

**ASPECTOS DO AUTO PASTORIL VICENTINO: SUA IMPORTÂNCIA,
SEU SIGNIFICADO POLÍTICO E SEU LUGAR NA LITERATURA
DE CORTE DO PERÍODO**

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO
(UNICAMP)

Quando iniciamos nossa investigação a respeito das fontes do teatro de Gil Vicente, pareceu-nos, antes de mais nada, que o significado histórico e mesmo artístico daquela obra só se compreenderia tendo em vista, como parâmetro, certos gêneros literários não exatamente teatrais (embora o caráter espetacular das produções do período nunca possa ser perdido de vista...) e mesmo manifestações não literárias e pré-teatrais da cultura (*de corte*, principalmente) de então. Dito de outra forma, tentávamos pensar uma questão relativa à história literária no domínio da história da cultura.¹

Assim é que, no rastro do pequeno e objetivo estudo de Luiz Francisco Rebello sobre **O primitivo teatro português**, propusemo-nos a investigar textos e materiais de diversa ordem (cartas de viajantes estrangeiros, Crônicas, poesia de circunstância, etc), relativos à cultura portuguesa do fim de Idade Média; algumas possíveis fontes do teatro de Gil Vicente, mostra-nos Rebello, podem ser encontradas no **Cancioneiro Geral** de Garcia de Resende, ou nos momos palacianos da época de D. João II. Luciana Stegagno Picchio e Mário Martins também nos esclarecem muito quando estudam um repertório "aberto" de fontes (como as ilustrações dos livros de horas, literatura devocional, etc.) com as quais estaria sintonizado o nosso autor.²

Avançando a partir de tal atitude investigativa, e à luz do conhecidíssimo trabalho de Bakhtin, tentamos ir além e mostrar, na obra do teatrólogo palaciano, alguns traços que indicariam vínculos seus com aquela forma de "cultura popular" característica da Idade Média e do Renascimento. Restava contudo apurar tais semelhanças e

¹ Remetemos o leitor para a nossa dissertação de mestrado, **Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente**, IEL/UNICAMP, 1992. O terceiro capítulo da mesma foi publicado, com modificações, no nº 19 da EPA. O presente estudo tem como base o capítulo II. Agradeço as sugestões de Haqira Osakabe, Alcir Pécora, Vilma Arêas e Berta Waldman (respectivamente orientador, co-orientador e arguidores) no sentido de minorar as falhas destes trabalhos.

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

vínculos, e neste caminho chegamos a esboçar algumas sugestões.³ Mas, por vários motivos (sobretudo em virtude daquelas evidências que emanavam da própria obra), a seqüência de nosso trabalho não poderia ser uma mera adaptação das proposições de Bakhtin (nem pensávamos em transformar Gil Vicente no Rabelais português): não contávamos com dados suficientemente abrangentes e detalhados no que se refere àquelas formas de "cultura popular" para o Portugal do período, e, principalmente, não poderíamos deixar de lado o exame de outras fontes de inspiração de cultura letrada, presentes em certa produção ibérica da época imediatamente anterior à de Vicente, mas que também diziam respeito a estes sinais do "popular" em sua obra.

Foi desta maneira que iniciamos um exame a respeito da forma como, dentro do espaço ibérico, já tradicionalmente, materiais de feição popular vinham sendo elaborados por uma cultura literária palaciana. Neste particular, um elemento da chamada face popular do autor chamava a nossa atenção, qual seja, a presença - tão singular - de uma lírica de tipo tradicional em sua obra (o que o coloca numa tradição que data dos primeiros Cancioneiros, ao seu tempo aparentemente ofuscada por outras vogas poéticas cortesãs)⁴, sendo que, como sabemos, a atenção de Bakhtin estava predominantemente voltada para o aspecto cômico-paródico. Some-se a isto o nosso interesse em querer fazer ressaltar e descrever melhor algo que nos parecia de grande importância: a óptica religiosa, o pensamento doutrinário sob cuja inspiração Gil Vicente, presente-se, organizava aqueles materiais aparentemente apropriados de diversas "fontes populares".

Embora não pareça haver qualquer dúvida com respeito ao fato de Gil Vicente ter-se inspirado, em larga medida, na chamada "pequena tradição" (para empregarmos agora o termo, menos marcado, de Peter Burke⁵); e de que apareça em sua obra um efetivo elemento rebaixador, com fins paródicos; e, mais ainda, de que este elemento profanador desempenharia em determinados momentos um papel estrutural, uma análise mais detida de suas peças, sobretudo de seus primeiros autos natalinos - onde todo um imaginário popular aparece associado às figuras dos rústicos pastores -, nos levava sempre a questões de maior complexidade, principalmente com respeito a uma constante e inconfundível dicção que nos fazia pensar em algumas bem particulares inspirações de caráter letrado.

Aí se definiu o nosso interesse pelos autos natalinos e pastoris de Gil Vicente, que percebíamos como evidenciadores do pensamento do autor em seu momento originário (concentram-se estes na primeira fase de sua obra, ainda tributária do modelo de Juan de Enzina e Lucas Hernández), o que no entanto veio ao encontro de uma

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

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

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

empatia já anterior - quando não, alimentado por um sentido reparador, uma vez que, a respeito dos mesmos, críticos importantes se pronunciaram de maneira restritiva.⁶ Tal interesse era alimentado ainda pela percepção de que ali já se encontravam os elementos mais característicos de sua obra, mesmo para a "maturidade", compreensível então como o desenvolvimento destes elementos. Como certa vez assinalou com sensibilidade estilística Luciana Stegagno Picchio,

*Nestas primeiras obras devotas, que vão do Auto Pastoril Castelhana ao Auto dos Reis Magos e do Auto da Fé ao Auto dos Quatro Tempos, topamos já com todos elementos que hão-de tornar tão pessoal e fascinante esta espécie de teatro religioso e, nomeadamente, a constante mudança de tom (do cómico ao lírico, do colóquio rústico à efusão a lo divino) em que reconhecemos essa discordia concors que é talvez a matriz de toda a arte vicentina.*⁷

Stephen Reckert, autor da mais minuciosa e percuciente investigação interna da obra de Gil Vicente, vai além e vê, na figura do pastor, típica daqueles autos natalinos, uma espécie de emblema da personalidade do poeta, alegorizando não só uma atitude ética diante dos fatos políticos do reino como o seu próprio "engenho", - o de um "rústico peregrino", para usarmos a própria auto-definição vicentina, numa típica associação ao *topos* da modéstia afetada no "Prólogo" que preparara para a famosa **Copilaçam**, afinal editada por seu filho Luis Vicente; ou, para voltarmos às palavras do crítico norte-americano, "sua capacidade para a máxima valorização de um mínimo de material":

*Dentro da síntese tripartida da humanidade que se esboça na bela cantiga final de La Sibila Casandra - o marinheiro, o cavaleiro apaixonado pelas armas e o modesto pastorzinho da serra - é ao último a quem mais se assemelha o próprio Gil Vicente, com seu apego ao rústico, humilde e despretenso.*⁸

Era-nos evidente àquele momento que a presença de destaque da figura do rústico nas églogas vicentinas tinha dívidas para com a inspiração religiosa fundamental do auto natalino; isto é, a manifestação da face humana da divindade num contexto da mais patente simplicidade. Encenação teatral mas também rito - levando em conta a

⁶ Ver por exemplo as restrições de Saraiva e Lopes aos mesmos, enunciadas nas páginas da **História da Literatura Portuguesa**, pp 197-198 da 8ª edição.

⁷ PICCHIO, L. S., **Hist. do teatro port.**, p. 46.

⁸ RECKERT, Stephen. **Espírito e letra de Gil Vicente**, p. 59.

realidade litúrgica ou para-litúrgica em que se amparam⁹ -, sabemos que, por influência das ordens reformistas, notadamente dos franciscanos, os autos natalinos ganharam na baixa Idade Média um novo e especial papel - o didático. Com Peter Burke, somos levados a localizar tal ação didática - onde haveria também um importante sentido civilizatório, para além do doutrinário - no conjunto de um processo mais amplo de "reforma da cultura popular".¹⁰ Era o caso então de especificar os traços distintivos que tais autos assumiriam, neste mesmo período, em um contexto em princípio classificável como culto - a corte -, onde os elementos doutrinários tenderiam em princípio a uma maior elaboração, com, por exemplo (supúnhamos nós naquele momento), uma alteração daquela vocação didatizante numa linha mais moralista ou mesmo especulativa. Dentro deste universo cultural e moral peculiar que é a corte, e dentro das tradições de sua "literatura" e de sua vida religiosa, qual seria a função do Auto de Natal? E, dentro dele, que papel e que significados estariam reservados àquela figura tão emblemática do rústico?

A partir de então, voltamo-nos para um trabalho de reconhecimento histórico-textual das diversas formas das representações natalinas e afins do fim da Idade Média. Porém, mesmo nos atendo ao universo ibérico, a que Vicente mostrava-se tão próximo, algumas dificuldades metodológicas se apresentaram. Inicialmente, para um primeiro reconhecimento do terreno, examinamos alguns dos antecessores peninsulares de Gil Vicente exclusivamente no interior da tradição teatral do auto natalino, através de textos que, na totalidade, se nos apresentavam como obras de circulação cortesã ou clerical. Desde o anônimo **Auto de los Reyes Magos** castelhano do século XII até a **Representación del Nacimiento** (c.1475) de Gómez Manrique, parecia haver um caminho natural que levaria (com possíveis aportes italianizantes, de

⁹ Quanto às primitivas origens litúrgicas do Auto de Natal, tudo começa, ao que parece, no século IX, quando o canto do *Alleluia* passa a adornar-se com música e letras distintas para as principais festas litúrgicas, o que resulta nas *sequentiae*. Estas *sequentiae*, ou *tropos*, desenvolvem-se aos poucos para transformarem-se em modalidades dialogadas, das quais as formas mais antigas são o *Quem quaeritis* (encontro do anjo que anuncia a Ressurreição com as três Marias), a *Visitatio Sepulchris* e o *Officium pastorum*. Na evolução destas modestas peças teatrais, o diálogo sai dos limites do coro, com a posterior introdução de novos personagens (como S. Pedro, S. João, Maria Madalena); introduzem-se ainda formas alheias ao próprio ato litúrgico, como no *Ordo Stellae* e o *Ordo Profetarum*, o último baseado num famoso sermão atribuído a S. Agostinho, o *Sermo contra judaeos, paganos et arianos*, matriz do tema das sibilas aproveitado por Gil Vicente no seu **Auto da Sibila Casandra**. (Apud MORENO, Angel Gómez, in VVAA, **Historia de la literatura española**, pp. 171-180.). Ver tb. CAMPBELL, Thomas C., "The Liturgical Shepherds Play and the Origins of Christmas Drama", in **Mosaic I, IX**; e ALONSO, Damaso, "Poesia de Navidad - De Fray Ambrosio de Montesino a Lope de Vega", in **De los siglos oscuros al de oro**. Refiram-se ainda os importantes dados a respeito do caráter popular das festas de Natal, e das reações eclesiais a este respeito, deduzíveis ambas de orientações sinodais voltadas para seu combate ou enquadramento canônico, na busca de reprimir o elemento secular que ali insistia em se insinuar, conforme nos mostra um valioso trabalho de Mário Martins (confirmando para o espaço ibérico as informações mais gerais de Peter Burke). Vide MARTINS, M., "O teatro sagrado, na legislação dos sinodos medievo-portugueses", in **Estudos de literatura medieval**. Ver tb. MORENO, A. G., **op. cit.**, e BURKE, P., **op. cit.**, p. 231 e ss.)

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

estirpe clássica) às mais elaboradas élogas de Lucas Hernández e Juan de Enzina, modelos imediatos de Vicente, conforme (ao menos quanto ao último) o famoso testemunho de Garcia de Resende.

Mas na busca de uma aproximação maior do universo devocional das cortes ibéricas do período, chamaram-nos a atenção as obras de dois frades-trovadores franciscanos ligados a corte castelhana - Fray Íñigo de Mendoza e Fray Ambrosio de Montesino -, ambos dentro de uma tradição de poetas "que unem motivos populares a uma concepção teológica e intelectual", na caracterização do historiador da literatura espanhola Valbuena Prat.¹¹ Na verdade, sem estarmos tratando exatamente de "teatro", descobríamo-nos então diante de um filão de extrema importância para a compreensão da forma como Vicente pensava a figura do rústico, dentro de um contexto de práticas retórico-literárias e devocionais. Sobretudo quando tivemos acesso a trechos da **Vita Christi por coplas** (1482), daquele Fray Íñigo de Mendoza, protegido de D. Isabel, a católica, feitas em estilo de contrafações - *contrahechos* - de temas, melodias e ritmos "populares" (ou "tradicional", se preferirmos).¹² Ali temos, como depois em Vicente, semi-burlescos pastores a assistir a cena da natividade, a única dialogada da obra; sua presença - assim justificada pelo autor no preâmbulo à obra:

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

- indicava que a apropriação da figura pastoril se daria ali em princípio como elemento de divertimento, isto é, com funções ornamentais, na linha do *prodesse et delectare*, a que a Écloga classicamente se prestava.¹³ Assim, aparentemente mais de uma linhagem da representação do popular se entrecruzava ali. Dentro da chamada "reforma da cultura popular", que se afirma justamente a partir deste período,¹⁴ a contrafação viria em princípio da parte das camadas superiores e clericais e se dirigiria ao povo, com

¹¹ VALBUENA PRAT, Angél, *Historia de la literatura española*, vol. II, cap. XV, p. 338.

¹² Ver sobre as contrafações BURKE, P., *op. cit.*, pp. 249 e ss. (referência a Montesino, p. 256). Só mais tarde tivemos acesso a uma edição integral da obra de Mendoza dotada aliás de valioso aparato crítico (vide PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*).

¹³ Cf. o prólogo de Fernando del Pulgar às *Coplas de Mingo Revulgo*, às quais voltaremos: "(...) para provocar a virtudes e refrenar vícios, muchos escribieron por diversas maneras ... y algunos poetas haciendo comedias y cantares rústicos (...). Lo qual está asaz copiosamente dicho, si la natura humana, inclinada a mal, se contentase, u, como el estómago fastidioso, no demandase manjares nuevos que le despierten el apetito para la doctrina que requiere la salvación final que todos desean." In PULGAR, Fernando del. *Letras e Coplas de Mingo Revulgo*, p. 159.

¹⁴ Ver BURKE, P., *op. cit.*, cap. 8

objetivos de difusão e principalmente reforma (no sentido empregado por Peter Burke) religiosa, mas também com o intuito de desviá-lo de sua tendência para a profanação paródica e festiva do sagrado. Aqui, com Fray Íñigo, e também depois, com Gil Vicente, haveria como que uma via de mão dupla, uma vez que o divertimento paródico (*chufas de pastores*) estaria presente, enquanto componente de uma determinada tópica, numa produção de circulação predominantemente letrada, dentro de um contexto de obras devocionais, com a precisa função de distensão. Mas talvez houvesse ainda outras coisas a considerar...

Levando em conta a matriz deste texto - que vem a ser um "clássico" da literatura devocional do período, de autoria do famoso Ludolfo Cartusiano, ou Cartuxano, e do qual há em Portugal uma versão famosa (quando não por ter sido um dos primeiros livros impressos naquele país, obra do famoso impressor Valentim Fernandes, feita sob os auspícios da protetora de Gil Vicente na corte, D. Leonor) - , dizíamos, levando em conta o texto "primitivo" da **Vita Christi**, não poderíamos negligenciar, tendo em vista uma das mais fortes tendências da literatura religiosa medieval, a referência a um uso alegórico-religioso das figuras pastoris; algo que, nas **Coplas de Mendoza**, apareceria dentro de uma combinação - caracterizadamente ibérica, na tipologia de Karl Vossler¹⁵ - entre o burlesco e o sobrenatural.

Totalmente marcada por uma leitura alegórica dos episódios evangélicos, a **Vita Christi**, que teve uma importante história portuguesa (considerando sua difusão clerical-cortesã, e, depois de impressa, em camadas mais amplas da sociedade)¹⁶, reintroduz uma prática de leitura alegórica que se define já com os autores da Patrística,¹⁷ cuja autoridade de comentadores/intérpretes é a todo instante invocada por Ludolfo. A leitura alegórica dos elementos bíblicos, e, especificamente, alguns dos significados alegóricos originariamente atribuídos à presença do pastor na cena da Natividade, evidenciam-se em trechos como os seguintes:

O ângelo apareceu aos pastôres mais que a outros homêes, primeiramente porque eram proves, por os quaes Cristo viinha, segundo aquilo do

¹⁵ Cf. VOSSLER, Karl. "La antigüedad clásica y la poesía dramática de los pueblos románicos". in **Formas literárias en los pueblos románicos**, pp. 31 e ss.

¹⁶ Cf. MARTINS, M. "A versão portuguesa da **Vita Christi** e seus problemas". in **Est. de lit. med.**: Cf., no Prólogo de Valentim Fernandes à ed. port. da **Vita Christi**, dirigido à D. Leonor: "E sendo a Sereníssima Senhora Rainha de seu próprio natural mui virtuosa e a todo acrescentamento e bem da república destes regnos e senhorios segundo seu poder e boa vontade naturalmente inclinada, nom soamente nas cousas que aa corporal vida convêm, mas, per ua singular e virtuosa inclinaçam [n]aquelas que ao spiritual viver pertence (...), e visto como neste regnos som muitos mais os vulgares que os que a língua latina conhecem, querendo aproveitar a salvaçam de muitos, por em vida eterna receber mor galardam, aos taes per Cristo já pormetido, mandou estampar e de fôrma fazer em língua materna e português lingoagem....". in MAGNÉ, A. (ed.), Ludolfo Cartusiano. **O libro de Vita Christi en lingoagem português**, vol. I, p. 5.

¹⁷ "¿ Y qué significa el que aparezca el ángel a los pastores que estaban en vela (...), sino que con preferencia a los demás, merecen ver las cosa más altas los que saben presidir con solicitud a los rebaños fieles?" S. Gregório Magno, cit. in PADRES DE LA IGLESIA, **El misterio de la navidad**.

Psalmdista: "Por a miséria dos minguados e por os gemidos dos proves, me alevantarei agora". Dês i, porque os pastôres som símplezes, acêrca daquelo dos Provérbios, que diz que o seu razoar era com os símplezes. E a terceira razom ... [foi] porque eram vigiadores, segundo aquelo dos Provérbios: "Aquêles que per a manhaa vigiarem a mim achar-me-am". E a quarta razom, por demostrar que a ensinança deve proceder dos pastores, scil., dos preladados aos súbditos.

(...)E bem foi razom que, nacido o pastor mui grande, aparecesse o ângeo aos pastôres e aos que vigiavam, demostrando quaaes devem seer os pastôres da Igreja, scil., humildosos e vigiantes. E místicamente, segundo Beda, somos ensinados que êstes pastôres do gaado significam os regedores e ensinadores das fiees almas, os quaaes vigiam sobre os súbditos por nom pecarem, e stam spertos aas vigílias da nocte sôbre seu gaado, porque nom pereçam com as mordeduras dos lôbos infernaaes.¹⁸

Com isto, acionavam-se alguns dos mais fortes lugares-comuns do inesgotável fundo bíblico, desde a associação rei/pastor de povos (topos também aplicável, obviamente, a clerisia, e correlato à associação Cristo/Rei dos Céus)¹⁹ até a louvação "populista" da humildade cristã, aí se manifestando a conhecida radicalização da *humilitas* na pregação cristã²⁰ do fim da Idade Média. Mas seria preciso aventar a hipótese de que o público alvo aqui da "visão reformadora" clerical era potencialmente, também, aquela nobreza - ainda um tanto ou quanto rude - que o monarca centralizador do período atraía para o palácio para tê-la na mão; monarca em cuja vida devota estava implicado o sagrado dever político do bom regimento e da concórdia, e a quem cabia dar os exemplos de auto-contenção e humildade. Tal elemento, não estando ausente das coplas devotas do protegido de D. Isabel, introduz-se também nos textos do protegido de D. Leonor. Isto para adiantar a leitura política que, com base em outros elementos, tentamos desenvolver a seguir.

Além deste *détour* obrigatório por uma literatura de cunho mais explicitamente devocional, uma aproximação maior dos estudos sobre a literatura espanhola (como os de Crawford, Vossler, Scholberg) nos levava a reconhecer outras facetas de uma tradição de onde o autor teria recolhido os artifícios fundamentais de sua composição

¹⁸ In MAGNE. A. (ed.), *op. cit.* pp. 125-127.

¹⁹ Vide por exemplo, os trechos da *Corte Imperial*, obra portuguesa do séc. XIV, reproduzidos em NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*, pp 93 a 97.

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

- entre elas a faceta política.²¹ Foi então a partir do contato com estes estudos, e sobretudo depois de um mergulho mais decidido na leitura de algumas obras-chaves espanholas dos séculos XIV e XV, que verificamos que, de fato, a alegorização pastoril entroncava, para o caso de Vicente, também em outras raízes, principalmente ao termos em vista certa literatura muito difundida nas cortes hispânicas do século XV (prenunciada já no século anterior), onde a figura do pastor ou rústico era utilizada como artifício para a veiculação cifrada de mensagens políticas, num espírito que aliás não era estranho aos próprios bucolistas da Antigüidade.²²

Por exemplo, ao travarmos contato com as **Coplas de Mingo Revulgo** (1485), estrofes de caráter moral-didático, "glosadas" - isto é, alegoricamente interpretadas -, entre outros por Fernando del Pulgar, importante nome da aristocracia espanhola do século XV (para alguns, o próprio autor dos versos²³), nos deparamos com pastores em tudo semelhantes aos de Encina e Vicente, que ali comparecem como alegorizações do povo e da "república". Compostas em uma linguagem convencionalizadamente rústica, com elementos do "sayagués", as **Coplas** repreendem o Rei por seus vícios e mau governo. Uma década após o fim do malfadado reinado de Enrique IV (1454-1474), que teria levado o país à mais profunda anarquia - típica situação de "anarquia senhorial" já instalada no período anterior -, as acusações ao rei, que passou para a história como "o degenerado", "o impotente", e que é ali referido como "el pastor Candauro", são feitas através de metáforas da vida pastoril; nos seus comentários o glosador, que fora homem de confiança de Enrique IV, e cuja reputação se firma com os reis católicos então à cabeça de uma Espanha unificada, culpa-o de rodear-se de conselheiros jovens ("anda tras los zagales"...), de ser folgazão e descuidar do rebanho, de gastar os tributos inutilmente, de não cuidar da pureza da religião, etc.²⁴ As tópicas, como se vê, são em tudo análogas àquelas, mais marcadamente religiosas, da **Vita Christi**.

Neste e em outros exemplos da literatura satírico/política de então, parece-nos, os pastores tendem a aparecer como enunciadores, de um ponto de vista de uma convencional "pureza rústica", de repreensões à corte e à "república" (como esclarece a glosa de Pulgar para as primeiras coplas: "Pregunta agora el profeta ... a

²¹ Para mencionar um exemplo marcante, citemos o livro de J. P. W. Crawford, **The Spanish Pastoral Drama**, o qual, perseguindo uma constante temática que chega a Lope de Vega e Calderón, concentra-se em torno da obra de Juan de Encina e examina algumas outras linhagens, não só do drama litúrgico, a que aquele e outros cultores do gênero estariam vinculados, com importantes achegas aos dramas de Encina".

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

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

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

la república ... ”²⁵). Desta tradição da alegoria política pastoril Gil Vicente participará com maior ou menor intensidade, mas seguramente sempre a tendo presente enquanto modelo, o que aliás devia estar igualmente claro para seus ouvintes-espectadores e para seus leitores contemporâneos: algo que contudo se perdeu para nós. Para ficarmos com um simples exemplo extraído dos seus primeiros autos natalinos, lembremos a alusão alegórica à figura do havia pouco falecido D. João II (conforme esclarece nota da própria **Copilaçam**) como o pastor João Domado (talvez por Damado, isto é, "bem-amado"), "que era pastor de pastores". Sua morte é, num rasgo ascético, evocada pelo pastor - o nome, embora convencional nas éclogas hispânicas, é significativo - Gil, "pastor inclinado á vida contemplativa, e (que) anda sempre solitário", em resposta ao seu companheiro Brás, "que o reprehende disso". Isto no **Auto Pastoril Castellhano**, endereçado as Matinas do Natal de 1502:

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

Crawford menciona mais alguns casos em que o artista palaciano ibérico se vale alegoricamente de uma imagem ou *persona* pastoril através da qual introduz reflexões de cunho moral ou político, de matiz claramente letrado.²⁶ Menciona por exemplo aquela (bastante insípida, aliás) **Egloga** (1495) de autoria de Francisco de Madrid, irmão de um alto funcionário da corte dos reis católicos -, sem contudo se aprofundar na discussão deste "gênero" de drama pastoral. Um levantamento mínimo

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

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

destes textos e de suas "raízes" nos seria porém da maior importância, não por ambições de exatidão historiográfica, mas a fim de enfeixarmos suficientes elementos de comparação para nossas indicações a respeito da écloga natalina vicentina enquanto alegorização, das mais ricas, de temas e dilemas políticos, morais e religiosos, que circulavam no meio cortesão do período.

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

Parece-nos no entanto necessário a esta altura ampliar um pouco mais os dados desta "genealogia", o que permitirá situar historicamente este gênero de alegoria moralista-didática de tipo pastoril, sem o que qualquer tentativa de síntese compreensiva resulta inviável. Pois as raízes da literatura pastoril de caráter político que reconhecemos na península ibérica remetem a uma matriz localizável em outra tradição, e relacionada a outros gêneros (como o lírico). Referimo-nos à *bergerie politique* francesa do século XV, e à forma lírica trovadoresca de que deriva - a *pastourelle*.

Antes de entrarmos na questão da chamada pastoral política, façamos aqui um parêntese, e tentemos esboçar um rápido itinerário da forma lírico-dramática de que ela seria uma adaptação mais "grave" (próxima das moralidades medievais), e que deixa fortes traços na poesia ibérica dos séculos XIV e XV. Recolheremos a partir de então alguns dados relativos à história da pastorela lírica e da pastoral política do século XV, atentando para a notável permanência de um elemento lírico e festivo na écloga didática e religiosa de Vicente. Como fica dito, o objetivo não é o de exaurir as fontes "primárias", senão o de criar condições para a decodificação de certos significados centrais do teatro vicentino.

Considerados clássicos dos séculos XIV e XV pela tradição histórico-literária espanhola, os dois mais importantes herdeiros ibéricos da pastorela trovadoresca - Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, e Íñigo López de Mendoza, o Marquês de Santillana - têm suas obras estudadas com minúcia no célebre trabalho de de Pierre Le Gentil, **La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age**.²⁷ Ali descreve o autor a transição de uma originária forma franco-provençal para terras hispânicas. Esclarece-nos, a respeito da pastorela, que seria ela um sub-gênero particular da poesia

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

trovadoresca, de tipo narrativo e pré-dramático: uma pastorela dramatizada seria por exemplo o **Jeu de Robin et Marion**, de autoria de Adam de la Halle, representado diante da corte de Nápoles por volta do ano de 1283. O que ali se aproveita da forma lírica tradicional é o tema do cavaleiro que corteja pastora que encontra numa manhã primaveril. Artificio usado às vezes como contraponto ao mundo hipercodificado da Idade Média, e em particular do universo cortesão, já em Marcabru, quando pela primeira vez aparece, a pastora surge como uma espécie de rival campestre da "Domna".

Para o romanista Karl Vossler, havendo nestas *pastourelles* vagos ecos de Virgílio e Ovídio, tal como os recebera e transmitira a tradição medieval, seu tom seria contudo predominantemente cortesão, cavaleiresco e trovadoresco.²⁸ Gênero aristocrático, os pastores mostram-se ali ao corrente das doutrinas caras à alta sociedade, num nítido transporte do ideal cortês para um "campo" semi-ou totalmente idealizado.

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

Estas produções poéticas, ensina ainda Le Gentil, em suas versões francamente paródicas (principalmente entre os *trouvères* da França do norte) encena um embate "dialético" entre um cavaleiro e uma pastora - quando esta, com inusitada agudeza, rechaça os avanços daquele, deixando-o entre atônito e desconsolado -, e torna-se como que um confronto burlesco, já que o cavaleiro, ao tentar forçá-la, terá que enfrentar uma reação igualmente agressiva da pastora e de seus companheiros.²⁹

Sem falar nos conhecidos exemplos portugueses deste gênero ou subgênero poético³⁰, cuja atmosfera campestre lembra a Cantiga de Amigo, a sua versão ibérica encontra nas mãos do Marquês e do Arcipreste duas formas distintas em que poderíamos identificar traços do imaginário sobre a rusticidade no fim da Idade Média

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

²⁹ Esta "rivalidade" entre pastores e cavaleiros ressurge, de forma inicialmente enigmática, no **Auto dos Reis magos**, continuidade (enquanto ritual) do **Auto pastoril castelhano**. Enquanto os pastores Valério e Gregório dialogam, "entra um cavaleiro, que vinha em companhia dos Reis Magos", o qual é rudemente recebido por aqueles. O conflito é contornado por um Ermitão, que lhes lembra a inspiração comum, isto é, a peregrinação a Belém. Veremos adiante como esta encenação da discórdia e de sua superação assume significados políticos especiais.

³⁰ O orgulho e a vivacidade da recusa da pastora às propostas amorosas do cavaleiro, marcantes na pastorela medieval, ecoam na reação da Sibila Casandra aos convites feitos pelo rico pastor Salomão do auto vicentino, onde o autor combina estes e outros motivos literários dentro de uma alegorização teológica.

peninsular, a partir do mesmo confronto rústico-letrado que dramatizam. Uma sugestiva combinação entre grotesco e lírico está presente numa passagem do **Libro de Buen Amor** (c.1335) do Arcipreste de Hita: após narrar o traumático episódio em que se vê obrigado a pagar um "pedágio" monetário (o que o livra de fazê-lo sexualmente...) a uma pavorosa virago da serra de Guadarrama, que buscava transpor num fatal dia de inverno, o texto nos apresenta singelas "cantigas de serrana" que retomam (alegoricamente, diríamos) o episódio. Incorporadas a elas o traço semântico da ironia, as cantigas em contrapartida re-significam líricamente o episódio narrado, ou ao menos determinam uma surpreendente mudança de tom, já que aquela "gran yegua caballar" reaparece "hermoza, lozana/y bien colorada".³¹

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

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

³¹ Juan Ruiz. ARCIPRESTE DE HIT. **Libro de buen amor**, versos 950-1042.

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

³³ Não cabe mergulhar na discussão a respeito da autenticidade "popular" da poesia medieval em geral, e ibérica em particular. Remetemos para isto o leitor para as seguintes obras: Menéndez Pidal, R., **Poesia juglaresca y juglares**; id., "La primitiva poesia lírica española", in **Estudios literarios**, pp. 181-286; LAPA, Manuel Rodrigues, **Lições de literatura portuguesa, época medieval**. LE GENTIL, P., op. cit., discute o

se concordarmos com as avaliações de Stephen Reckert, um novo apogeu encontrar-se-ia nas Cantigas de Gil Vicente.³⁴

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

O contexto original da produção e recepção da obra teatral vicentina propõe uma compreensão precisa do significado empírico que tomam não só os "entremeses" palacianos como os referidos, religiosos ou satíricos³⁵, mas algumas outras formas de "representação", pensando, para o caso das cortes portuguesas, nos famosos momos, "os serões de Portugal", de que fala com nostalgia Sá de Miranda, e dos quais Rui de Pina nos dá uma idéia suficientemente detalhada de sua **Chronica del Rey D. Joam II**. Vários estudiosos da obra vicentina salientaram, quanto ao aspecto concreto de seu trabalho, seu papel de organizador de festas de inegável e fecundo engenho poético.³⁶ Este é um traço que não se pode perder de vista quando se quer examinar, como aqui, aquela parte de sua obra inserida na cerimônia do Natal: tratava-se de mais um acontecimento palaciano em que Vicente, como bom funcionário, deveria pôr seu engenho a serviço do divertimento e devoção dos príncipes e de uma nobreza paçã.

problema específico do popularismo poético de Santillana a partir de sua famosa "Carta-Prohemio ao Condestável D. Pedro de Portugal". Citando-o: "On se souvient de la phrase méprisante du **Prohemio** sur les auteurs qui écrivent sans souci de l'art et des règles: 'Infimos son aquellos que sin ningun orden, regla, nin quento, fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran.' Les **cantigas de serrana** ne trouveront évidemment grâce, devant l'auteur de ces lignes, que si elles sont élevées à la dignité littéraire par un art consommé" (p.555). O trabalho de Peter Burke serviria aqui como um minucioso e ponderado "guia geral" para a discussão sobre as relações entre as "literaturas" popular e culta do período. (Cf. BURKE, P., *op. cit.*, "As classes altas e a 'pequena tradição', p.50.)

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

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

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

Enfatizemos aqui o termo *engenho*: empregado por Gil Vicente, como já mencionamos, no prólogo-dedicatória de sua **Copilaçam**, tal termo (que é da tradição medieval, e que àquela altura vinha sendo reciclado na reflexão retórico-literária³⁷), significa na origem algo como inspiração ou furor poético, implicando contudo um claro esforço adicional de ordenação (*dispositio, ars*), montagem a partir de elementos dados, e não "criados", dentro de uma imagem que aos poucos forma-se para nós: a do artista-organizador, que reúne e recupera os mais diversos e às vezes mais díspares elementos disponíveis a fim de articular um texto a um espetáculo em que a realidade moral do reino (tal como ele a concebia, com base nos parâmetros de reflexão da época) pudesse ser contemplada por aqueles que tinham a responsabilidade de o ordenar.

Em Rui de Pina, vemos o quanto tais momos eram organizados, surpreendendo mais uma vez o grau quase ritualístico de elaboração da vida social palaciana. Nelas, a participação era organizada segundo os "estados", ou seja, ali tínhamos, ao lado das "justas" de cavaleiros e de momos reais, espetáculos de mouros, judeus, pastores, etc., cada um deles exibindo os cantares e bailados característicos³⁸. Na fabulosa festa descrita na **Crônica de D. João II**, em que teve lugar o famoso momo do Cavaleiro do Cisne, representado pelo rei em pessoa, ou nos fabulosos momos encenados para o casamento do príncipe, percebemos como cada estado era convocado a participar, segundo sua maneira de festejar, de uma grande comemoração em homenagem à parte mais alta do corpo social, aquela responsável pela condução do destino coletivo.³⁹

No centro desta alegorizada, ritualizada organização dos momos, Gil Vicente introduz porém, de forma que nos parece bem refletida⁴⁰, algo que de certa forma já estava presente periféricamente, isto é, elementos festivos de um imaginário "popular", em irrupções calculadas para provocar a surpresa - seus pastores, parvos, escudeiros, alcoviteiras, demônios, fadas, ciganas, o Camilote de **D. Duardos**... -, a partir das quais toda uma situação grave tem de ser recomposta. Pensemos em uma de suas peças mais espiritualizada, o **Auto da Canância**, em que uma impagável cena de demônios imprecadores devolve à própria cena religiosa a gravidade que poderia ter-se tornado apenas ênfase e peso. E, para ficar com um exemplo contextual e originário, pensemos na situação concreta do primeiro Auto, o **Auto de ãa visitaçam**, de 1502.

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

³⁸ Cf. BURKE, P., *op. cit.*, p. 220.; vide OSORIO, J. A. *op. cit.*, p. 17.

³⁹ Cf. OSORIO, J. A. *op. cit.*, p. 83.

⁴⁰ Cf. RECKERT, S., *op. cit.*, cap. II, "Forma interior do drama vicentino: as Barcas", pp. 61-104. O viajante estrangeiro referido é o nobre polonês de Popielov, que deixou um elucidativo e saboroso relato de sua viagem pelas terras hispânicas. Vide MERCADAL, J. Garcia, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal (desde los tiempos mas remotos hasta fines del siglo XVI)*.

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

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

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

Talvez tenhamos perdido de vista algumas das questões cruciais que o "modesto" engenho vicentino potencialmente integrava em sua obra, já a partir desta tão singela alegorização pastoril. É certo que ao transformar tais elementos festivos em autos, Vicente o fazia em nome de uma reatualização daquele conjunto de tópicos em que o nascimento do Senhor, associado ao do príncipe, apontava para uma esperança de renascimento espiritual, análogo àquele implicado no ciclo religioso, elemento propício a uma intervenção de ordem moralizadora. Assim é que no **Triunfo do Inverno**, contraparte paganizante de um de seus autos natalinos (o **Quatro Tempos**), o ritmo destas alegorias é marcado, fundamentalmente, pelo choque de forças opostas e arrebatadoras, "superadas" pelo advento de uma criança - real e celestial a um só tempo - que, na sua humildade aparente, possui em si todas as graças apaziguadoras de um *sereníssimo* monarca.

Os exemplos que transcrevemos das **Coplas de Mingo Revulgo** e da **Vita Christi** mostram o quanto já estava assentado um vocabulário que favorecia tais

⁴¹ Cf. RECKERT, S. *op. cit.*, cap. VII, "Marginália vicentina" (apostilas 1 e 2, pp. 231-238).

analogias⁴². Em Gil Vicente, a aproximação Rei/pastor/guarda da cristandade, que interliga os dois tipos de solenidade, irá se verificar, por exemplo, no **Auto pastoril castelhano**. Depois de sublinhar enfaticamente o notável fato de que "... el Rey de los Señores/ se sirve de los pastores", aquele pastor Gil sentencia, a partir de uma série de alegorias entre-cruzadas:

*Porque este és el cordero
qui tolis peccata mundo,
el nuestro Adán segundo,
y remédio del primero:
Este es el hijo heredero
de nuestro eterno Dios;*

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

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

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

⁴² Cf. ainda, no quase-teatral "Pranto" de Gil Vicente à morte de D. Manuel, as várias "orações dos Grandes de Portugal a Nossa Senhora, depois de enterrado el-rei", onde se aproxima a morte do Rei à de Cristo: (O marquês de Torres): *Senhora que o Rei dos Céus/viste na cruz expirar/...vos queirais lá emparar/este Rei que aqui leixamos/ (...)*. Pranto este que é invertido em exaltação num "outro romance de Gil Vicente quando foi levantado por rei el-rei Dom João, o terceiro", quando se imaginam as várias falas "que cada um dos senhores de Portugal diriam ao beijar mão".

André: *Mofina Mendes quanto há,
que vos serve de pastora?*
Paio Vaz: *Bem trinta anos haverá
ou creio que os faz agora:
mas sossego não alcança,
não sei que maleita a toma.
Ela deu o sacco em Roma,
e prendeu el-rei de França
agora anda com Mafoma
e pôs o Turco em Balança.*

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

As referências então feitas à Mofina enquanto servidora de "Carlos Cesar" nos levam a crer que, para além de uma exageração burlesca, o episódio pode ser lido dentro da tradição de alegorização política pastoril que vemos presente já nas primeiras peças vicentinas.

Elemento "bi-cultural" (no sentido de Burke)⁴³, escolado na retórica literária cortesã, com um inegável *background* doutrinal e moralístico - dois aspectos da função cortesã do letrado -, mas sintonizando-se por outro lado com uma tradição "popular" poética e festiva, Gil Vicente promove a engenhosa junção de dois imaginários até certo ponto distintos. Mas o "choque-harmonizador" entre a solene codificação da festa religiosa cortesã⁴⁴ e o espírito irruptivo e profanador, está, ao que parece, a serviço de uma doutrina popularista de corte religioso-político, que previa, segundo certos *topoi* organizadores, a inserção de imagens e mesmo a apropriação de alguns elementos culturais associáveis ao vulgo. É baseando-se em tal tradição, historicamente articulada a um gênero muito preciso de alegoria pastoril, que Gil Vicente irá exercitar sua nada modesta doutrinação contra os "desvirtuamentos" de uma "república" que ia então assumindo feições de Império.

Os Autos de Natal de Gil Vicente aparecem então em sua obra como o lugar de favorecimento por excelência de um esquema político de composição de lugares, a partir, como vimos, das analogias herdeiro/Cristo e Rei/Pastor, e de seus desdobramen-

⁴³ Vide BURKE, P., *op. cit.*, pp. 21-22: "Cunhei esse termo [bicultural] segundo o modelo de 'bilíngue', para descrever a situação de membros da elite que aprenderam o que hoje chamamos de canções e contos populares na infância ... mas que também participaram de uma cultura 'alta', ensinada em escolas secundárias, universidades, cortes, etc., à quais as pessoas comuns não tiveram acesso."

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

tos vários: guardador do rebanho da república e defensor da Fé (tanto no interior da república quanto no desdobramento cruzado em que poderia transformar-se a aventura colonizadora), primeiro exemplo de humildade e ungido provedor da concórdia. Enquanto imagem ordenadora de lugares sociais, tal esquema já está presente em grande medida na chamada *bergerie politique* francesa, matriz da sátira pastoril ibérica, e isto também no que se refere a sua dimensão teatral.

Esta remete, como o auto vicentino, em parte a um contexto de grandes entradas reais, ou de acontecimentos públicos em que a realeza interagira de maneira espetacular com o povo⁴⁵. O elemento moralista é também ali um traço marcante, como no caso da **Moralité à cinq personnages**, representada possivelmente por ocasião dos Estados Gerais de Tours, em 1484. Seu autor já escrevera outra peça de caráter alegórico representada no Parlamento de Paris. Enquanto nesta última atacava os homens que governavam sob o nome do jovem Carlos VIII, na sua pastoral ele evocará, sob o véu da vida pastoril, o período mais ou menos remoto da Guerra dos Cem Anos, embora o contexto visado seja semelhante.

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

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

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

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

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

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

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

Mas há ainda outros traços da *bergerie politique* que, introduzidas na tradição hispânica, reaparecem nas éclogas vicentinas. Além da evocação (como pastores daquela Idade do Ouro) de personagens do Antigo Testamento (como Abraão, Isaac, David) ao lado de prestigiosos nomes da mitologia clássica, identificaríamos algumas aproximações menos pontuais com as formas da pastoral francesa, por exemplo, no **Auto Pastoril Castelhana** de Gil Vicente: Ali, a fala do inicialmente ascético pastor Gil enquanto referência à fragilidade da condição humana (na já citada alusão à pessoa de D. João II, "que era pastor de pastores", etc), soa claramente como advertência ao monarca atual, sobretudo ao vir articulada a episódios aparentemente gratuitos de perda de rebanhos dada a incúria de um dos pastores, a ameaça dos lobos, etc.

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

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

Assim, o fim da Idade do Ouro será conseqüência do "pecado" da discórdia, alegorizada como "fruto envenenado" em uma peça, e como uma "malle bergière ... qui si nommoit Division", em outra. Enquanto desenlace típico, ritualiza-se alegoricamente a extirpação do mal⁵⁰, a partir do que é evocada a concórdia e são exaltados sempre os mesmos princípios: a prioridade da prudência sobre a força e a *gentillesse*,

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

⁴⁹ Id. ib. p.273.

⁵⁰ Id. ib. p. 274-275.

(que poderíamos traduzir como afetação, seu oposto igualmente condenável), ao lado do elogio da função dos letrados e juristas.

"É nesse sentido que a pastoral pode responder às aspirações de um mundo ameaçado pela violência e pela guerra", diz Blanchard. Ela alude à existência de um reinado de paz "no centro de um mundo em guerra"⁵¹, ou onde a violência não está tão distante ou tão afastada dos horizontes, ao mesmo tempo em que permite sonhar com o seu restabelecimento. Ataque a uma *virtus* guerreira já deslocada, causadora da desarmonia, e crítica ao excesso de amaneiramento cortesão, enfraquecedor das virtudes da autoridade, a sátira letrada do período forjara um "gênero" peculiar, onde seguramente se reconhecerão os monarcas e a nobreza do período.

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

Sem prejuízo de seu valor poético, há, na **Tragicomédia de Inverno e Verão** (seu título mais adequado) uma articulação muito precisa de seus elementos a partir de um princípio ordenador definido pelo próprio pré-texto do Auto: o nascimento da "infanta sagrada" D. Beatriz, promessa de um novo tempo, volta ao tempo mítico e idílico do pastoril, quando as poderosas forças conflitantes do universo natural se re-harmonizam... tanto quanto se reequilibram, alegoricamente, os desajustes políticos e sociais, evocados também no episódio do piloto da nau em Tempestade, típica imagem do Estado em perigo.

A estrutura da peça é bastante complexa, com inúmeras justaposições de quadros burlescos, líricos, alegóricos, onde pastores polemizam com o Inverno, o Verão intervém em querelas de ferreiros, etc. Mas toda esta movimentação cessa, precariamente, no contra-triunfo do Verão (i.e., Primavera), e, definitivamente, na ritualização alegórica do poderio do monarca. O Inverno, por exemplo, ressalta o poder real como apaziguador da tormenta por ele provocada, e que colocara em perigo a nau da república. Dirigindo-se a D. João III, diz:

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

⁵¹ Id. ib, p. 275.

Vem o Verão, representando o Triunfo do Amor (metáfora potencialmente política) e o restabelecimento de uma calma bucólica, após o que se evoca um misterioso Jardim que, remetendo mais claramente à imagem idílica da pastoral, recupera uma forma de desenlace alegórico-momesco já presente nas pastorais francesas⁵²:

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

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

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

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

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

⁵² Numa *bergerie politique* estudada por Blanchard, o desenlace se dá com a restauração de uma "Fonte da Justiça", possivelmente a *fontaine du Ponceau* da rua Saint-Denis, em Paris, cenário de várias entradas reais ao longo do século XV. As quatro aberturas da fonte são alegorizadas como "*les manbres de la fontaine au regard de la vie humaine*", isto é, Disciplina, Misericórdia, Obediência e Eqüidade. Quanto ao "*commun lieu*" que recebe a água destas aberturas chama-se "*la chose publique ou autrement le bien commun*". Cf. Blanchard, J., "Pastorale et Politique au XVe siècle", pp.274-274, e "Une bergerie politique...", pp. 204-205.

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

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

Da mesma forma que, em chave teológica, o cristianismo representa a superação tanto da tradição pagã e judaica, sem excluí-las, mas antes as incorporando como prenúncios proféticos e prefigurações, os traumas políticos e sociais daquele reinado de D. João II talvez estivessem ainda presentes para D. Manuel e para seu filho. Mas talvez a corte também se lembrasse de que o algoz dos Duques de Bragança e Viseu, em gesto conciliatório, abdicara de impôr o seu bastardo e nomeara o irmão daqueles (D. Manuel) seu sucessor, recebendo-o como filho - "Pela lei e pela grei" era, afinal, a divisa do *príncipe perfeito*. Rearticulam-se assim, na **Tragicomédia de Inverno e Verão**, modelos teológicos e políticos já implicados naquele primeiríssimo Auto vicentino, encenado por ocasião do nascimento do primogênito de D. Manuel - o D. João III dos dias da **Tragicomédia** -, numa longínqua noite junina de 1502.⁵³

⁵³ O supracitado "romance" feito por Gil Vicente pelo alevantamento de D. João III obedece uma similar hierarquização centralizadora, com falas "imaginadas" pelo autor para cada um dos "senhores de Portugal" durante o beija-mão. A cena se introduz também enquanto teatro: "Aqui diz o autor o que cada um dos senhores de Portugal diria ao beijar da mão: *Eu estava cá no chão, / com'outro desmazelado, / do teatro alongado, / que via beijar mão / mas não via o falado (...)*." O rei também fala, retomando o *topos* da fragilidade humana, clara referência ao papel que cumpre enquanto rei, isto é, apresentando a si próprio como *servidor*: "*O novo Rei sabedor / diria com sã vontade: / Nome de Santa Trindade, / e seja por seu louvor / e por bem da Cristandade; / não me dá a prosperidade / vanglória do meu reinado, / pois Salamão diz verdade, / que tudo é vaidade, / bem olhado*". As alegorias políticas pastoris são reintroduzidas nas falas dos "Grandes", que, "mui humilhado(s)", introduzem o aconselhamento moral: "*O Marquês de Vila Real / diria lacrimejando: / neto d'el-Rei Fernando, / todo de sangue real, / pera bem vos seja o mando*". / E diria, aconselhando: "*Governai polo antigo, / qu'este pasto está em perigo, / as ovelhas suspirando, / sem abrigo, /... / O conde de Marialva sei / que diria assossegado: / Reino bem-aventurado, / louva teu Deus por tal Rei, / que agora estás povoado. / Mandai chamar vosso gado, / e perguntai-lhe que há, / e de pouco pera cá: / o porque anda arripiado / vos dirá*". /... / O Regedor lhe diria: /... / neste dia: "*O Senhor / do mundo de vós confia / os gados de que é pastor: / a vós fez seu guardador / E não, Senhor, pola renda: / outrém vos reja a fazenda / por que o vosso labor / na justiça só entenda*". /... / (Fim) /... / Diria o Povo em geral: "*Bonança vos seja dada / que a tormenta passada / foi tanta e tão desigual, / que no mundo é soada. / E pois a mão vos é dada, / fazei-nos sorte diosa, / e praza à Virgem gloriosa / que guardeis esta manada / como vossa*".

Enquanto intervenção concreta no teatro político manuelino e joanino, a peça vicentina deixa entrever uma doutrina, um pensamento moralista-político. Enquanto peça, ela é em si mesma um ato político concreto, que encontra seu lugar no jogo/teatro social palaciano, num híbrido entre formas semi-improvisadas do homem de corte afeito aos ditos e "agudezas", e as mais refletidas práticas letradas de sátira e aconselhamento.⁵⁴ Instalado num lugar social - a corte - em que tal ação estava até certo ponto prevista, vale lembrar que há alguns elementos bem palpáveis que definem este espaço, bem como o significado das regras que o governam.⁵⁵ Como prudente "conselheiro" moralista, e "grande cortesão" (como dele dirá, tempos depois, D. Francisco Manuel de Melo), Gil Vicente não as desprezará. Ao contrário, através do artifício retórico e teatral do rústico e humilde pastor, saberá engenhosamente utilizá-las em seu favor.

⁵⁴ Sem querer superestimar a importância política deste ator, não se pode desprezar a qualidade e o impacto de suas intervenções. Basta recordarmos de seu Sermão aos pregadores franciscanos que tentavam promover um *pogrom* contra os cristãos-novos, culpando-os pelo terremoto de 1531. Orado na crasta de S. Francisco, seu efeito parece ter sido marcante, conforme o autor narra em carta a D. João III: "...porque, à primeira pregação, os cristãos-novos desapareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligência e logo ao sábado seguinte seguiram todolos pregadores esta minha tenção." (Cf. Carvalho, Joaquim de, "Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar", in **Obras completas**, vol. II).

⁵⁵ É o que tentamos demonstrar no artigo "O rústico na Corte: o Auto Pastoril Vicentino no contexto das práticas culturais da corte portuguesa do início do século XVI", in **EPA**, nº 19.