

DISPARIDADES CRÍTICAS SOBRE A OBRA DE GIL VICENTE

Rafael Santana Gomes (UERJ)
camonianus@gmail.com

Gil Vicente, eis aí uma das mais importantes personalidades do teatro português. Mestre Gil, embora não tenha sido o fundador, ou melhor, o iniciante da atividade dramática em Portugal, como já ficou provado numa série de estudos acadêmicos, foi, no entanto – e talvez ainda seja –, a figura de maior destaque no panorama do teatro lusitano, porque, como bem o disse Garrett no prefácio ao drama *Um Auto de Gil Vicente*, o comediógrafo da Rainha D. Leonor foi aquele que, efetivamente, deixou lançados em suas peças os fundamentos de uma escola nacional de teatro, fazendo de seus textos um grande instrumento civilizador.

De todos os escritores da literatura portuguesa, Gil Vicente talvez seja aquele que desperte as opiniões mais antagônicas por parte da crítica. Para alguns estudiosos, o dramaturgo teria sido um propagandista da política real portuguesa; para outros, um crítico dessa política. Alguns consideram Gil Vicente um católico fervoroso e ortodoxo; outros, um autor com ideias bastante próximas às dos reformadores protestantes. Há quem diga que Gil Vicente exprimia os valores da burguesia mercantil, contra os da aristocracia, e há quem pense exatamente o contrário. Essa disparidade de interpretações se deve a uma série de fatores. Em primeiro lugar, isso ocorre pelo fato de não sabermos exatamente quem foi Gil Vicente e qual a sua verdadeira posição social. Ressalte-se aqui que não se trata de tentar interpretar a obra de um autor a partir de sua biografia, mas apenas de buscar certas diretrizes de leitura a partir de seu posicionamento ideológico. Em segundo lugar, poderíamos dizer que, pelo fato de o teatro vicentino ter sido composto de uma forma um tanto improvisada, e pelo fato de a sua obra só ter sido publicada postumamente, há uma série de lacunas que não nos permitem saber, com precisão, como determinadas cenas eram representadas. Lembre-se que, no teatro, o texto verbal constitui apenas uma parte do espetáculo, sendo as rubricas ou didascálias de suma importância no que concerne às indi-

cações cênicas da peça. Finalmente, poderíamos dizer que, pela tonalidade cômica do teatro vicentino, os seus escritos se tornam bastante ambíguos do ponto de vista ideológico. Ou seja, às vezes é muito difícil, quando se trata de um texto cômico, dizer exatamente que valores são defendidos e que valores são criticados pela obra.

O que é muito instigante no teatro de Gil Vicente, e, por isso mesmo, muito importante de se destacar, é que, embora o comediógrafo português tenha escrito suas peças no século XVI, isto é, em pleno Renascimento, há em sua obra um acentuado caráter medievallizante: Gil Vicente não seguiu os padrões estéticos renascentistas, quer no que concerne aos tipos composicionais por ele utilizados – mistérios, moralidades, farsas etc. –, quer no que tange ao processo de construção formal de seus escritos teatrais, urdidos, quase sempre, a partir de redondilhas. Além disso, Gil Vicente também não fez uso do português moderno do século XVI, valendo-se, propositadamente, de um registro arcaizante.

No intuito de apresentar uma leitura coerente para o teatro vicentino, diante de tamanha disparidade crítica, tomaremos como ponto de partida o conhecido *Auto da Barca do Inferno*, e faremos, ainda, algumas referências a outras peças do autor, buscando, sempre que possível, tentar equilibrar os pontos de vista antagônicos.

No *Auto da Barca do Inferno*, os personagens-tipo apresentam uma espécie de comportamento circular, isto é, tentam sair da situação na qual se encontram a partir da repetição das mesmas atitudes que os condenam. Assim, o fidalgo quer ter acesso à Barca da Glória tão somente pelo prestígio de sua condição social, e tenta convencer o Anjo para que o deixe embarcar em sua nau a partir do mesmo comportamento despótico com o qual agiu durante toda a vida: humilhando e tiranizando os mais simples; o onzeneiro, por sua vez, lamenta-se por haver falecido antes da época do recebimento dos lucros, fator que, em sua visão, não lhe conferira a oportunidade de subornar o Anjo, e, portanto, de comprar o seu lugar no céu; a alcoviteira crê-se no direito de adentrar a Barca da Glória pela atitude absurda de agenciar moças para os cônegos da Sé; o frade, por seu turno, não vê pecado algum em dançar, praticar esgrima e namorar, e continua a manter os mesmos atos depois de morto, pois crê que apenas no uso da batina e nos salmos rezados estaria a sua salvação.

Eis aí um quadro passível de muitas leituras. Lembrando sempre que Gil Vicente não trabalha com conflitos psicológicos, isto é, com caracteres individuais, mas sim com tipos sociais¹, leiamos o *Auto da Barca do Inferno*, a partir da ideia de uma crítica social que, a um só tempo, não perdoa os desvios ideológicos das estruturas relacionadas ao mundo medieval e nem os das relacionadas ao mundo moderno.

Apesar do acentuado carácter medievalizante da obra de Gil Vicente, parece-nos que não seria correto afirmar que o dramaturgo português rejeitasse, com vigor, tudo aquilo que representasse a nova sociedade, em prol de um furor passadista e de uma atitude ortodoxa. Tampouco se pode dizer que Gil Vicente tenha sido um entusiasta do mundo moderno. Parece-nos, outrossim, que Gil Vicente quisesse corrigir os vícios de ambas as sociedades – a medieval e a moderna – para, dialeticamente, aproveitar o que nelas havia de melhor. A sociedade medieval parece ser criticada, pelo teatrólogo, por sua estrutura opressora e completamente fechada em si própria, fator que geraria uma série de problemas, como, por exemplo, um excesso de frades sem a menor vocação para o serviço religioso, uma justiça corrupta e mancomunada com a nobreza – como fica mais que patente no auto da *Frágua do Amor* – e uma aristocracia de pobres, parasitas e ociosos – como é evidenciado na famosa *Farsa do Escudeiro*.

No auto da *Frágua do Amor*, são duramente criticados, dentre outros, dois elementos pertencentes ao topo da pirâmide social do Portugal de quinhentos: a Justiça e o Clero. Diferentemente de sua imagem clássica, a Justiça aparece, nesse auto, representada na figura de uma velha corcovada, com as mãos enormes – para melhor receber os subornos –, e com a vara quebrada. Muito distante, pois, de sua iconografia tradicional – geralmente de postura reta e de expressão imparcial –, a personagem da Justiça procura a frágua no intuito de recuperar sua forma primitiva, o que só logra após passar três ve-

¹ Em relação a isso, dizem António José Saraiva e Óscar Lopes, “Diferentemente do que sucede com o teatro clássico, o teatro vicentino não tem por propósito apresentar conflitos psicológicos. Não é um teatro de caracteres e de contradições entre (ou dentro de) eles, mas um teatro de sátira social, um teatro de ideias, e um teatro polêmico. No palco vicentino não perpassam caracteres individuais, mas tipos sociais agindo segundo a lógica da sua condição, fixada de uma vez para sempre; personificações de conceitos e de instituições, e ainda entes sobrenaturais, como Diabos e Anjos” (1969, p. 195).

zes consecutivas pela forja. O frade, por sua vez, ao procurar a frá-gua, faz a seguinte revelação à personagem alegórica de Cupido, so-llicitando-lhe poder desfazer-se de sua condição e de sua aparência de sacerdote: “[...] somos mais frades câ terra, / sem conto, na Cristan-dade, / sem servirmos nunca em guerra” (VICENTE, 1984, p. 395). Num outro momento, ainda lhe diz o insatisfeito frade:

[...] Queria-me desfazer
e tornásseis-me a fazer
muito leigo, se podeis,
que leigo tornasse a ser.

Um fidalgo assi meão,
um Vasco de Fóis n’altura,
a barba daquela feitaura,
não tão denegrída, não,
senão assi castanha escura.
Uns olhos garços cansados,
e o ar de Pero Moniz;
e eu peitarei perdiz
e dous pares de cruzados,
se me mudais o matiz.

[...] Tôdalas cousas do mundo
estão na boa diligencia.
¿Qué manda su Reverencia?
Senhor Copido, eu me fundo
não curar da conciência.
Aborrece-me a coroa,
o capelo e o cordão,
o habito e a feição,
e a béspora e a noa,
e a missa e o sermão:
e o sino e o badalo,
e o silêncio e deceplina,
e o frade que nos matina;
no espertador não falo,
que a todos nos amofina.
Parece-me bem bailar
e andar nũa folia,
ir a cada romaria
com mancebos a folgar:
isto é o que eu queria.

Parece-me bem jugar,
parece-me bem dizer:
– Vai chamar minha molher

que me faça de jantar.
Isto, eramá, é viver.

(VICENTE, 1984, p. 394-397)

Como se vê, o erro do frade estaria, não em se dar conta do grande número de sacerdotes sem vocação para o serviço religioso, e, portanto, sem serventia alguma para a sociedade, mas em querer abandonar sua condição de frade tão somente para adequar-se aos moldes da vida aristocrática, assentada no princípio do não trabalhar. Além disso, Gil Vicente também critica, em vários de seus autos, o ideal medieval do amor cortês, muitíssimo presente na mentalidade da nobreza. É o que assistimos, por exemplo, na famosa *Farsa do Escudeiro*. Nessa farsa, há a presença de um nobre falido, Aires Rosado, o qual passa os dias a fazer trovas e canções, enquanto ele e seu criado, Apariço, morrem de fome, porque o escudeiro concebe o trabalho como um empreendimento desonroso. E os textos de Gil Vicente parecem denunciar, como dizem António José Saraiva e Óscar Lopes (1969, p. 199), que quem sustentava essa classe de ociosos, que quem verdadeiramente suportava essa carga pesada de parasitas, era o pobre lavrador, explorado por consequência do próprio sistema. Ressalte-se que, não obstante o cômico das peças vicentinas, há um olhar bastante comovido do teatrólogo de quinhentos por parte dos humildes.

Contudo, não apenas a tirania do mundo medieval é criticada nos autos de Gil Vicente: os desvios ideológicos da sociedade moderna também o são. Isso pode ser percebido, claramente, na *Farsa de Inês Pereira* e no *Auto da Lusitânia*, este último considerado, pela crítica, como uma espécie de síntese de todo o teatro vicentino. Na *Farsa de Inês Pereira*, a personagem principal – Inês Pereira, mulher pertencente à ainda engatinhante burguesia, – é apresentada como uma jovem que passa os dias entediada, a bordar, fiar e costurar, e que sonha casar-se, enxergando no matrimônio um modo de libertação dos trabalhos domésticos. Para casar-se com Inês, apresentam-se dois pretendentes: um, rústico e campesino, herdeiro de “fazenda de mil cruzados” (VICENTE, 1984, p. 340), Pero Marques; outro, nobre falido e escudeiro, Brás da Mata. Por ter como ideal de comportamento masculino aquele ditado pelas regras do código de amor cortês, Inês Pereira despreza completamente a figura de Pero Marques – que não tem os refinamentos da nobreza – e escolhe Brás da Mata

para seu companheiro, sonhando, assim, poder experimentar os gozos da corte. Após o casamento, Brás da Mata se mostra um marido totalmente despótico, fazendo de Inês uma mulher prisioneira e infeliz. Ora, o que lemos nesse auto é a aspiração das classes populares e burguesas à vida da corte, mesmo que, para isso, tenham que passar por grandes sacrifícios, atitude duramente criticada por Gil Vicente. Ainda em relação a isso, lembre-se que a possibilidade de mobilidade social é um dos fenômenos mais típicos do mundo moderno e mercantil. No *Auto da Lusitânia*, por sua vez, duas personagens alegóricas, Todo-o-Mundo e Ninguém, representariam bem os problemas do mundo moderno. Assim, Todo-o-Mundo, alegoria da burguesia mercantil, representada na figura de um rico mercador, tem o desejo de comprar não apenas aquilo que o dinheiro pode comprar, isto é, bens materiais, mas também alguns outros bens mais abstratos, tais como a virtude, a honra e a moral. Em contrapartida, Ninguém, alegoria do descaso geral pelos valores éticos, busca a consciência, a verdade e a repressão, numa atitude oposta à de Todo-o-Mundo.

Ora, sabemos que o mundo moderno, não obstante as melhorias empreendidas nas sociedades como um todo, também trouxera em seu bojo o esquecimento do mundo medieval, assentado nos valores da tradição teológica cristã. Como bem assinala o historiador e ensaísta Eduardo Lourenço, o nascimento do mundo moderno iniciara um longo processo de “dilaceração da temporalidade cristã” (2001, p. 74), processo a partir do qual o niilismo viria a tornar-se a lógica do mundo ocidental, convertendo-se o dinheiro numa espécie de valor sobrepujante a todos os outros valores. E parece-nos que é justamente contra essa lógica niilista, ou melhor, contra esse processo de reificação da espiritualidade cristã, que Gil Vicente se põe, com veemência, ao tratar dos problemas do mundo moderno. Daí o fato de profissionais que, anacronicamente, poderíamos nomear de liberais, tais como o onzeneiro, o sapateiro e a alcoviteira, serem duramente criticados no *Auto da Barca do Inferno*, pois todos eles agem de modo a valorizar mais o dinheiro do que qualquer valor moral existente. Todavia, como dissemos a certa altura deste texto, não podemos afirmar que Gil Vicente tenha sido, nem completamente reacionário ao mundo moderno, nem um apoloquista do mundo medieval. A este último, critica o dramaturgo a situação vergonhosa da Igreja – a venda de indulgências, o sistema de rezas decoradas, sem o

menor ato de fé, o grande número de sacerdotes sem vocação para o serviço religioso, o conluio da justiça com a nobreza, a exploração impiedosa aos lavradores etc. –; ao mundo moderno, critica Gil Vicente a cobiça incessante e o esmagamento dos valores cristãos, sem, contudo, ser completamente contra esse mundo, porque cedo se deu conta de que a vida é um andar para adiante, e de que a solução dos problemas não estaria, em hipótese alguma, numa atitude retrógrada e na impossível tentativa de restaurar o passado de forma plena. Enfim, poderíamos dizer que, estando a meio caminho entre o medieval e o moderno, os autos de Gil Vicente criticam e refletem os valores aviltados de dois mundos, fazendo do riso um importante instrumento de recusa e de negação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente: Sob o signo da derri-são*. Feira de Santana: UEFS, 2002.

GARRETT, Almeida. *Um auto de Gil Vicente*. Porto: Editora Porto, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

VICENTE, Gil. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. (Seleção, introdução, notas e glossário de Cleonice Berardinelli). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.