



A sátira da mudança no teatro de Gil Vicente: o peso da História e a leveza da Arte

Autor(es): Bernardes, José Augusto Cardoso

Publicado por: Associação Internacional de Lusitanistas

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/33788>

Accessed : 2-Nov-2017 00:57:05

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



1

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas



A sátira da mudança no teatro de Gil Vicente: o peso da História e a leveza da Arte

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

Portugal, Universidade de Coimbra

“A obra de Gil Vicente é uma verdadeira demografia de Portugal no transe do século XV ao século XVI. As personagens dos autos, apesar de uma relativa estratificação social imposta pelos géneros (o auto pastoril para os serranos, a farsa para os labregos e a arraia para a cidade, as tragicomédias para as classes elevadas), desenvolvem-se em multidão, acotovelam-se, espreitam-nos uns por detrás dos outros um pouco como os grandes iniciadores e comparsas das empresas marítimas que, menos de um século antes, Nuno Gonçalves agrupou nos painéis.”

Estas palavras, escritas por Vitorino Nemésio no incício da década de 40¹, transmitem a ideia de que o teatro de Gil Vicente deve ser entendido como um mostruário da sociedade portuguesa do primeiro terço do século XVI, vista através dos seus tipos e surpreendida na rapidez tumultuosa das suas transformações. A impressividade deste juízo transformou-o mesmo numa espécie de lugar-comum que circula com trânsito fácil e acolhimento seguro em toda a historiografia pós-romântica, seja ela literária, seja ela política ou institucional. A este propósito, aliás,

¹ O ensaio em questão, com o título “Gil Vicente, floresta de enganos”, foi publicado pela primeira vez em 1941 (Lisboa, Editorial Inquérito) encontrando-se hoje incluído no volume póstumo *Quase que os vi viver* (Lisboa, Bertrand, 1982), pp. 11-58.

parece existir uma grande margem de confluência entre os historiadores mais recentes, desde os que colaboraram na *História* de Barcelos até aos que escreveram a *História* de Matoso e a *Nova História de Portugal* dirigida por Joel Serrão e Oliveira Marques. Embora com graus diferentes de incidência, quase nenhum resiste à tentação de invocar cenas ou personagens vicentinas para convalidar ou esclarecer leituras sociológicas e institucionais do primeiro terço do século XVI².

Só muito recentemente a historiografia começou a ponderar o problema sob outro prisma. Reportando-se directamente à representação teatral da figura do camponês, Ivo Carneiro de Sousa, autor de um manual universitário de *História do Portugal Moderno*, destrinça já os planos da realidade social e da representação artística:

“... o que as peças vicentinas exibem é uma tropologia social de tipos cómicos e exemplares, vinculados a efeitos cénicos que não conseguem sobrepujar algumas imagens preconcebidas persistentes em torno da figura do camponês, marcado pelas dificuldades, misturando honra e sagesa, mas funcionando como uma espécie de tipo social primário que dificulta a caracterização histórica rigorosa das suas identidades e actividades sociais próprias.”³

Esta dificuldade de identificação entre a realidade histórica e a cena vicentina não se confina porém ao exemplo do camponês, estendendo-se à generalidade dos tipos sociais que se movem no palco e na história.

² Refiro-me, concretamente, aos vols. IV e V da *História de Portugal* dirigida por Damião Peres (Barcelos, Livraria Portucalense Editora, 1940), ao vol. III da *História de Portugal* de Joaquim Veríssimo Serrão (Lisboa, Verbo, 1978), ao vol. III da *História de Portugal*, coordenado por Joaquim Romero de Magalhães (“No alvorecer da Modernidade”, Lisboa, Círculo de Leitores/Editorial Estampa, 1991) e ao Vol. V da *Nova História de Portugal*, coordenado por João José Alves Dias (Lisboa, Presença, 1998).

Para além das obras colectivas citadas (que contêm, de facto, um número considerável de citações vicentinas) destaquem-se ainda, neste âmbito, os seguintes trabalhos: “O testemunho social de Gil Vicente”, de José Hermano Saraiva (in *Outras maneiras de ver*. Lisboa Círculo de leitores, 1979, p. 51-111, *Gil Vicente e a sociedade do seu tempo*, de Maria Leonor Garcez (Lisboa, Gradiva, 1990), *Panorama social vicentino*, de José da Encarnação (Coimbra, Minerva, 1993) e “A corte portuguesa e os autos de Gil Vicente” (in *Clérigos, mercadores, judeus e fidalgos*. Lisboa, Caminho, 1994, p. 135-149).

A posição da maioria destes historiadores encontra-se bem representada no juízo de José Hermano Saraiva que, a propósito de peças como *O Juiz da Beira*, *Romagem de Agravados* e *Farsa dos Almocreves*, afirma de modo categórico: “Mais que teatro com aspectos sociais [estas peças] são estudos sociais em linguagem de teatro.” (cf. p. 55-6)

³ Cf. *História do Portugal moderno. Economia e sociedade*. Lisboa, Universidade Aberta, 1996, p. 199.

A este nível, o caso do teatro de Gil Vicente é bem ilustrativo, quer da utilidade de que se revestem os textos artísticos para o conhecimento da realidade sócio-mental, quer da indispensabilidade do conhecimento dessa mesma realidade para a correcta percepção dos textos. O que está em causa é sobretudo a necessidade de esse aproveitamento recíproco ser empreendido no respeito da especificidade de cada plano.

No que respeita concretamente à leitura da dramaturgia vicentina, para além das coordenadas políticas e mentais que balizam o primeiro terço do Quinhentismo português, é absolutamente necessário ter em consideração a natureza dos textos, ou seja, a sua essência teatral e o género que lhes corresponde. Por fim, é indispensável ter em conta a visão do mundo do autor, inspirada em parâmetros epocais, em marcas de temperamento estético, etc.

A invocação de situações cénicas pontuais sem a subsequente integração no auto a que pertencem (e sem ponderar, depois, o lugar desse mesmo auto no conjunto do macro-texto vicentino), bem como a interpretação de determinadas personagens num quadro de veracidade quase absoluta configuram uma visão excessivamente documentalista do teatro vicentino. Esta visão tem sido facilitada pelas sucessivas apropriações ideológicas da obra vicentina, desde que o Romantismo a redescobriu e revalorizou como um verdadeiro mosaico sociológico da Nação tardo-medieval; e continua viva nos nossos dias, tão marcados pelo esforço de recuperar o imaginário Quinhentista num quadro de mitificação mais ou menos declarada⁴. Mas é necessário acrescentar que esta situação se deve também, de alguma forma, à relativa escassez da investigação histórica acerca do Portugal moderno, dividido entre a conservação das estruturas agrárias e guerreiras da Idade Média e a adopção de um mercantilismo burguês e senhorial, centrado no transporte das especiarias orientais⁵.

⁴ Para uma resenha desenvolvida da fortuna do teatro vicentino, desde a famosa e emblemática edição de Hamburgo (1834) veja-se o meu *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996, p. 9-15.

⁵ No próprio volume já citado da *Nova História de Portugal* (que passa porventura a constituir o repositório mais actualizado e menos incompleto do problema) reconhece-se expressamente, na Introdução: "Alguns dos temas tratados foram resolvidos recorrendo a trabalhos de investigação já existentes. Nesses casos fizeram-se as já desejadas sínteses. Mas, para muitos outros, ainda falta o trabalho de catar e de expurgar as fontes. Em vez de sínteses, foi preciso investigar nos arquivos. Páginas existem do presente volume em que a redacção de três ou quatro linhas teve de se escudar num quase infundável rol de fontes e de documentação de arquivo. Mesmo assim, trataram-se assuntos, colocaram-se e levantaram-se hipóteses e deixaram-se interrogações que novas gerações de investigadores completarão." (Cf., p. 9-10)

É que, para além de todos os dados objectivos que possam aduzir-se, o teatro vicentino parece revelar a sociedade portuguesa do primeiro terço de Quinhentos na vivacidade da sua dinâmica sócio-mental. E, à primeira vista, este é realmente um dado precioso, que o historiador tem muita dificuldade em enjeitar.

Porém, se os textos de Gil Vicente têm sido objecto de algumas leituras menos cautelosas por parte dos historiadores, no plano da análise estética o panorama acaba também por não ser satisfatório. Basta pensar na persistência da concepção do teatro vicentino como fenómeno predominantemente experiencial (e, portanto, desligado de modelos artísticos) que é, como se sabe, a que prevalece na grande maioria das Histórias da Literatura e do Teatro.

Para dosear melhor as componentes que estão em jogo, é pois necessário estudar os textos de Gil Vicente naquilo que eles são em primeira instância: arte, ficção e só depois doutrina e imitação experiencial. Esclarecer o tema da mudança no teatro de Gil Vicente, por exemplo, implica ter em devida conta várias componentes textuais e contextuais que ponham em relevo não apenas a sua relação com a História mas também a sua pertença a uma tradição artística, dentro do princípio de que é dela que o autor parte para elaborar retratos sociais e mentais mais ou menos tipificados, mais ou menos verdadeiros.

E é ainda no âmbito dessa tradição que, para além da reprovação da mudança em abstracto, o teatro de Gil Vicente consagra também o apelo a um outro tipo de mudança: precisamente aquela que se orienta do desconcerto para a harmonia, do *Caos* para o *Cosmos*, e que se situa, portanto, nas fronteiras entre a História e a Arte, o Real e o Ideal. Bem longe de constituir um paradoxo, esta simultaneidade articulada (que se surpreende melhor quando se considera o conjunto da obra vicentina) representa, porventura, um dos traços de coerência mais marcantes desse grande livro de teatro europeu que é a *Copilaçam*.

2. Antes de mais, e apesar de se tratar de um lugar-comum familiar a todos os que contactam com textos medievais, será útil lembrar a excepcional vitalidade da sátira da mudança a nível literário e, mais concretamente, a nível teatral. Reportando-me à produção não-teatral da Idade Média, bastaria invocar, no domínio da expressão galaico-portuguesa os numerosos sirventeses de carácter moral ou político que figuram sobretudo nos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da

Vaticana⁶ e de prosseguir depois com os muitos exemplos que poderiam recolher-se nos Cancioneiros ibéricos dos séculos XV e XVI⁷. Independentemente do envolvimento pontual que acompanha muitos dos casos citados, a sátira à mudança parece inspirar-se, em abstracto, no pressuposto de que a cidade dos homens é um reflexo (embora imperfeito) da harmonia absoluta que rege a Cidade de Deus, sendo a “mudança” encarada como uma derrogação desse cosmos de segundo grau, ditada, muito provavelmente, por pulsões titânicas ou demoníacas.

O próprio facto de a sátira se inserir muitas vezes nos circuitos da oralidade típica da Idade Média, (tão próxima da performatividade teatral), explica a sua natureza abrangente e a sua intenção recreativa e moralizante. Com efeito, num contexto caracterizado pela comunicação imediata (e o teatro de Corte configura essencialmente uma situação deste género), a mensagem satírica ganha uma ressonância acrescida, tanto nos seus efeitos de denúncia como nas suas potencialidades correctivas.

Nesse sentido, não se estranha também que grande parte do teatro medieval europeu (cujas ligações retóricas e sociológicas ao domínio forense têm vindo ultimamente a ser objecto de atenção⁸) esteja tematicamente centrado na crítica dos desconcertos que resultam do desrespeito pela ordem moral e institucional. É isso que sucede sobretudo com a farsa (que é, de longe, o género teatral de maior fortuna na Idade Média europeia); é isso também que ocorre com a *sottie*, que partindo

⁶ Para uma análise mais demorada dos fundamentos literários e circunstanciais da sátira da mudança na poesia galaico-portuguesa, veja-se o estudo de Mário Martins, intitulado *A sátira na literatura medieval portuguesa – séculos XIII e XIV* – (Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, p.1977) e a síntese de Giuseppe Tavani na sua *Poesia lírica galego-portuguesa* (Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, p. 175-200).

⁷ De entre os muitos exemplos que poderiam colher-se a este propósito, destaco do *Cancioneiro Geral*, as desenvolvidas “Trovas às desordens que agora se costumam em Portugal”, de Duarte da Gama (II, 542, p.50-57) ou a não menos circunstanciada Carta de Álvaro Brito Pestana a “Luís Fogaça, sendo vereador na cidade de Lisboa...” (I, 57, p. 202-222). A edição tida em conta foi a preparada por Aida Fernanda Dias (Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990-93).

⁸ A este propósito, é particularmente elucidativo um estudo de Jody Enders (*Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1992), onde, de forma bastante convincente, se sublinham as ligações entre o Drama medieval (em sentido lato) e o modelo da retórica forense. Na opinião deste autor, com os seus mecanismos de transposição de personalidade e as suas exigências de histrionismo, o mundo do foro medieval deve mesmo ser considerado como uma das matrizes mais fortes do teatro europeu na Baixa Idade Média.

de uma base cénica mais convencional, acaba por acolher algumas críticas de alcance prático; e é isso que sucede, até, com os géneros de teor doutrinário mais acentuado como são as moralidades e os mistérios, onde tantas vezes se passa da apologia das verdades eternas para a denúncia (anacrónica) das disfunções do momento.

Quem percorrer as recolhas do teatro tardo-medieval que se têm publicado nos últimos anos (nomeadamente em língua francesa), não encontrará tema de mais ampla representação do que o tema da mudança, muito associado à tónica do *status mundi*, sistematicamente ilustrado numa perspectiva de sátira risível e caricatural⁹.

À partida, pois, e situando-se Gil Vicente na linha das formas e dos temas que dão corpo ao teatro medieval europeu, era quase “obrigatório” que os seus autos, na amplitude genológica que os caracteriza, contemplassem a mudança como uma componente fundamental de sentido.

Mas em Gil Vicente não se pode nunca ficar pelo ponto de partida, sendo preciso equacionar as questões em termos dos resultados obtidos por via de um vasto e profundo processo de transformação estética. Na obra do autor em apreço, o relevo do tema da mudança resulta muito da presença de matrizes técnico-teatrais da Baixa Idade Média e decorre também de um evidente esforço de adequação às especificidades da vida portuguesa, de que aliás o dramaturgo foi espectador privilegiado. É essencialmente da conjugação destes dois factores (e não apenas de um) que vive a obra vicentina, entre o peso da história e a leveza da arte.

No que respeita à primeira vertente, a ligação de Gil Vicente ao teatro francês de carácter burguês e comunal que teve o seu período áureo na segunda metade do século XV, parece hoje um dado difícil de contrariar, tanto em termos temáticos como no que toca à própria morfologia dos autos¹⁰. Por outro lado, e atendendo aos parâmetros contextuais que enquadram o autor, não pode esquecer-se que, enquanto artista de corte e beneficiário directo da protecção da rainha D. Leonor, Gil Vicente aparece inquestionavelmente ligado aos desígnios do poder. Nesse sentido, têm-se interpretado muitos dos seus autos como uma resistência ao desmoronamento da hierarquia tradicional que caracteriza

⁹ A este propósito, revela-se desde logo elucidativa a leitura dos títulos dos 5 volumes de farsas editadas por André Tissier, (*Recueil de farces*, 1450-1550. Genève, Droz, 1986-1990).

¹⁰ Sobre o peso da tradição do teatro francês na obra de Gil Vicente veja-se o meu *Sátira e Lirismo*, p. 126-139.

o Portugal economicamente camponês e mentalmente cruzadístico de Quinhentos: é o vilão que renuncia ao seu estado na miragem de uma promoção rápida, o clérigo dissoluto, incumpridor e socialmente improdutivo, o escudeiro pelintra que vive de aparências, o nobre arruinado que vive acima das suas posses, o Juiz venal, o soldado-marinheiro que procura na Índia a riqueza do furto; e é depois a mulher sensível e amoral, metáfora da natureza, que encarna as manhas de discurso e de comportamento na figura da alcoviteira, da adúltera e mesmo da presunçosa que nem sempre cai em si.

É este o quadro socialmente verosímil em que se movem os protagonistas vicentinos. Como verosímil é ainda a representação de oposições axiológicas insanáveis através de um grande número de diálogos discrepantes entre novos e velhos: é a mãe de Inês Pereira que tenta refrear-lhe a pressa do casamento social, a mãe de Isabel de *Em quem tem Farelos*, que censura o coquetismo da filha e a ociosidade do Escudeiro Aires Rosado, seu pretendente, o almocreve da *Farsa dos Almocreves* que repreende o rascão que teima em manter-se ao serviço do nobre, apesar de este o enganar com promessas de promoção social, lembrando-lhe que os pais suam a plantar vinha e a tratar do gado. Mesmo no quadro burlesco da *sottie* que caracteriza o *Juiz da Beira*, deparamos com posições críticas do mesmo género: temos na primeira cena a oposição inconciliável entre a moral do Paço e a moral da Província, emblematizada em Pêro Marques, o rústico da Beira (arcaica e remota) que, embora conhecendo as “Ordenações” (que sua mulher lhe lê), as não cumpre, preferindo-lhes as normas de conduta inspiradas pela Natureza. Já na cena final, e para culminar uma série de sentenças burlescas que vinha pronunciando, Pero Marques resolve citar um burro para a audiência: o asno pelado, outrora propriedade de um velho que o usava no trabalho, tinha sido deixado por morte a quatro filhos (O Brigão, o Bailador, o Amador, e o Preguiçoso), que, na complementaridade dos seus vícios, resumem o Portugal novo, rendido ao ócio e arredado dos valores do trabalho. Daí o cunho dilatatório da sentença do Juiz, ciente de que o animal representa uma herança inútil para quem renunciou, na prática, à conduta dos antepassados¹¹.

¹¹ Estas linhas de leitura do *Auto do Juiz da Beira* encontram-se desenvolvidas no meu estudo “O Juiz da Beira e os sentidos da sátira vicentina”, in *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 75-88.

3. Para além das personagens do Portugal novo, ocioso e mercantilizado, a sátira da mudança faz-se através da própria captação dinâmica do processo. De entre os muitos exemplos que poderiam invocar-se a este propósito, lembro uma fala do almocreve de há pouco (Pero Vaz), onde se explicita a condenação sumária dos que procuram exceder o estado ditado pelo nascimento e as queixas de todos os descontentes que vão em romagem a Frei Paço (*Romagem de Agravados*), formular o desejo de renunciar ao seu estado em favor de aspirações insensatas.

No que diz respeito à primeira peça, relembre-se a incisiva defesa da ordem estamental posta na boca da personagem, quando esta verdadeira ao pajem o abandono das berças para perseguir sonhos de ascensão, invocando, por contraste, o bom exemplo dos que no estrangeiro “vivem per siso e manha”:

Pardeus João Crespo Penalvo,
que isso seria esperar
de um mau rafeiro ser galgo.

Mais fermoso está ao vilão
mau burel que bom frisado
e romper matos maninhos,
e ao fidalgo de naçam
ter quatro homens de recado,
e deixar lavrar ratinhos.
Qu'em Frandes e Alemanha
em toda França e Veneza,
que vivem per siso e manha,
por não viver em tristeza.

Não é como nesta terra
porque o filho do lavrador
casa lá com lavradora
e nunca sabem mais nada;
e o filho do broslador
casa com a brosladora,
isto per lei ordenada.

E os fidalgos de casta
servem os Reis e altos senhores
de tudo sem presunçam,
tão chãos que pouco lhes basta,
e os filhos dos lavradores
pera todos lavram pam.

fol. CCXXXI¹²

A circunstância de esta fala ser posta na boca de um vilão que viaja, convocando inclusivamente o conhecimento de realidades estrangeiras, e se dirigir a um outro vilão que renegou as suas raízes, reforça a sua força doutrinária e persuasiva, ao mesmo tempo que traduz um diagnóstico das disfunções morais de uma sociedade assinalada pela instabilidade e pelas pressões centrípetas exercidas pela capital e pela Corte.

No segundo auto, que passa por ser o testemunho social mais revelador de toda a obra vicentina, ouve-se da boca de duas personagens outro diagnóstico que parece não deixar dúvidas. Trata-se das duas freiras sicilianas que encerram o desfile. Diz Doroteia:

Por que há i tantos agravados,
mais agora que soía?

E responde Domicília:

Porque nos tempos passados
todos eram compassados
e ninguém se desmedia.
Mas a presunçam isenta
que creceu em demasia
criou tanta fantasia,
que ninguém não se contenta
da maneira que soía.
Tudo vai fora de termos
deu o ar na recovagem.

fol. CLXXXVII

¹² As citações vicentinas são extraídas da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* (edição fac-similada da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1928).

Lidas fora do seu contexto, as palavras das religiosas (que se queixam aliás, elas também, dos rigores da clausura) remetem para o velho tópico do *mundus inversus* e do desmerecimento do tempo presente, contraposto às virtudes do tempo antigo. Este tópico tem também lugar certo na grande maioria das farsas e *sotties* francesas e o seu aparecimento em Gil Vicente explica-se, antes de mais, por via da fácil migração intergenológica que envolve os motivos e os temas, especialmente os de natureza teatral. Mas é óbvio também que o juízo crítico das personagens apresenta, neste caso, uma mais-valia contextual, uma vez que se reporta às situações cénicas antes trazidas ao palco e que envolvem os fidalgos ensandecidos de amores, as regateiras que se mortificam, porque a sobrinha, que tinha dote de um milhão, acabou por casar com um moço que ostentava um alvará de nobreza muito duvidoso, um frade que quer bispar e os lavradores, que reclamam para os filhos melhor sorte do que a sua.

As ocorrências satíricas que passo agora a enunciar situam-se já num registo alegórico, o que as coloca numa área de incidência ao mesmo tempo mais vasta e abstracta. Assim, no *Auto da Festa*, a Verdade surge em cena perante o Rei a assumir o discurso do *ubi sunt* ou do deperhecimento dos tempos:

Nunca foi tempo em que o engano
tanto valesse como lisonjeria
e a verdade tivesse tão pouca valia,
nem menos temessem a Deus soberano.
Ó males mundano, embolas e falsos enganos,
quem lhês outorgou tão grande poder
que pudessem ainda fazer
todos os grandes senhores ufanos.

fol. 2

Deste modo, a Corte, que em outras ocasiões constitui um espaço de celebração (v. *Templo de Apolo*, *Cortes de Júpiter* ou *Frágua d'Amor*), transforma-se agora, por via da sátira, em lugar de hipocrisia, procurando a Verdade um último refúgio na pessoa do Rei.

Finalmente, no *Triunfo* do Inverno, o Autor do prólogo entoia um “requiem” pelo prazer, opondo os folguedos de outros tempos às “canti-

gas do som lamentado” de agora. Embora este exemplo possa ainda ser interpretado como referência a contextos particulares (provavelmente, neste caso, o ambiente que caracterizava a corte de D. João III e a diminuição de condições para Gil Vicente continuar a exercer o seu mister de animador palaciano), a verdade é que os textos detêm agora uma dimensão paradigmática, o que aliás, como vimos, se coaduna com o estato alegórico das personagens enunciadoras.

O trajecto que parte das circunstâncias para a moral abstracta e universal encontra-se particularmente visível num texto de natureza parateatral: o chamado *Sermão de Abrantes*, feito para saudar o nascimento do Infante D. Luís, em 3 de Março de 1506.

Começando por reivindicar a legitimidade da sua loucura por um dia, face à loucura geral e continuada do seu auditório, o pregador desenvolve depois a sua crítica, indo das coisas “escusadas” às “que tienen mas pies”, passando a comparar o estado do mundo ao de um moribundo que tivesse perdido o sabor dos manjares essenciais (Justiça, Verdade, Fé e Temor), o Conhecimento (do Criador e de si mesmo) e a vista (dos perigos que o espreitam), tendo ainda as extremidades frias (as mãos para dar e os pés para visitar os desamparados), a língua grossa (porque inclinada à lisonja e à mentira) e os dentes cerrados (de orgulho e de soberba).

Feito o diagnóstico, o autor vai pronunciar-se sobre os remédios necessários, equivalendo esta última fase à parte do tema tríplice que subordina todo o sermão —“Non volo, volo et deficior”:

Es por demas predicar verdad,
 es por demas clamar por virtud,
 es por demas traeros salud,
 es por demas reprender maldad,
 es por demas por bien que pareça,
 es por demas loar la bondad,
 es por demas loar la bondad,
 es por demas quebrar la cabeça,
 es por demas que tanto se os da.

O que na lógica do sermão deve ser encarado como sendo “por demas” está afinal na origem de um conjunto de propostas de rectificação suscitadas pelo gravíssimo estado do mundo. A ética de reconfi-

guração que daqui resulta ilustra bem o carácter da sátira vicentina que, como é sabido, não se limita a denunciar ou a dissecar, relacionando-se antes com uma atitude marcadamente reconfigurante centrada num *ethos* que abrange, ao mesmo tempo, o plano pessoal e cívico.

Com base nos exemplos aduzidos, pode assim concluir-se que, para além da matéria de circunstância, a sátira da mudança co-envolve uma tradição literária perfeitamente identificada, que diz respeito ao teatro do século XV, tal como vai sendo possível conhecê-lo hoje, cada vez melhor, através do processo de recuperação textual que vem sendo levado a cabo desde os anos 70¹³.

Estamos assim, deste modo, em condições de matizar as leituras sociológicas e documentalistas dos textos vicentinos, afirmando que o realismo vicentino é estético antes de ser social; isto é, são as opções do dramaturgo por determinadas formas de discurso que o situam na linha do teatro satírico e popular que floresceu nos séculos de Quatrocentos e de Quinhentos, desempenhando, um pouco por toda a Europa, uma importante função agregadora, em termos de recreação satírica e de catequese moral e religiosa. E é essa mesma função que o dramaturgo tenta depois fazer repercutir na Corte, enquanto corpo social relativamente homogéneo, parecendo altamente significativo (em termos de gosto estético-literário) que, já em período da plena divulgação de outros ideais estéticos, o empreendimento vicentino tenha ainda contado com uma recepção tão forte e continuada.

De entre as opções implicadas neste vasto processo de adaptação, avulta desde logo a farsa, enquanto género vinculado à representação de tipos sociais que se digladiam entre si, num mundo bipolar, só constituído por ingénuos e manhosos. O tema do marido ausente e enganado, por exemplo, é um dos mais representados no género e o que a este propósito deve ser imputado à verve vicentina no célebre *Auto da Índia* é, tão-só, a circunstancialização do Engano: nesta como em outras farsas, o autor decalca, com rigor, praticamente toda a morfologia cénica da farsa conjugal; específico parece ser apenas o motivo da ausência do marido ou seja, a prolongada viagem que este faz por mar em busca da

¹³ A este respeito, penso sobretudo na recolha de “Moralités françaises” levada a cabo por Werner Helmich (*Moralités françaises. Réimpression fac-similé de vingt deux pièces allégoriques imprimées au XV^e et XVI^e siècles*. Genève, Slatkine, 1980).

canela. Na senda dessa mesma tradição temática, o engano é favorecido pela circunstância de a viagem ter sido ditada por ambição (o *cocu* da farsa francesa é muitas vezes o negociante que vive obsecado pela riqueza que agencia longe do lar), o que coloca em destaque risível a menos-valia dos bens materiais e que agencia longe do lar em destaque moralizante a mais-valia de bens morais como a honra e a fidelidade conjugal.

De uma forma geral, as farsas estão cheias de camponeses que são objecto de sátira, porque se manifestam descontentes com o seu estado ou deslocados do seu meio, de alcoviteiras, que exercem o seu mister à revelia da Lei e da Moral, de fidalgos pelintras, de mulheres enganosas e maridos crédulos, de parvos caracterizados pelo sem-sentido dos actos e das palavras (que, como é sabido, se volve tantas vezes em fundo e rico sentido satírico). Ao imaginar estas personagens nas salas dos palácios régios de Lisboa, Coimbra, Évora ou Almeirim, com os tiques de linguagem próprios da sua condição podemos, de facto, ficar com a ilusão de que eles são um exclusivo da realidade portuguesa genialmente plasmados por um observador fiel e minucioso. Esta é, decerto, uma das ilusões realistas mais célebres de toda a literatura portuguesa: mais conseguida porventura do que a dos naturalistas e mesmo do que aquela que os neo-realistas construíram por meados deste século. E, no entanto – convém lembrá-lo – trata-se ainda de textos de ficção...¹⁴

4. Mas se tudo o que fica dito tem contribuído para a consagração de Gil Vicente como autor satírico, é necessário não esquecer que a sua ficção dramática contempla ainda outros tipos de imitação artística. Não deixa de ser sintomático, aliás, que essas outras peças (as comédias) sejam quase sempre esquecidas pelos historiadores da sociedade quincentista (a quem supostamente dirão pouco), não figurando sequer

¹⁴ Estudando os diferentes géneros do teatro francês medieval, A. E. Night sublinha a importância do que considera ser as duas grandes coordenadas antropológicas da época: a Verdade e a Ficção. Nesse sentido, chega a propor uma tipologia que integra apenas duas classes de peças: aquela que visa a construção de uma memória do mundo e aquela que procura estabelecer os valores e as normas morais. Na primeira classe de peças, assente numa percepção ordenada do Tempo (do Tempo sagrado e do tempo profano) integram-se os mistérios, os milagres e algumas comédias; o segundo género, de natureza predominantemente exemplar, integras farsas, as *sotties*. Cf. *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*. Manchester, Manchester University Press, 1983, p. 75 e ss.

nesse lugar muito especial de canonização que são os programas do Ensino Básico e Secundário¹⁵.

E foi, todavia, nos autos a que agora me reporto (refiro-me, concretamente, aos autos de idealização do Amor como a *Comédia do Viúvo*, a *Divisa sobre a Cidade de Coimbra* e, sobretudo, às “tragicomédias” do *Amadis de Gaula* e do *D. Duardos*) que Gil Vicente logrou os maiores níveis de originalidade.

Os autos agora em apreço situam-se numa fase relativamente adiantada do percurso vicentino e, sobretudo no que respeita ao *Amadis* e a *Dom Duardos*, não há dúvida de que eles representam uma inflexão de rumo, mesmo considerando as complexas descontinuidades que assinalam o itinerário do autor. A este propósito, é útil lembrar as palavras da carta-prefácio deste último auto, endereçada a D. João III (que figura apenas na edição de 1586), onde se manifestam, de forma clara, desígnios de elevação estilística:

“Como quiera (excelente Príncipe y Rey muy poderoso que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica, que pudiese satisfacer al delicado espíritu de V. A., conóci que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue Don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, quanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo, que de servir a V. A. tengo...”

Na medida em que parecem assinalar um propósito de reorientação artística, estas palavras (que encerram, aliás, uma rara e preciosa dimensão doutrinal), têm servido de pretexto para leituras sectoriais ou cindidas do conjunto da obra do autor, separando nomeadamente as comédias, das farsas e moralidades. De tal forma assim é, que podemos mesmo ser levados à conclusão de que, para além da sua valia como

¹⁵ No momento em que escrevo e após uma recente reformulação dos programas de Português nos Ensinos Básico e Secundário, integram a lista de autos vicentinos a ler (quase sempre em regime de alternativa) os seguintes textos: *Barca do Inferno*, *Auto da Índia*, *Farsa de Inês Pereira*, *Auto da Feira* e *Auto da Alma*.

À excepção do *Auto da Alma* (que, de resto, pode ser substituído pelo *Auto da Feira* como leitura obrigatória no 10.º ano de escolaridade) todas as outras peças se integram na vertente “realista” da criação vicentina.

construção estética (era até aí muito rara, senão inédita, a dramatização de textos de cavalaria) estas peças representam o anverso axiológico das peças satíricas em geral, e das farsas em particular. Ao contrário daquelas, que se centravam no Engano, autos como o *Amadis* e o *Dom Duardos* baseiam-se agora no jogo entre as sombras e a luz, entre o oculto e o revelado, culminando com o triunfo da verdade das situações e dos sentimentos.

Para que tal triunfo se opere, é no entanto necessário que os sentimentos não contrariem a ordem social. É por isso que, no segundo auto citado, a princesa Flérida, se vê intimamente impedida de amar o filho dos seus hortelãos, mas ama e casa com o príncipe da Inglaterra (que é, afinal, a mesma pessoa), logo que ele se revela na inteireza da sua identidade.

De igual modo, é possível o afecto entre gente de condição social mais baixa: retenha-se, ainda no *Dom Duardos*, justamente o exemplo gracioso dos hortelãos (Constança e Julião) que se deitam à noite, no Verão, de portas abertas para a horta, que ressuma de cheiros simples e sadios, como simples e sadios são os seus desejos.

E nesta estratificação, toda feita de harmonia, o Amor não é um simples valor virtual ou uma mera pulsão erótica, mas representa uma força natural, dominável pela consciência e pelas conveniências. Através dele pode ver-se realmente já não a sátira da mudança mas o seu anverso lírico: de resto, o próprio modelo cavaleiresco, aparece aqui representado não só através da ética da superação e da demanda (interior e exterior), como através da ideia de uma sociedade estável, em que cada um conhece o seu lugar, movendo-se apenas de acordo com ele¹⁶.

5. Para além destes exemplos diametralmente opostos ao mundo farsesco, o “corpus” vicentino contempla ainda autos em que a dialéctica entre a Sátira e o Lirismo da mudança se revela de forma sintética e congregada. Penso em moralidades religiosas como o *Auto da Alma*, todo focado na tensão agonística entre o Ser da Matéria e o Dever Ser do Espírito, culminando na anagnórise da Ceia do Senhor, em que as iguarias servidas à peregrina lhe servem de salvo-conduto para a mudança

¹⁶ Para uma melhor percepção da presença do ideário cavaleiresco nos autos em causa, veja-se o sugestivo ensaio de Stephen Reckert, “Cavalaria, cortesia e desmi(s)tificação do mundo: o modelo ibérico”, in *Cavalaria espiritual e conquista do Mundo*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986, 23-40.

da Salvação; penso também em moralidades profanas como a *Exortação da Guerra*, em que a denúncia do luxo inútil da corte tem o seu contrário nas “casas pardas” e na mitologia cavaleiresca, suporte ideal de uma sociedade vocacionada para o sacrifício em prol da fé; penso ainda na importância do Natal em tantos autos vicentinos, como chamamento renovado à simplicidade e como oportunidade de rasura de todos os desconcertos; e penso, por fim, no horizonte escatológico da Salvação e da Condenação que suporta os três autos das *Barcas*, tão cheios de marcas de sátira a um presente farsesco e, por outro lado, tão vinculados a um outro tempo de resgate lírico e virtual, perfeitamente emblematizado no Cristo ressuscitado da Páscoa, que no final da *Barca da Glória* oferece remos de Misericórdia aos arrependidos.

Certamente por se inscrever nesse registo de moralização que o faz ao mesmo tempo satirizar a mudança e acreditar nela, Gil Vicente centrou a sua arte em tipos e não em indivíduos propriamente ditos. Há realmente poucos indivíduos no teatro de Gil Vicente. E quando os traços de singularização são mais patentes (veja-se o caso de Sibila Cassandra) as personagens parecem repreendidas pela sua individualidade, sendo implicitamente convidados a diluírem-se na humildade da espécie e do seu próprio estatuto social (recusando casar-se com os pastores que a requestam, a Sibila recusa-se, no fundo, a agir como pastora); só assim, despojado dos embaraços do seu temperamento, ficam aptos a compreender o significado redentor do Nascimento de Cristo.

Autor de um Teatro de mudança por excelência, Gil Vicente é hoje sobretudo conhecido pela atitude de sátira moral que cultivou em relação à vida do seu tempo, em registos de efeito cénico seguro como são o cómico, o burlesco ou mesmo o grotesco. Por outro lado, quando escreve comédias amorosas ou autos cavaleirescos, o poeta-ourives parece situar-se já num registo de evasão estética, alheio a condicionantes sociais e históricas.

É esta a ideia que corre. E, no entanto, é bem provável que nos desígnios do homem que fazia os “aytos a el-rei” a História e a Arte não estivessem tão dissociadas como isso. O que quer dizer que nem a História teria o peso objectivo que se lhe atribui, nem a Arte a leveza utópica que se imagina. Sujeita a muitos reajustamentos ao longo das épocas, a dialéctica entre a Arte e a História nunca foi fácil de discernir, sobretudo quando o primeiro domínio ganha corpo através do Teatro.

De facto, e na medida em que representa um espaço privilegiado de confluência entre os dois planos, o Teatro constitui, muitas vezes, ao mesmo tempo, uma forma limite de manifestar o peso da História e uma via de insinuação (subtil mas eficaz) da eterna leveza da Arte.

Não tendo sido cronista (no sentido em que o foi, por exemplo, o seu contemporâneo Garcia de Resende) Gil Vicente legou-nos uma obra de Teatro. Produzida e divulgada em circunstâncias históricas muito precisas, essa obra é globalmente assinalada pela associação entre o cívico e o estético, num quadro complexo, bem difícil de compreender no nosso tempo, que é, como se sabe, marcado pela autonomia de cada uma dessas vertentes. E, muito possivelmente, é também dessa falta de alteridade histórica que nascem algumas dificuldades de percepção.