

# GIL VICENTE: O TEATRO E O AMBIENTE MEDIEVAL DE SUA OBRA

*Irley Machado*<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é estabelecer algumas relações entre o teatro de Gil Vicente e o teatro medieval europeu, sem deixar de lado aspectos marcantes da sociedade portuguesa que influenciaram grandemente o teatro e a literatura do autor. Nele abordamos algumas questões que pertenceram a esta cultura portuguesa, mas que fazem parte de toda uma tradição de pensamento medieval. Pensamento este sustentado por uma religiosidade comum a toda a Europa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro. História. Idade Média. Gil Vicente.

**RÉSUMÉ:** Ce travail a pour but d'établir quelques rapports entre le théâtre du dramaturge Portugais Gil Vicente et le théâtre médiéval du reste de l'Europe, sans oublier les aspects marquants de la société portugaise qui ont influencé le théâtre et la littérature de l'acteur. Quelques aspects qui ont appartenu à la culture portugaise, mais qui appartiennent également à toute une tradition de la pensée médiévale ont été traités. Nous ne pouvons pas oublier que la pensée médiévale était nourrie par une religiosité commune à toute l'Europe.

**MOTS CLES:** Théâtre. Histoire. Moyen Age. Gil Vicente.

O objetivo deste estudo é explorar as relações entre a obra do escritor português Gil Vicente e o teatro europeu medieval. Este último que se desenvolveu em seis séculos e enriqueceu-se sem cessar, propõe uma realidade muito mais rica e complexa que se possa imaginar. A obra vicentina parece ser um exemplo bastante característico deste teatro.

Gil Vicente viveu e concebeu sua obra (1465-1537) no período denominado por J. Huizinga como “O outono da Idade Média” conceito aplicável a toda Europa. Período em que existia uma certa unidade cultural européia imposta pela Igreja Católica Romana. O mundo medieval, apesar de suas múltiplas nacionalidades, possuía a Igreja e o papa como fatores unificadores. Esta situação irá mudar a partir da segunda metade do século XVI. A Europa do

---

<sup>1</sup> Irley Machado, professora doutora pela Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Professora doutora na Universidade Federal de Uberlândia, do Curso de Teatro, nas áreas de teoria e prática teatral. irley\_machado@yahoo.com.br

Norte, tendo os Pirineus como linha divisória, sofre um processo de desenvolvimento que a torna mais independente da Igreja, enquanto a Europa do Sul, Espanha e Portugal permanecem fiéis às tradições da Igreja Romana.

Portugal, do século XII ao século XV, foi um país situado em uma das fronteiras da Europa Medieval. Como afirma poeticamente H. Deluy: “As terras portuguesas foram longo tempo consideradas como um fim do mundo no fim do mundo”<sup>2</sup> (DELUY, 1987, p. 38). Mas a história de Portugal, pelas influências que sempre a acompanharam, é antes de tudo uma história da Europa: uma sociedade eminentemente rural, um mundo de senhores e camponeses, castelos e comunidades vilarejas. Assim, a sociedade portuguesa, considerando-se as variações e particularidades regionais, conheceu durante a Idade Média, uma evolução bastante próxima à de outros países do ocidente europeu.

Tornando-se uma unidade independente no século XII, o território que constituía o reino de Portugal estava já inserido no movimento de conquista cristã, cujo resultado foi a criação de diversos estados ibéricos. Foi num contexto de guerras e igualmente de grande dinamismo e fluidez do tecido social que Portugal se reestruturou.

Em dez séculos, a Europa fortificou-se e se enriqueceu e foi aí que nasceu uma arte propriamente européia: os monumentos, os objetos, as imagens. Esta arte era, em primeiro lugar, funcional. Segundo Huizinga “a arte na Idade Média se incorpora à vida. Esta recebe sua coesão e seu ritmo dos sacramentos da Igreja, das festas de anos e das horas canônicas”<sup>3</sup> (HUIZINGA, 1995, p. 260). O essencial da criação artística, muitos autores o afirmam, desenvolveu-se ao redor do altar, do oratório e do túmulo. A cruz e o túmulo são imagens que se tornaram realidades oferecidas ao povo, antes mesmo do início da representação cênica do drama divino. Os objetos de arte serviam de mediadores, favorecendo a comunicação com o outro mundo. Estes objetos eram dotados de uma espécie de poder, como lembra G. Duby

A obra de arte era, sobretudo, afirmação de poder. Ela celebrava o poder de Deus, o poder de seus servidores, dos chefes de guerra e dos ricos. Ela reforçava este poder, mostrando-o e justificando-o (DUBY, 1997, p. 9).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> « Les terres portugaises ont longtemps été considérées comme un bout du monde au bout du monde ». OBS.: Todas as citações serão traduzidas por nós e colocadas no corpo do texto, enquanto a citação original será colocada em nota de rodapé.

<sup>3</sup> « L'art au Moyen Âge s'incorpore à la vie. Celle-ci reçoit sa cohésion et son rythme des sacrements de l'Église, des fêtes de l'année et des heures canoniales ». HUIZINGA, Johan.

<sup>4</sup> « L'oeuvre d'art était surtout affirmation de puissance. Elle célébrait le pouvoir de Dieu, elle célébrait celui de ses serviteurs, celui des chefs de guerre, celui des riches. Ce pouvoir elle le rehaussait. En même temps qu'elle le donnait à voir, elle le justifiait ». DUBY, George.

No seio da Igreja cristã se conservara a arte antiga. A Igreja tinha se apropriado de toda a herança cultural da antiga Roma. O resultado foi o desenvolvimento da criação artística onde se concentrava o poder. Durante todo o período medieval, a arte não se afastou de suas origens: ela expressa o sagrado, e esta ligação entre a arte e o sagrado parece ser uma tendência inerente ao homem em todas as civilizações.

A aparição e a evolução da epopéia francesa, a invenção de um gênero novo, o do romance, bem como o nascimento da lírica cortês, aconteceram na Idade Média. No século XI repertoria-se a primeira canção de gesta e a primeira poesia lírica e aqui se pode citar o trovador Guilherme IX, duque de Aquitânia. O século XII é considerado como o século de ouro da literatura medieval francesa. Literatura esta composta pela canção épica dos trovadores do Norte e pela canção lírica dos trovadores do Sul. Nesta época viu-se igualmente a reaparição do teatro, pois ele passou a ser praticado em todos os lugares. Ele nasce em um contexto litúrgico. Segundo Mazouer “O teatro medieval nos faz assistir a um nascimento, pois os monges verdadeiramente reinventaram o teatro”<sup>5</sup> (MAZOUER, 1998, p. 15). Esta afirmação se justifica quando se pensa que, no final do século IX, um teatro escrito e representado diante de um público não existia. O que o século X vê nascer é um teatro novo, sem nenhuma relação com a herança romana. Da mesma forma o teatro que irá invadir a praça pública, a partir do século XIII, será diferente deste criado pelos monges, e circunscrito ao espaço eclesiástico.

Cenas da Bíblia e do Evangelho eram dramatizadas. Conhece-se a existência de um texto datado de 933: durante a noite de Páscoa, um diálogo se estabelecia entre o anjo e as santas mulheres vindas ao túmulo de Cristo – naturalmente os personagens eram representados por clérigos ou monges, que apenas alternavam diálogos. Estas para-liturgias estabeleceram-se comemorando em geral todas as festas religiosas do ano e antes de celebrar uma festa convinha lembrar ao povo o que ele estava celebrando. O teatro encontrava-se ligado a uma função sagrada, a uma celebração pela qual se expressava a vida interior de um povo.

O grande número de hagiografias<sup>6</sup> da época justifica-se pelo caráter fundamental do teatro litúrgico: expressar a vontade de viver a fé segundo o modelo dos personagens dos Evangelhos. Da mesma forma, a missa estará bem no centro daquilo que se tornará uma representação teatral. Henry-Rey Flaud lembra judiciosamente que

---

<sup>5</sup> «[...] le théâtre médiéval nous fait assister à une naissance car les moines ont véritablement réinventé le théâtre ». MAZOUER, Charles.

<sup>6</sup> Hagiografias: representações de histórias da vida dos santos.

[...] a Missa é o arquétipo da representação litúrgica, ela mesma é uma representação, um jogo, jogo sagrado, jogo divino é certo, mas jogo. O padre efetivamente representa o papel de Cristo identificando-se a ele e repetindo os inefáveis gestos da Ceia (H-R. FLAUD, 1980, p. 83).<sup>7</sup>

Uma constante na vida teatral da Idade Média é a noção de jogo. Anne-Marie Duchamps, falando do “jogo medieval” afirma: “Nos manuscritos o jogo é designado pela palavra latina *ludus*” (A. M. DUCHAMPS, 1998, p. 155).<sup>8</sup> Esta noção diminui a distância entre o teatro religioso e a liturgia sagrada, sobretudo se considerarmos que o jogo era inicialmente inserido no ofício solene da missa. O jogo teatral nesta sociedade parece ter sido a única forma de jogo a não ser submetida a limites rígidos. Ele era a representação real de um mundo irreal e fantasmagórico, no qual tudo é permitido. Sabe-se que através do jogo o homem pode experimentar o sentimento de seu próprio poder. Este fato dá ao *corpus social* a impressão de uma total liberdade. O jogador escapa a sua condição humana e torna-se outro, durante o tempo do jogo, sempre permanecendo ele mesmo. Como esclarece H-R. Flaud: “O teatro é uma forma particular de jogo. De início ele é um jogo coletivo que reúne todo um grupo social, jogo através do qual o grupo confirma sua existência, suas origens, seu destino” (H. R. FLAUD, 1980, p. 75).<sup>9</sup> Neste período, a representação de uma peça não se separava da noção de jogo. Mas aquilo que convencionamos chamar “jogo”, segundo Aubailly eram, efetivamente, “peças complexas caracterizadas antes de tudo pela mistura de tons e da variedade dos temas tratados” (AUBAILLY, 1975, p. 12).<sup>10</sup>

Um bom exemplo é a obra *Triunfo do inverno e da primavera* de Gil Vicente. Concebida como uma festa de maio, é uma obra alegórica composta de várias partes. Cada parte trata de um tema que não é necessariamente ligado ao anterior.

O público medieval é um público analfabeto e rústico. Quem quer que, na Idade Média, tivesse a missão de ensinar ao povo os fundamentos da religião e da moral deveria procurar interessar antes de instruir, um público exigente, que se entusiasmava rapidamente, mas temia o tédio e sabia manifestar sua desaprovação com veemência. O teatro, que possuía a propriedade da evocação

---

<sup>7</sup> « [...] la Messe est l'archétype du ludus liturgique, qu'elle est elle même un jeu, jeu sacré, jeu divin certes, mais jeu. Le prêtre en effet y joue le rôle du Christ, s'identifiant à lui et r'pétant les gestes ineffables de la Cène ». REY-FLAUD, Henri.

<sup>8</sup> “Jeux sacrés à l'Eglise” in Notre Histoire n°155 – Paris, May, 1998. « Dans les manuscrits on le désigne bien par le mot latin *ludus* ».

<sup>9</sup> « Le théâtre est une forme de jeu particulier. Il est un jeu collectif d'abord, qui rassemble tout le groupe social, jeu par lequel le groupe confirme son existence, ses origines, sa destinée ».

<sup>10</sup> « [...] des pièces complexes caractérisés avant tout par le mélange des tons et la variété des sujets et des thèmes traités ». AUBAILLY, Jean-Claud.

direta e imediata do gesto e da ação, estava naturalmente predisposto a tornar-se o veículo privilegiado de toda lição. Roger Dubuis afirma :

Jamais a ilusão teatral foi sentida com tanta força como nesta época. Para este público simples que queria crer na verdade das histórias que ouvia contar, a presença física dos atores confirmava concretamente a verdade da ação (DUBUIS apud RUTEBEUF, 1978, p. XII).<sup>11</sup>

O teatro era jogo e festa. Sem dúvida era uma festa que conduzia o homem à Igreja e, como já afirmamos, um jogo em que a sociedade se afirmava e se interrogava sobre ela mesma.

Em toda peça do teatro religioso, bem como nas peças de inspiração mais profana existe, ao mesmo tempo, uma lição e um espetáculo, tão estreitamente interligados, que é impensável querer dissociá-los. Dubuis assinala que “É o espetáculo que é lição e é a lição que se torna espetáculo”.<sup>12</sup> Sabe-se que o cristianismo medieval teve necessidade de imagens, a começar por aquelas que ornamentam as igrejas: vitrais, pinturas, murais, esculturas. O papa Gregório, o Grande, no século VII, estava convencido de que aquilo que se pode ensinar aos letrados pelo texto, ensina-se pela imagem àqueles que não sabem ler. A visão parece ter sido o sentido fundamental da Idade Média. Para Emile Male “os simples, os ignorantes, todos aqueles que se pode chamar a santa plebe de Deus, aprendiam pelos olhos tudo que eles sabiam de sua fé” (MALE, 1949, p. 20).<sup>13</sup> Assim, a imagem tornada signo transforma-se num meio de ligação entre o ser divino e o ser humano, e favorece o conhecimento da religião e das histórias bíblicas pela produção de uma arte escultural e pictural ligada ao sagrado. O teatro, reproduzindo imagens vivas, desenvolveu igualmente um valor educativo. A essência do teatro era representar, mostrar, suprir a um público medieval sua grande necessidade de alimentar-se de imagens. É com o objetivo de responder a esta exigência que toda noção abstrata vai se concretizar em um suporte visível. As imagens teatrais são, dessa forma, uma necessidade para esta religião extremamente popular. O texto é colocado ao serviço das imagens. Mas nesta época o texto não possui um caráter vital. Apesar da importância excepcional deste teatro, muitos autores o declaram, que o texto não tem uma grande qualidade literária, com exceção de algumas obras, tais como as de Jean Bodel e Adam de la Halle.

---

<sup>11</sup> «Jamais l'illusion théâtrale n'a été ressentie avec autant de force qu'à cette époque. Pour ce public simple qui voulait croire dans la vérité des histoires qu'il entendait raconter, la présence physique des acteurs confirmait concrètement la vérité de l'action». RUTEBEUF.

<sup>12</sup> «C'est le spectacle qui est leçon et c'est la leçon qui est spectacle». DUBUIS.

<sup>13</sup> «[...] les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait la sainte plèbe de Dieu, apprenaient par les yeux tout ce qu'ils savaient de leur foi». MALE, Emile.

Nesta época, as datas, os meios de produção, os autores, as formas literárias e dramáticas são de uma grande diversidade. Os períodos se entrecruzam. A aparição de uma nova forma é acompanhada pelo declínio de outra; o drama litúrgico perdura (este será representado ainda no século XVI, nos mosteiros) enquanto que um novo teatro religioso aparece em língua romana no século XII e um teatro cômico nasce no século XIII. Enquanto monges rezam e rendem um culto a Deus, o teatro profano aproveita da liberdade do carnaval. Com a ajuda de máscaras, ele mostra um mundo às avessas e sua realidade grotesca.

Certos gêneros encontram-se circunscritos em um período específico como o teatro de Arras no século XIII e os milagres de Nossa Senhora, no século XIV. Os primeiros mistérios da Paixão aparecem no final do século XIII, atravessam o século XIV e conhecem o seu apogeu a partir da metade do século XV. As farsas e as *sotties*<sup>14</sup> atingem seu apogeu no mesmo momento que os mistérios. Assim o teatro do riso e da contestação é representado de forma simultânea a um teatro de edificação religiosa.

Encontramos traços da existência da farsa no século XIII, mas só a partir do século XIV o gênero se firma. As farsas, as *sotties* e os mistérios representam gêneros populares, dos quais a elite vai se desligar no Renascimento, embora permaneçam bem vivos durante grande parte do século XVI. Este teatro que consideramos medieval ultrapassa bem os seis longos séculos que lhe são atribuídos. É preciso lembrar que mesmo para um historiador de teatro, o período medieval precisa ainda ser descoberto. Tarefa difícil quando se considera o desaparecimento maciço dos manuscritos.

Alguns aspectos do teatro medieval são bastante complexos. A cristandade medieval não pensava segundo os critérios gregos do cômico e do trágico. Estes não lhe são pertinentes. Jean Claude Aubailly afirma que

O teatro medieval não se caracteriza por uma clara distinção entre o trágico e o cômico. Se, é necessário estabelecer uma linha de demarcação, ela passa entre o teatro religioso saído da liturgia e das representações para-litúrgicas [...] e o teatro não religioso, considerado profano (AUBAILLY, 1975, p. 9).

É preciso considerar que o teatro religioso integra o riso, a bufonaria e a paródia: o sagrado encontra-se misturado ao profano e a comédia está no centro da liturgia, sendo que as farsas dão a imagem de um mundo amoral onde

---

<sup>14</sup> **Sotties:** Peça curta satírica do século XV, interpretada por uma companhia local de amadores denominada de “Sots”. As *sotties* eram paradas improvisadas precedendo a representação de moralidades e farsas. Os atores portavam a marote dos bobos e agitavam seus guisos enquanto faziam acrobacias e palhaçadas diversas. As *sotties* essencialmente satíricas representavam as preocupações da época, no plano político e social.

reina a artimanha e o engano. Aqui se pode citar *Le jeu de Saint Nicolas*, em que os elementos profanos e sagrados estão misturados. Philippe Ménard nos diz que “Encontra-se no final da Idade Média, nos amplos mistérios, reminiscências deste velho hábito que consiste em misturar o profano e o sagrado, o riso e o sério” (MENARD, 1990, p. 8). Examinando-se, pois, o conjunto do teatro medieval, conclui-se que as tentativas de classificação simplificadas deste teatro permanecem submetidas à discussão.

Os *Mistérios* mostram imagens de personagens e de ações humanas misturando realidades antigas da Bíblia ou da vida dos santos à realidade da vida dos espectadores contemporâneos. As *Moralidades* e as *sotties* movimentam muitas alegorias. A *alegoria*<sup>15</sup> é, sem dúvida, um traço característico da mentalidade medieval. Personificando noções abstratas como as virtudes e os vícios, ela designa valores morais e entidades diversas, além de outros conceitos. Seu sucesso sobre o tablado prova uma vez mais a necessidade das imagens teatrais: tudo é teatralizado, transformado em personagens, ações, gestos – tudo é mostrado, desde os vícios e as virtudes morais até as entidades as mais abstratas. Já mencionamos a importância do caráter visual na Idade Média, quando o pensamento é sempre expresso por meio de representações visuais: tendência que parece ter encontrado mais força na expressão plástica do que na literatura, o que explicaria o florescente desenvolvimento da pintura na época. Mas, o teatro, sendo uma arte centrada na representação, teve a possibilidade de renovar-se mais facilmente que a própria literatura. O teatro, que não está inserido num contexto apenas literário, graças a sua natureza essencialmente lúdica tem um efeito mais rápido e atinge um público maior do que a literatura.

A concepção que se tem da literatura hoje não é a mesma daquela da Idade Média. O livro para nós existe para ser lido e, sobretudo, para ser um objeto de difusão da cultura. Mas na Idade Média o livro era considerado como um tesouro, uma obra de arte única que não se pode reproduzir. O manuscrito tinha por função conservar a obra, não era destinado a permitir a tiragem de um certo número de exemplares. Sem a possibilidade da reprodução, Emile Male nos lembra que “a imensa biblioteca da Idade Média reduziu-se a poucas coisas”<sup>16</sup> (MALE, 1919, p. 10). Este fato explica, de certa forma, que apesar da grande produção teatral da época, muitos textos de teatro se perderam. Elizabeth Lalou, em seu estudo sobre o manuscrito medieval, menciona o fato de que os textos dos mistérios, moralidades e farsas sofriam a ação dos copistas da época e que, às vezes, vários copistas trabalhavam juntos em um só texto, deformando-o,

---

<sup>15</sup> Na Idade Média, a alegoria consistia em personificar idéias abstratas, colocando-as em cena. Este recurso esclarecia os espectadores sobre a função destas personificações. O sistema alegórico que compunha as moralidades foi bastante analisado por W. Helmich.

<sup>16</sup> « [...] Il en résulte que l'immense bibliothèque du Moyen âge se réduit à peu de choses». MALE, Emile.

pois estes podiam acrescentar ou suprimir passagens. Havia ainda o fato de que os textos das farsas eram considerados um gênero sem valor literário. Um outro aspecto que pode ter colaborado para o desaparecimento de alguns textos é o fato de que o teatro na Idade Média era criado para uma só representação: era absolutamente efêmero. Cada texto devia ser, em princípio, uma obra nova e, embora se tenha o registro de algumas farsas, não se pode afirmar que elas foram representadas; por outro lado, tem-se o registro de representações de mistérios cujos textos se perderam.

Uma realidade semelhante será encontrada na vida cultural de Portugal, antes da chegada de Gil Vicente sobre os tabladados. Sabe-se da existência da representação de alguns “momos”<sup>17</sup> e “arremedilhos”,<sup>18</sup> mas não se conhece o texto que poderia acompanhá-los. Para Antônio José Saraiva

Gil Vicente criou o seu teatro do nada... o mais que se pode provar é a existência fragmentária de representações litúrgicas, paródias, espetáculos mudos da corte que estão a uma distancia infinita do teatro acabado, adulto, completo, que é o de Gil Vicente. (SARAIVA, 1970, p. 26).

Para compreender a dramaturgia de Gil Vicente é preciso tentar conhecer a mentalidade portuguesa do período. Encontramos na literatura um esboço desta mentalidade: ao lado de uma certa nostalgia romântica de um tempo passado, encontra-se o costume manifesto da sátira, do deboche e do menosprezo, características bastante reveladoras da alma do povo português. O povo era dado a fazer piadas e à maledicência. Existiam canções conhecidas como canções de escárnio que testemunhavam uma certa crueldade e, muitas vezes, atingiam um lado obscuro e perverso. Havia ainda graves ofensas dirigidas às mulheres. Estas sofriam o total desprezo de uma sociedade misógina que se outorgava o direito de satirizá-las em público e criar uma poesia revestida de um sentido pornográfico. Tem-se a impressão de que a sátira predominava em todas as relações sociais: histórias cheias de ironias sobre soldados, padres, reis, aristocratas e mulheres, eram encontradas na literatura da época. É como se na literatura portuguesa reinasse uma atmosfera sempre irônica e debochada. O português era mestre na arte das metáforas. Há inúmeros exemplos na obra de

---

<sup>17</sup> **Momo**: palavra originária de *momus*, o deus romano do deboche – cuja influência será considerável no teatro de nosso autor. Enquanto espetáculo parecia tratar-se de uma espécie de balé, análoga àquela que a corte refinada do jovem Louis XIV apreciava e para a qual Lulli compunha sua música.

<sup>18</sup> **Arremedilho**: descrito como imitação de movimentos e gestos de uma pessoa qualquer – nos leva a crer que seria o equivalente aos mimos da Idade Média apresentados durante os torneios e as festas do resto da Europa.

D. Duarte, *Leal Conselheiro*, e nas crônicas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Nesta obra, o autor reúne histórias antigas e contemporâneas em que à presença de um duplo sentido se esconde atrás de metáforas bem elaboradas. A metáfora aparece igualmente nas antigas canções dos poetas músicos galego-portugueses. Nelas se encontram sátiras, diálogos com animais, testamentos burlescos, paródias religiosas e poesias cuja origem são as canções de escárnio e maledicência. Nestas obras há um humor e uma ironia mórbida associados a uma crítica severa da sociedade portuguesa. Algumas destas crônicas nos auxiliaram a melhor compreender Gil Vicente, sua obra e seu ambiente.

Além dos aspectos contados pela história do povo português no século XV, há muitas descrições de sua forma de ser e de ver o mundo na literatura de um período que antecede ao da vida de Gil Vicente: são os registros dos poetas músicos galego-portugueses desde o final do século XII, um século após o grande canto occitânico inaugurado por Guilherme IX (1071-1127), até meados do século XIV. A poesia lírica dos trovadores provençais alcançara Portugal, como ela havia alcançado a Alemanha a Itália e a Catalunha. As raízes desta poesia se tinham espalhado pelos países vizinhos. Spina nos diz que

Quando a poesia dos trovadores penetrou terras germânicas e italianas, e ultrapassou as fronteiras ibéricas até a Galícia, já nessas populações vegetava uma poesia primitiva autóctone que tinha por agente principal a mulher e, por irmãs a música e a coreografia. (SPINA, 1996, p. 29).

As canções galego-portuguesas, influenciadas pela poesia provençal, provocaram o nascimento de uma poesia da corte e de uma poesia popular, sendo a mulher a fonte de inspiração desta poesia.

Antônio José Saraiva faz a distinção entre uma “joglaria” popular e uma “joglaria” palaciana. As canções de amigo seriam representantes desta expressão literária popular, pois estariam ligadas às origens folclóricas e burguesas, nas quais predominam a ligação com a terra, o amor pela natureza e as coisas simples da vida. Estas canções que refletem a vida camponesa estão intimamente relacionadas à música e à dança, o que provoca, em alguns casos, a predominância da música sobre o texto poético.

A “joglaria” palaciana estaria mais próxima das canções de amor: ela canta sempre o amor ideal, o amor cortês. Havia como que uma doutrina do amor e este se tornava um princípio moral, favorecido pelo ambiente guerreiro e pela elegância dos pequenos castelos.

A poesia cortês viveu até após a morte do rei D. Dinis (1340), ele mesmo trovador. O período da mais intensa atividade dos trovadores na península coincide com o apogeu da Idade Média portuguesa, situado no final do século

XIII e início do século XIV, durante o reinado de D. Dinis. Ele renascerá depois no reinado de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel e será registrado no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Uma das canções mais antigas que teria pertencido à lírica galego-portuguesa é uma canção de maledicência e deboche escrita por João Soares de Paiva e datada de 1196. A tradição dos cantos galego-portugueses teria conhecido um grande desenvolvimento atestado por sua duração de quase dois séculos. O último dos trovadores, conhecido pelo nome de Pedro, morre em 1354 e “com ele se extingue ao mesmo tempo o canto galego-português e o canto de conjunto do movimento dos trovadores”<sup>19</sup> (DELUY, 1987, p. 13). Existem, contudo, algumas incertezas sobre a vida e a data das obras dos trovadores. É preciso lembrar que há igualmente uma diferença entre os trovadores e os jograis. O jogral, na sociedade da época, tinha uma posição social inferior à dos trovadores, a quem era comum servirem de escudeiros. Os jograis, no entanto, possuíam maior liberdade em suas canções, e estas sempre tiveram um tom de jogo e eram feitas para divertir. A maior parte dos jograis e trovadores era originária do Norte de Portugal e da Galícia.

A região de Compostela parece ter sido bastante ativa, pois “situada num dos caminhos mais freqüentados da Idade Média ela certamente teve um papel importante nos encontros e na difusão das canções e escrituras da época”<sup>20</sup> (DELUY, 1987, p. 15). Não se pode falar de uma influência que os trovadores teriam exercido no decorrer da história, mas o registro de seus escritos nos dá uma visão interessante e denuncia uma certa familiaridade com os acontecimentos das cortes reais que eles freqüentavam. Tem-se conhecimento da existência de três cancioneiros de grande importância: O *Cancioneiro da Ajuda*, atualmente na Biblioteca da Ajuda em Lisboa; o *Cancioneiro da Vaticana*, antigo cancioneiro *Colocci-Brancuti*, na Biblioteca Nacional de Lisboa desde 1924 e as *Cantigas de Santa Maria*, deste, dois manuscritos estão na Biblioteca do Escorial, um na Biblioteca Nacional de Florença e o último na Biblioteca Nacional de Madri. Os textos são agrupados em quatro gêneros fundamentais do canto galego-português medieval. Os cantos de amor e de amigo tem um caráter lírico, enquanto nos cantos de maledicência e escárnio predomina um caráter satírico. Nas cantigas de amigo, encontram-se algumas variações, como as cantigas de peregrinação. As cantigas apresentam zonas comuns, temas vizinhos e sub-gêneros como aquilo que chamamos “tensão” e que se configura numa “disputa”. Os trovadores e os jograis eram encarregados de transmitir as obras da literatura medieval de forma oral. Entre os grandes

---

<sup>19</sup> «[...] avec lui s'éteint à la fois le chant galégo-portugais et le chant de l'ensemble du mouvement troubadours ». DELUY, Henri.

<sup>20</sup> «[...] situé sur un des chemins fréquentés du Moyen âge, elle a certainement joué un grand rôle dans les rencontres et la diffusion des chants et écritures de l'époque».

temas, encontram-se o amor, a traição, a dor e a morte. Nesta literatura oral encontra-se ainda a paródia do amor cortês e das realizações épicas. A forma oral e mimada, da qual se serviam os jograis, aproxima-se bastante de uma forma para-teatral. Segundo Mazouer “Quando examinamos o repertório dos jograis, sente-se como era fácil e natural passar da obra recitada, mimada e quase representada, à obra teatral”<sup>21</sup> (MAZOUER, 1980, p. 118). Encontra-se nesta expressão artística uma certa evolução: ela começa por uma simples narração e vai até o monólogo e o diálogo. Nas tensões ou trovas, os jograis eram levados a representar o papel de um personagem, às vezes o seu próprio papel, e rivalizavam de gabolices e de insultos dirigidos aos seus oponentes. Estes jogos aparecerão nas justas poéticas realizadas pelos poetas músicos, como um divertimento, na corte portuguesa. Estas justas, mais ou menos burlescas, servirão à inspiração vicentina e são encontradas no *Auto das Fadas* de Gil Vicente.

Ninguém escapava às cantigas de escárnio da época: dirigidas aos poderosos e ricos, parece que os poetas expressavam a consciência do povo, rindo-se dos governantes, dos ricos, dos covardes, dos vaidosos, dos mentirosos e ignorantes. De uma certa forma, pode-se afirmar que estas sátiras, antigas na língua portuguesa, e mesmo as caricaturas literárias feitas na época, podem ajudar a construir a história deste povo. A liberdade verbal que existia tem, sem dúvida, uma grande responsabilidade, pois representa um testemunho, sem o qual nosso conhecimento atual seria grandemente reduzido.

Nesta literatura em que predomina a sátira e a paródia, há uma descrição bastante severa deste povo. Esta descrição, entretanto, não aparece apenas nas cantigas dos jograis. Ela está presente também nos sermões do século XIII. Nestes encontra-se um desfile de condenações em relação a esta sociedade: a começar pela situação dos padres e abades, cujo luxo, ostentação, amor ao dinheiro, à gula e à luxúria eram as faltas mais frequentemente denunciadas. O sacerdócio, apesar de seu caráter respeitável e a exigência de uma dedicação total, parecia servir para enriquecer e aumentar a vaidade dos que haviam escolhido esta função. Mário Martins cita “Os falsos religiosos, como a avestruz, têm asas e não voam... como um pavão de penas vistosas, fazem a roda com a cauda e mostram o rabo vergonhoso”. (MARTINS, 1986, p. 15). A ambição governa ao lado do adultério, do incesto e do pecado. Mas não é somente o clero que sofre críticas. Os avaros e usurários que se apossam dos bens alheios e que se tornam escravos do dinheiro não são poupados. Mário Martins observa que “A onipotência do dinheiro marcou toda a sátira da Idade Média”. (MARTINS, 1986, p. 17). Assim, a sátira atinge todas as classes. Encontra-se uma sátira social nos sermões do frei Paio de Coimbra, em que há uma descrição

---

<sup>21</sup> «[...] quand on examine le répertoire des jongleurs, on sent à quel point il est aisé et naturel de passer à l'oeuvre récitée, mimée et presque jouée, à l'oeuvre théâtrale». MAZOUER, Charles.

dos males provocados pela ganância, usura e inveja. Os pregadores criticavam as fraquezas e os crimes dos homens servindo-se da sátira, mas parece que as fraquezas humanas resistiam a tudo.

Os estudos realizados por Mário Martins revelam que mesmo nas *Cantigas de Santa Maria* existia a sátira. Esta sátira que provoca mais frequentemente o riso nos espanta se pensarmos em sua aceitação pelo público de então. Este público que ri das punições infligidas aos pecadores, não se sabe por qual mecanismo, é incapaz de identificar-se com os vilões. A sátira estende-se também aos fatos históricos e aos novos tempos, o que revela um certo pessimismo do português. Isto parece contraditório vindo de um povo que sempre possuiu um grande orgulho de suas conquistas. A sátira glorificava também a falta de sinceridade na amizade e louvava a mentira. Rodrigues Lapa nos dá um exemplo:

Que hei de eu fazer,  
Se a verdade para nada me serve  
Nem aumenta minha honra,  
Se minto ao meu amigo e ao meu senhor,  
Medra o meu proveito  
e cresço em importância”  
(LAPA, 1970, p. 399).

Podemos igualmente citar o *Auto da feira*, de Gil Vicente, que por meio do personagem do Diabo, coloca a questão: “A verdade pêra quê?/ Cousa que não aproveita e avorrece, / Pêra que é? (VICENTE, 1999, p. 271).

Há ainda inúmeras sátiras religiosas, como no *Ofício dos Defuntos* que faz parte do *Livro das horas* e no qual aparece uma espécie de julgamento final, onde comparecem homens de todas as categorias sociais e onde se sente o riso macabro da morte. São, sobretudo, as metáforas e alegorias que predominam nesta literatura. Fato que a torna responsável por conduzir o modo de pensar de um povo, num mundo concebido pelas imagens que cria.

Além da literatura da época, encontramos um testemunho bastante forte sobre o povo português nos comentários de Nicolas Clénart, humanista de Flandres, professor de Louvain, Paris e Salamanca. Mestre Clénart nos dá uma idéia de como deveria ser esta sociedade: chamado a corte portuguesa por D. João III, para tornar-se preceptor de seu irmão D. Henrique, o austero mestre não compreende a ostentação deste povo e denuncia seus vícios mais íntimos. Na carta enviada a seu amigo Latomus, teólogo em Louvain (1535) ele faz uma descrição bastante desfavorável do povo e de sua maneira de viver. Clénart afirma que o povo é preguiçoso, considera indigno possuir uma profissão e vive acima de seus meios. O humanista ironiza dizendo: “Em Portugal todos somos nobres, e tem-se como grande desonra exercer uma profissão qualquer” (CEREJEIRA, 1926, p. 154). Esta constatação também é feita pelo historiador

Costa Lobo quando este afirma “Todos tem na cabeça fumos de fidalgo” (COSTA LOBO, s./d., p. 242), fato que não nos surpreende: o que mestre Clénart denuncia e o que Costa Lobo reafirma, já tinha sido observado pelo poeta Gil Vicente que, em sua *Farsa dos Almocreves*, critica:

Assi que até os pastores  
Hão de ser d el Rei samica!  
.....  
Cedo, não há-d haver vilãos;  
Todos d’el Rey, todos d’el Rey!  
(VICENTE, 1977, p. 64)

Retornando à carta de Clénart, ele acrescenta que há escravos em todos os lugares e estes são quase mais numerosos que os homens livres. A escravidão teria facilitado a ociosidade e corrompido os costumes pois, ao que parece, os senhores davam livre curso aos seus vícios com as escravas. Os costumes nacionais foram igualmente corrompidos pelo contato com o Oriente graças à riqueza fácil e ao luxo. Assim, podemos dizer que as sedas, os brocados e os veludos escondiam muitas chagas sociais e morais. Pode-se acreditar na veracidade destas afirmações que espantaram o humanista belga, pois Gil Vicente, ele mesmo, nos testemunha em inúmeras de suas obras este comportamento libertino que não era, naturalmente, muito diferente daquele do resto da Europa. Mas os vícios desta sociedade comportavam certas particularidades: a preguiça, a vaidade e o orgulho pareciam ser os mais graves. Os historiadores afirmam que apesar do nobre ideal de cavalaria e de religiosidade do povo português, este deixara de lado uma orientação mais prática da vida. O horror pelo trabalho, pelas atividades comerciais, pela indústria e pelas artes mecânicas dominava esta sociedade e era comum a todas as classes sociais. Este fato facilitou a entrada de artesãos estrangeiros no país, a maior parte judeus. A nobreza tinha por ocupação a profissão das armas e o ideal de cavalaria cristã: as lutas pela fé e pela pátria. A fé católica nutria a nação inteira. Um bom exemplo da exaltação destes sentimentos é encontrado na obra de Gil Vicente, *Exortação da guerra*. Já a epopéia portuguesa está coroada na obra *Auto da Fama*, em que o autor dá a idéia de um Portugal escolhido pela glória (na obra representada pelo personagem alegórico Fama) e de um povo português que vive sob a proteção dos deuses, ilustrada pela presença do Deus Mercúrio. Este mesmo orgulho e ideal são encontrados em Camões, em seu poema épico *Os lusíadas*, uma vez que este nutria os mesmos sonhos de glória de seu povo. Para Luiz Gonçalves “*O Auto da fama é o argumento de Os lusíadas de Camões, tão próximo estão as linhas gerais e as idéias dominantes*” (GONÇALVES, 1938, p. 14). Tem-se o conhecimento do luxo e da ostentação que reinavam na corte de Portugal durante o reinado de D. Manuel, e pode-se citar o presente que o rei

enviou ao papa – um elefante e um rinoceronte. O rei, extravagante e vaidoso, “Tinha-se com certeza por um Roi Soleil” (KEATS, 1988, p. 18), conceito certamente reforçado por seus contemporâneos. O mesmo aconteceu no reinado D. João III, que apesar dos esforços para conservar o Império, não conseguiu eliminar a ostentação da corte.

Foi no ambiente desta corte que Gil Vicente viveu e criou. É então bastante compreensível que para agradar uma corte semelhante muitos divertimentos fossem criados. No *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, há uma espécie de catálogo descritivo destes divertimentos. A corte portuguesa apreciava os grandes espetáculos, subvencionados largamente pelos reis, para festejar os acontecimentos políticos. Estes grandes espetáculos eram os momos – que se assemelhavam às mascaradas. Gil Vicente teria observado a predileção da corte por este gênero de espetáculo, e toma emprestado algumas características para as suas tragicomédias. Entretanto, poucos são os registros destes divertimentos durante e após a vida do autor. Enquanto gênero artístico, os momos estavam estreitamente ligados às entradas reais, aos casamentos e noivados da realeza. Parece que eles atingiram seu apogeu com os célebres momos reais de 1490, apresentados em Évora, para celebrar o noivado do filho de D. João II.

Antônio J. Saraiva acredita que a representação das *Cortes de Júpiter* continha elementos dos momos:

Gil Vicente teve em suas mãos os recursos do teatro alegórico, que herdara dos momos, a pompa retórica e as alegorias mudas e meramente decorativas [...]. Por exemplo, as *Cortes de Júpiter*, com a música os costumes, a dança (SARAIVA, 1970, p. 146).

É preciso confessar que à exceção dos momos e arremedilhos representados diante da Corte, ignoram-se os gêneros teatrais existentes antes de Gil Vicente. Seriam formas que podemos considerar como pré e para-teatrais, se pensarmos em formas de representação cênica. Conhece-se ainda a existência dos sermões cômicos – espécie de paródia das coisas sagradas, cujo objetivo era provocar o riso.

O teatro medieval europeu tinha já sofrido uma evolução considerável quando Gil Vicente começa a escrever. Portugal permanecia ainda ligado às tradições de seu teatro que reproduzia apenas em parte o teatro da Europa. As representações portuguesas tinham laços estreitos com a Liturgia, embora o teatro sagrado vivesse em estreita simbiose com as representações burlescas. Como uma extensão da vida teatral européia, em Portugal o ciclo de Natal reunia o maior número de representações da vida religiosa, misturando sempre o sagrado e o profano. Os autos de Natal eram conhecidos desde o século XIII. Nestas celebrações havia a Festa dos Loucos, de Santo Estevão, de São João e dos Inocentes. Apesar do aspecto sagrado das missas, encontravam-se no

interior destas celebrações, mascaradas, sermões cômicos e verdadeiras paródias, a debocharem das coisas santas. A Festa dos Loucos era celebrada no período intermediário entre o Natal e a Epifania. Segundo alguns autores, entre eles, Aubailly, a Festa dos Loucos seria uma espécie de reminiscência de certas manifestações do paganismo antigo e se traduzia por uma jornada de “loucuras”, organizada seguindo o princípio do “mundo às avessas” e acontecia no interior da própria Igreja. Para Bakhtin

[...] quase todos os ritos da Festa dos Loucos são rebaixamentos grotescos de diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos no plano material e corporal, gula, bebedeira, e sobre o altar gestos obscenos, desnudamentos, etc. (BAKHTIN, 1970, p. 64).

A Festa dos Loucos teria aparecido ao Norte da França no século XIII (1284?) e se teria expandido no decorrer do século XIV e XV para o resto do país e mesmo da Europa. Os exageros cometidos no interior das Igrejas acabaram por condená-la e ela foi proibida pelo concílio de Bale em 1435. Apesar desta proibição, ela sobreviveu até meados do século XVI.

A procissão e a Festa de Corpus Christi constituem também um ponto de partida para a criação de uma literatura dramática. Na procissão, alegorias se apresentavam vestidas com trajes emprestados da Igreja e, às vezes, ouviam-se diálogos dramatizados ou cantados pelos clérigos. Afonso X fala da existência de um teatro litúrgico na Península que era feito pelos religiosos, e que tinha sua aprovação enquanto um teatro profano lhes era proibido. “Tais autos fazem a devoção à gente, pois o Natal, a vinda dos pastores e dos reis magos, a morte e a ressurreição do Senhor, representadas trazem à lembrança santas recordações” (MARTINS, 1950, p.142).

Parece que a existência de um teatro popular praticado nas peregrinações e Festas dos Santos é inegável. Este teatro que misturava histórias da Bíblia à vida dos santos, às canções e danças consideradas profanas atraiu a atenção da Igreja. Certas proibições eclesiásticas, editadas no século XV, atestam ainda esta tradição popular de aspecto litúrgico e as proibições conciliares sofridas por elas. Este fato pode ser verificado por meio da interdição seguinte:

O rei D. Duarte, em 1436, indignando-se dos excessos cometidos nas igrejas, mosteiros e ermitas, por aqueles que fazem peregrinações e vigias em tais lugares e neles dormem, e que por instigação do diabo, tanto de dia como de noite, transformam as preces que eles deviam dirigir a Deus em blasfêmias, canções e autos, decide que de agora em diante eles deverão completar sua peregrinação sem representarem, sem cantar, sem tocar instrumentos com outro objetivo que não seja de fazerem oferendas a Deus (MARTINS, 1986, p. 142).

A presença dos jograis era melhor tolerada pela Igreja e estes eram convidados a tocar nas procissões e festas. O jogral dramatizava a vida dos santos, desdobrando-se em vários personagens. Canções dialogadas eram feitas nas peregrinações e isto teria favorecido o começo e o desenvolvimento de uma certa técnica dramática. Mais tarde, sabe-se que os *Autos Sacramentais* da Espanha nascerão do núcleo central da festa de Corpus Christi. Entretanto, na Espanha e em Portugal, apesar de uma certa semelhança, o teatro medieval não corresponde ao encontrado no resto da Europa Ocidental. Do ponto de vista da representação, não existem mistérios, moralidades ou farsas como as praticadas na Inglaterra e na França. Apesar disto, a maior parte dos espetáculos populares ligados às festas religiosas tem o mesmo caráter bucólico. Por ocasião de festas solenes, exibiam-se diante do altar quadros vivos: a ressurreição, a visitação e a natividade. Os personagens do Antigo e do Novo Testamento apareciam juntos. Os jogos e as danças camponesas também figuravam nas representações. C.H. Fresches afirma: “Representa-se ainda em Portugal mistérios camponeses confiados a memória dos habitantes [...]. De resto o gênio português se manifesta tradicionalmente na sátira de meios, no *calembour* e no equívoco, tanto quanto no lirismo” (FRESCHES, 1964, p. 14).

Segundo Théophile Braga, Gil Vicente “teria organizado suas composições dramáticas em obras de devoção, tragi-comédias e farsas, que correspondem às três fórmulas do teatro medieval: a hierática, a aristocrática e a popular” (BRAGA, 1898, p. 47). Para Garcia de Rezende teria sido Gil Vicente responsável pela introdução de novidades na técnica teatral do seu país.

Considerando-se que a Europa formava uma unidade cultural por meio da Igreja, a obra de Gil Vicente apresenta assuntos comuns à dramaturgia europeia da época. Em seu teatro se encontravam cenas da Bíblia representadas de forma bastante visual (*Sumário da história de Deus, Auto de Sibilla Cassandra, Auto da feira*) cujo objetivo era atrair e conquistar um público exigente que se alimentava de imagens. Segundo Anne-Marie Quint, “suas obras se inscrevem numa tradição herdada da Idade Média, atestada em inúmeros países do ocidente cristão, a França em particular, onde elas eram representadas seguidamente diante das igrejas”<sup>22</sup> (1999, p.7).

Entre os temas diretamente ligados a este teatro, encontra-se o da viagem do peregrino, representada no *Auto da Alma*, e o do julgamento final, inserido na trilogia das Barcas. Igualmente, a presença de alguns personagens como o eremita, os clérigos abusivos, Adão e Eva, Cristo, Nossa Senhora e, sobretudo, os diabos são elementos freqüentes no teatro deste período.

---

<sup>22</sup> «[...] ces oeuvres s’inscrivent dans une tradition héritée du Moyen âge, attestée dans de nombreux pays de l’occident chrétien, la France en particulier, où elles étaient souvent jouées sur les parvis des églises». VICENTE, Gil.

Quando refletimos sobre o conjunto da obra de Gil Vicente, somos levados a afirmar que o seu teatro, apesar das diferenças, possui mais elementos das moralidades e farsas do que dos mistérios medievais. Sabe-se que *As Moralidades* fazem parte de um teatro edificante, destinado à formação religiosa e moral do público: visam moralizar segundo os valores cristãos. Elas tentam dar uma resposta às interrogações do homem da época que se perguntava como seguir o exemplo de Cristo e como realizar sua salvação em meio às tentações da vida cotidiana. Podemos citar como exemplo *O Auto da Alma* que se aproxima de certa forma da obra *Pélerinage de la vie humaine*, encontrada e editada por Gustave Cohen em 1920. A moralidade dramática é um gênero de teatro didático que se serve de alegorias e personificações. Entretanto é preciso considerar algumas imprecisões na definição dos diferentes gêneros teatrais do período medieval.

As moralidades vicentinas eram religiosas, morais e sociais. No conjunto de sua criação Gil Vicente ativa um sistema alegórico que personifica noções abstratas e que por meio de imagens torna-se bastante sugestivo para o público. Não se pode esquecer, entretanto, que ao lado das alegorias encontra-se a representação de ações e de personagens verossímeis, cujo ridículo e sofrimento – e aqui podemos citar *O pranto de Maria Parda* - tocam os espectadores e são imediatamente compreendidos.

O sistema alegórico que compunha a moralidade, como mencionamos acima, personifica noções abstratas e atingem na imaginação cristã uma forma concreta e viva. Nas alegorias, é preciso assinalar que o “sexo teatral” destes personagens corresponde ao gênero gramatical. Para darmos um exemplo, na obra de Gil Vicente, *O Auto da Alma*, o personagem da Alma é um ser feminino, enquanto que o diabo e o anjo são seres masculinos. A Igreja enquanto ser feminino representa, simboliza a mãe que acolhe, perdoa e coloca no bom caminho. No *Auto da Alma* as relações dinâmicas entre as personificações constituem a ação alegórica da moralidade. Um pequeno número de temas re-agrupa e organiza a ação dramática. Os dois temas principais são a viagem ou peregrinação da Alma – que mostra o peregrino, o homem, ser universal – e o conflito entre as potências morais (o anjo e o diabo) expresso no conflito interior da Alma. É o homem que vemos em marcha sob os olhos de Deus. Ele luta e sofre, ele opta ora pelo vício ora pela virtude, na grande batalha da alma humana que parece ser toda a história do mundo. Enquanto representação dramática há pouca tensão, característica deste gênero de teatro, e a ação permanece submissa a estruturas convencionais. Nela as personagens, seu jogo, seus gestos, suas ações cênicas são representantes de toda uma significação alegórica. Se o combate que o personagem da Alma vive não a classifica no modelo do teatro moderno, mostra ao menos que Gil Vicente, em suas alegorias, soube não se afastar dos problemas do indivíduo e da busca do conhecimento de si mesmo.

O objetivo da moralidade é sempre o exemplo: a moral ensinada é aquela

que se impõe aos que querem salvar-se – a moral cristã em que o destino religioso do homem está em jogo. É numa perspectiva religiosa e cristã que se inscreve a oposição entre os vícios e as virtudes. Mas o homem é livre para escolher entre o bem e o mal. Como um exemplo paralelo ao *Auto da Alma*, pode-se citar o texto *L'homme pécheur*, moralidade francesa em que o homem exerce seu livre arbítrio – noção personificada sob o nome alegórico de Franc Arbitre. A idéia principal desta moralidade é que a escolha decisiva pertence ao homem e que apesar da ajuda proposta por Deus para a redenção da humanidade, o diabo sempre prepara suas armadilhas.

Os diabos estão quase sempre presentes sobre os tablados medievais: nas hagiografias e nas representações de possessões diabólicas encontradas nos espetáculos populares. O papel dos diabos nestas manifestações teatrais possui uma intenção de paródia. São figuras alegóricas que conhecem um sucesso enorme. É importante mencionar que os autores dos mistérios organizavam as *diableries*,<sup>23</sup> dando ao inferno uma conotação culinária: é no inferno que os condenados são assados. O inferno é também associado a uma forja ou a uma garganta monstruosa cheia de fogo e chamas. Pode-se imaginar que os maquinistas da época adotaram soluções bastante complexas para fazer o público visualizar o inferno. Desta forma, pode-se concluir que as *diableries* possuíam um lado espetacular com o estrondo de canhões, fumaça e chamas saindo do inferno e igualmente um lado divertido, graças às pauladas que recebiam os diabos. Veja-se a descrição dada por C. Mazouer deste espaço cênico:

[...] particularmente assustadora e constituída por uma torre em ruínas, fabricada (pois aí se faz fogo e se manobram pequenos canhões) e cuja porta é uma garganta de dragão articulada (a famosa garganta do inferno que se abre e se fecha) e de onde escapa o fogo, as chamas, a fumaça, os gritos de sofrimento dos condenados e os gritos de alegria dos diabos. (MAZOUER, 1980, p. 158).<sup>24</sup>

A função principal do diabo, neste período, era transferir ao inferno as almas condenadas pela sociedade. Este fato está bem ilustrado na obra de Gil Vicente. Delapierre, analisando o diabo vicentino, observa que:

---

<sup>23</sup> **Diableries:** cena que envolve a aparição e a ação dos diabos – elemento quase sempre assustador, embora cômico colocado na representação dos mistérios.

<sup>24</sup> « [...] l'autre particulièrement effrayant et constitué d'une tour délabrée, maçonnée (car on y fait du feu et on y fait manoeuvrer des petits canons) dont la porte est une gueule de dragon articulé (la fameuse gueule d'enfer qui se ouvre et se ferme) et d'où s'échappent le feu, les flammes, la fumée, les cris de souffrance des damnés et les cris de joie des diables ». MAZOUER, Charles.

Este diabo não se parece em nada com o demônio abstrato de Dante nem ao Mefisto filosófico de Goethe. Ele é alegre e esperto e diz a cada um sua verdade. Sua forma escarlate salta através do teatro, ora ele é comerciante no *Auto da Feira* e vende mercadorias as mais solicitadas, como as mentiras sob todas as suas formas – enquanto os Serafins vendem virtudes que ninguém quer – ora ele persegue os vícios com seu riso sarcástico e conduz a *Barca do Inferno* (DELAPIERRE, 1947).

Gil Vicente, em sua obra, dá ao diabo um papel importante: é ele que com sua crítica implacável e feroz desnuda os vícios da sociedade e dela ri às gargalhadas. Sob influência das moralidades medievais, mas, sobretudo graças à tendência de tudo concretizar, Gil Vicente deu forma a idéias abstratas, dando-lhes corpo em alegorias conhecidas por um povo assustado, fascinado e em contato direto com as superstições e o fantástico. Fazendo parte do conjunto de seres fantásticos presentes em sua obra, encontram-se diabos, sereias, fadas, dragões, mouras encantadas, ciganas, feiticeiras e gigantes. Fadas e feiticeiras passeiam lado a lado. Como exemplo, pode-se citar, entre outras, a *Comédia de Rubena*. Nesta obra, de início, há uma descrição sensível de uma situação angustiante: a jovem Rubena encontra-se em trabalho de parto. Ela deve fazê-lo secretamente, como secretamente havia guardado sua gravidez. Quando sente as dores pede a sua serva que lhe procure uma parteira. A parteira vem acompanhada de uma feiticeira. De um assunto banal, diríamos, Gil Vicente conseguiu fazer uma poesia viva, expressa nas palavras de arrependimento da jovem Rubena e das mulheres que a acompanham. Expressões de afeto e confiança abundam tal como “esforçai, rosa florida” (VICENTE, 1990, v. 281). O autor se serve de metáforas e do diminutivo para caracterizar a parteira. Nas palavras cheias de ternura da velha, a metáfora faz alusão ao pedido de proteção e de misericórdia dirigido à Virgem. Este fato, corrente na obra vicentina, revela uma cumplicidade bastante profunda com Nossa Senhora. Sobre este aspecto Pierre Gentil diz:

A Idade Média não recua como nós diante do maravilhoso: ela o chama, o imagina e o vê. Familiar com os santos que honra, porque não sentiria ela confiança na mãe do Salvador, que é também a mãe de todos nós? (GENTIL, 1990, p. 78).<sup>25</sup>

A feiticeira invoca os diabos que estão às suas ordens. É justamente aí

---

<sup>25</sup> «[...] le Moyen âge ne recule pas comme nous devant le merveilleux : il l'appelle, il l'imagine, il le voit. Familier avec les saints qu'il honore, pourquoi ne se sentirait-il pas en confiance avec la mère du Sauveur, qui est aussi celle de toutes les créatures?» LE GENTIL, Pierre.

que encontramos a mistura de crenças confusas e características da Idade Média, pois esta mesma feiticeira demonstra uma fé profunda na Virgem Maria a quem pede proteção para a jovem Rubena testemunhando uma piedade verdadeira pelos sofrimentos da jovem. A feiticeira reza:

Ave Maria, Senhora  
Cheia de graça plena  
Olhade ora por Rubena  
E trazede-lh'a boa hora (vv 485).

O sincretismo aqui presente é digno de menção. A mistura de tradições pagãs com a fé cristã é considerável. As conjurações se misturam às preces, preces poéticas que revelam toda a delicadeza de um autor que, apesar de viver num momento em que o teatro se compraz a mostrar cenas de violência e tortura, opta pela poesia e pela palavra. Na obra, após o nascimento do bebê, a feiticeira ordena aos diabos sob seu comando que busquem as Fadas, para *fadar* o bebê. A exemplo dos antigos contos de fada, estas vêm para prever a sorte da pequena. Aqui a poesia lírica de Gil Vicente se encontra com uma tradição de poesia campestre. A feiticeira diz:

Assi como a rosa bella  
Madresilva e a macella  
E o pampilho e o rosmaninho  
Assi floresça o caminho  
Per hu for esta donzella (vv 665).

O autor utilizou toda uma tradição cultural popular que ele conhecia a fundo e permitiu-se uma surpreendente liberdade de criação. Ao lado da tradição ele acrescentou o jogo de palavras: Rubena e sua serva falam em castelhano, língua considerada ideal para a narração romanesca e sentimental; a parteira, a feiticeira e os diabos, sendo personagens mais burlescos e populares falam o português. Gil Vicente sabia que o contraste entre as línguas enriquecia a obra e servia para caracterizar os personagens dando ao público a possibilidade do riso franco. A utilização que o autor fazia das palavras e da língua possuía uma intenção cênica. Por meio da língua, ele criava efeitos teatrais. Giuseppe Tavani nos diz: “A desenvoltura com que Gil Vicente usa e subordina o meio lingüístico às exigências expressivas do texto, tratando-o com liberdade de grande artista é evidente, em várias ocasiões de sua obra dramática”.<sup>26</sup> Na obra vicentina, encontramos também

---

<sup>26</sup> “La disinvoltura con cui GV piega e subordina il mezzo lingüístico alle esigenze espressive del testo, trattandolo com liberta di grande artista, é evidente anche il altre occasioni della sua opera drammatica”.

o latim e deformações de formas litúrgicas e frases do Evangelho. Ele as aproxima de expressões mágicas e evocações que lembram bem rituais de feitiçaria. Como escreveu A. Bell: “Gil Vicente como Cervantes, distribui os seus diferentes estilos e dialetos não ao acaso, mas com extrema exatidão. Quando quer, escreve no mais belo e puro português” (BELL, 1940, p. 31).

Parece-nos que uma fusão entre a religião e o folclore se tinha operado nas mentalidades da época. Superstição e religião coabitam e não sofrem uma grande diferenciação no espírito do povo. A *Comedia de Rubena* é um bom exemplo do fantástico e da mistura de crenças na obra vicentina. As representações do mundo do além são naturalmente acompanhadas de objetos mágicos: anéis, varinhas de condão, tesouros, taças que simbolizam o poder invencível do amor e da fatalidade: elementos que dão vida e cor à obra vicentina. Eles animam a imaginação de um povo que tinha necessidade de evasão. Esta evasão proporcionada pelo teatro de Gil Vicente testemunha sua compreensão pelas belezas e tradições de seu povo. O autor não desprezou as crenças de seu povo, ao contrário, serviu-se delas para enriquecer seu teatro. Ele nos mostra a vida e a mentalidade de um povo oculta por suas fantasias, com o mesmo vigor que denuncia as conjunturas sociais da corte portuguesa. Na época, o teatro não possuía um caráter essencialmente nacional, mas universal, assim como a literatura. É mais tarde, com o Renascimento, que começarão a se desenvolver na Europa diferenciações nacionais. Assim, os temas tratados por Gil Vicente estão sempre em estreita relação com o restante do teatro europeu. Pode-se citar como exemplo o *Auto da Feira* cuja intriga e estrutura lembram a *Farce du bien Mondain, Honneur Spirituel et Pouvoir Temporel*. Nesta, é uma mulher que vende as virtudes, ao invés do anjo, mas é o diabo que, oferecendo vícios, tem maior sucesso, bem como na obra vicentina.

Um dos temas bastante conhecido na Idade Média e muito presente na obra de Gil Vicente é o das grandes bebedeiras. A grande bebedeira é um tema maior entre certas práticas carnavalescas e báquicas. Ela pertence à fantasia da abundância e também ao “mundo às avessas” e, aparece nas produções teatrais da época onde existem as cenas de taverna, como no *Jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel, mas também no *Mystère de Saint Sébastien*.

Mário Martins afirma que em Portugal havia canções báquicas no século XV: a taverna, o vinho, o jogo de dados, estavam no centro desta poesia. Ele nos conta a história de um clérigo que se lamentava comicamente de ter perdido todo o seu vinho. Aqui nos perguntamos se este canto paródico não teria dado origem ao *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente.

O grupo de obras vicentinas, que se orienta em direção aos assuntos de tradição popular, coloca em cena uma raça camponesa sã e rude, às vezes ingênua, e se desenvolve no meio de festas campesinas, nas farsas, que não são de todo indiferentes às tristezas e mazelas deste povo. Por meio de um tema essencialmente medieval, o da grande bebedeira, que ilustra a desordem, o

autor denuncia um momento de crise vivido pelo povo português. Sem drama ou tragédia, mas através de um divertimento burlesco na melhor linha carnavalesca, Maria Parda, bêbada, percorre as ruas da cidade suplicando aos comerciantes que lhe dêem de beber. Sentindo o fim aproximar-se, ela faz um testamento em homenagem ao vinho e aos beberões.

Maria Parda seria um exemplo, no contexto da obra vicentina, que confirma a teoria de Mikhail Bakhtin da existência de um “mundo às avessas”, testemunha de uma cultura popular vasta e viva, paralela a um mundo de opressão e miséria. No *Pranto de Maria Parda* encontramos o testamento. É no final do século XV e início do século XVI que o testamento se torna um verdadeiro gênero poético tanto quanto dramático. Segundo a tradição, ele obedece a um plano bastante simples: ele começa pela apresentação das razões que levaram a realização do testamento; depois passa a uma parte que compreende os bens doados, e termina por um adeus e/ou pedido de preces. A parte consagrada aos bens doados é a mais importante e paródica. As doações são destinadas a pessoas comuns das quais se quer colocar em evidência os defeitos. Aqui se pode citar o *Grand Testament de Villon* em que são feitas doações inconsistentes, infamantes e até obscenas. Os testadores doam objetos que não funcionam mais, objetos sujos e sem valor. Há ainda doações vingativas que consistem em transmitir aos outros seus males ou, enfim, doações mais tradicionais.

Em *Maria Parda* há uma mistura de vários elementos. Ela começa a confiar sua alma a Noé, considerado o protetor dos bêbados. Mesmo se o sentido destas piadas nos escapa hoje, elas eram comuns na literatura da época e participavam de uma tradição carnavalesca. Mário Martins nos diz que: “A paródia do sagrado não implica a descrença. Quando muito simples irreverência ou grande familiaridade” (MARTINS, 1978, p. 91).

Graças à presença destes elementos, descobre-se que o espírito do teatro de Gil Vicente reflete esta época contraditória e fascinante, cuja grande diversidade cultural e de pensamento nos escapa. Suas obras, sob um aspecto medieval, anunciam a desintegração de um sistema de crenças e de certos valores. Como a época, Gil Vicente produz uma arte paradoxal em que se aliam e se opõem uma profunda religiosidade e um sentido crítico cujo realismo nos surpreende.

Em seu teatro encontra-se uma concepção mais moderna da realidade. A ação teatral é mais rápida e o autor traz à cena tipos pitorescos, inspirados no povo. Ele representa sobretudo o que é teatral e que pode se constituir em espetáculo: se a intriga é ainda medieval e entremeada de elementos litúrgicos, populares e cômicos, a concepção está intimamente ligada ao que é espetacular, mas igualmente ao que é individual, quer dizer, ao homem e à situação deste homem. Estes personagens não possuem apenas referências culturais, mas são reveladores de uma certa “psicologia”, resultado de uma identificação nacional que os lança na modernidade e faz com que deixem de ser alegorias para se insinuarem como personagens.

A obra de Gil Vicente expressa, sem dúvida, a vida do homem medieval na fronteira com a Idade Moderna. Dotado de uma consciência aguda e crítica ele vê e registra a crise. Como afirma Marques Braga:

É impossível reduzir a obra de Gil Vicente à uma fórmula nítida. O seu pensamento dramático projeta vivos clarões sobre o futuro, alcança distâncias imensuráveis e ao mesmo tempo cristaliza a experiência do passado. Gil Vicente quebra os moldes do medievo (BRAGA, 1947, p. 53).

Em sua construção dramática, o autor faz viver cenicamente personagens pinçados com um certo refinamento por meio de um diálogo e de uma linguagem dramática tão trabalhada quanto eficaz. Seus tipos viveram numa ordem moral evidentemente influenciada pela Igreja – mas viveram segundo seus próprios princípios morais. No ocidente cristão da Idade Média, o profano e o sagrado, a familiaridade, a trivialidade e o realismo são englobados, pelo poeta, numa mesma visão universalista.

Dotado de uma linguagem poética e, ao mesmo tempo, de um duplo sentido, bastante exacerbado, em que o jogo do equívoco parece fazer parte de um verdadeiro gênero literário, o teatro de Gil Vicente parece ser uma verdadeira crônica de seu tempo. Enquanto homem e poeta de uma corte que possuía seus próprios vícios, Gil Vicente dá-se o direito de satirizar seu ambiente. Assim, seu mundo poético mistura os elementos sagrados e profanos e ele pinta o mundo urbano e o universo camponês com a mesma vitalidade apaixonada. Moderno *avant la lettre*, Gil Vicente propõe um teatro que tem como objetivo a representação da realidade sem esquecer a primazia do jogo.

## Referências

AUBAILLY, Jean-Claude . **Le théâtre Medieval**: profane et comique. Paris: Librairie Larousse, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. **L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Paris: Ed. Gallimard, 1970.

BELL, AUDREY. **Estudos Vicentinos**. Tradução de Antonio A. Doria. Lisboa: Imprensa Nacional, 1940.

BRAGA, Marques. Gil Vicente e a sociedade de seu tempo. In: **A evolução e o espírito do teatro em Portugal**. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1947.

BRAGA, Théophile. **Gil Vicente e as origens do teatro nacional**. Porto: Sucessores Lello & Irmãos, 1898.

CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. **O Humanismo em Portugal**: Clenardol. Coimbra: Ed. Lda. Antiga Casa França & Armênia, 1926.

COHEN, Gustave. **La vie littéraire en France au Moyen Âge**. Paris: Ed. Jules Taillandier, 1949.

COHEN, Gustave. **Mystères et moralités du manuscrit 617 Chantilly**. Paris: Librairie Ancienne Edouard Champion, 1920; Genève: Slaktine Reprints, 1975.

COSTA LOBO, Antonio de Souza Silva. **História da sociedade em Portugal no século XV**. Lisboa: Rolim; Imprensa Nacional. s/d.

DELAPIERRE, L. Gil Vicente – Créateur du Théâtre Portugais. **Maintenant**. n. 5, Paris: Grasset, 1947.

DELUY, Henri. **Troubadours galego-portugais**. Paris: P.O.L., 1987.

DUBY, George. **Art et Société au Moyen Âge**. Paris: Ed. Du seuil, 1997.

DUCHAMPS, Anne-Marie. Jeux sacrés à l'Église. **Notre Histoire**. n. 155. Paris, May. 1998.

FRESCHES, Claude-Henri. **Le théâtre néo-latin au Portugal 1550-1745**. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1964.

GENTIL, Pierre Le. **La littérature Française du Moyen Âge**. Paris: Armand Collin Editeur, 1990.

GONÇALVES, L.C. Gil Vicente e os homens do foro. In: **Academia das Ciências de Lisboa** – Separata do volume Gil Vicente. Lisboa, 1938.

HELMICH, Werner et WATHELET-WILLEM, Jeanne. La moralité: genre dramatique à redécouvrir. In: **Le théâtre au Moyen Âge** (Actes du colloque d'Aleçon, Juillet 1977), Gari Mulleer, Montréal, L'Aurore/Univers, 1981, p. 205/237.

HUIZINGA, Johan. **L'automne du Moyen Age**. Paris: Payot, 1995.

KEATS, Laurence. **O teatro de Gil Vicente na Corte**. Lisboa: Teorema Lda, 1988.

LALOU, Elizabeth et SMITH, Darwin. Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval. In: **Le théâtre et la Cité dans l'Europe Médiévale**. Actes du V Colloque International de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Perpignan, juillet, 1986.

MALE, Emile. **L'Art religieux du XIII. Siècle en France**. Paris: Librairie Armand Colin, 1919.

MARTINS, Mário. **A sátira na literatura medieval portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

MARTINS, Mário. **O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa do quatrocentos**. Lisboa: Secretaria do Estado da Inverstigação Científica – Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

MAZOUER, Charles. **Le théâtre Français du Moyen Âge**. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.

MENARD Philippe. Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les Arts : Essai de problématique. In: **Actes du Colloque International**. 17,18 et 19 novembre 1988. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.

REY-FLAUD, Henri. **Pour une dramaturgie du Moyen Âge**. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.

RUTEBEUF. **Le miracle de Thóphile**. Introduction by Roger Dubuis. Paris: Champion, 1978.

SARAIVA, Antonio José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1970.

SARAIVA, Antonio José. **História da Cultura em Portugal**. Lisboa, Jornal do Foro, 1950 I.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1996.

VICENTE, GIL. **Le jeu de l'âme – Le jeu de la foire**. Critique, introduction, traduction française & notes d'Anne Marie Quint. Paris: Chandeigne, 1999.

VICENTE, Gil. **Comedia de Rubena**. Introduzione, testo e note a cura di Giuseppe Tavani. Roma: Dell'Ateneo, 1990.

VICENTE, Gil. **La plainte de Maria la Noiraude**. Critique, introduction, traduction française & notes de Paul Teyssier. Paris: Chandeigne, 1990.