lisboa: Sá da Costa. Vol. III.
- _____. (1971). *Obras completas*. 4 ed. Lisboa: Sá da Costa. Vol. IV.
- _____. (1978). *Obras completas*. Vol. V. 6 ed. Lisboa: Sá da Costa.
- _____. (1968). *Obras completas*. Vol. VI. 3 ed. Lisboa: Sá da Costa.

ZUMTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz*. São Paulo:
Companhia das Letras.

O autor:

Flavio Garcia desenvolve Estágio Pós-Doutoral na UFRJ, com o Projeto de Pesquisa intitulado "Questões de gênero literário - em narrativas curtas da literatura da lusofonia", sob a orientação do Prof. Pós-Doutor Manuel António de Castro; é Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com a Tese intitulada "O Realismo Maravilhoso na Ibéria Atlântica: a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín", e Mestre em Letras pela Universidade Federal Fluminense, com a Dissertação intitulada "Gil Vicente e as Dissertações de Mestrado no Rio de Janeiro: um painel". É Professor Adjunto da UERJ e da UniSUAM. Atua na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa (teatro vicentino e narrativa contemporânea), Literatura Galega (narrativa contemporânea) e Literatura Comparada. É líder do Grupo de Pesquisa (Diretório CNPq) "Estudos Literários: Literatura, outras linguagens, outros discursos", e participa de outros grupos.