

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

VICENTE, SHAKESPEARE E A ARTE DO TEMPO NO AUTO DA ÍNDIA.

ALVES, Hélio J. S.

Ano: 2002 | Número: 112

Como citar este documento:

ALVES, Hélio J. S., Vicente, Shakespeare e a arte do tempo no Auto da Índia. *Revista de Guimarães*, 112 Jan.-Dez. 2002, p. 333-358.

Casa de Sarmiento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães

E-mail: geral@csarmiento.uminho.pt

URL: www.csarmiento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

VICENTE, SHAKESPEARE E A ARTE DO TEMPO NO *AUTO DA ÍNDIA**

Hélio J. S. Alves**

Numa terra com tendência para diminuir o que tem de muito valor e para exaltar desmesuradamente o que é de valor nulo, vale a pena, de vez em quando, ir lembrando ou sugerindo a medida aproximadamente justa pela qual as suas realizações, com base numa crítica fundamentada, se devem aferir. É o caso de Portugal e das culturas que vivem e viveram neste país. É o caso de Gil Vicente.

Folheando fortuitamente um diário português em Abril deste ano comemorativo do quinto centenário da primeira produção teatral vicentina, não encontro anunciado o que julgava ser o único Vicente então em cena, a *Romagem de Agravados* do CENDREV no Teatro Garcia de Resende. Ao invés, vejo publicidade (directa ou sob a forma de recensão) a um Shakespeare operático na Casa das Artes do Porto, a um *Hamlet* de Ricardo Pais no Teatro Viriato em Viseu, a *The Tempest* em versão italiana no mesmo palco, a um *Macbeth* de fantoches na Gulbenkian em Lisboa. Vejo um «Teatro de Gil Vicente» em Coimbra, mas não o vejo levar o dito à cena; admito que existam adaptações teatrais para as escolas, mas essas não me resolvem o problema.

* Estudo publicado originalmente em *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora, nºs 34/35, Setembro 2002/Janeiro 2003, pp. 26-39.

** Universidade de Évora.

O que faz com que as obras de Shakespeare apareçam em vários teatros portugueses e as de Vicente, mesmo num ano como este, não possam apreciar-se? Por mais que se atribua aos interesses dos encenadores, aos projectos das companhias, às políticas dos governos e aos subsídios dos mecenas a indigência vicentina e a abundância shakespeareana, o que verdadeiramente falta para mudar este cenário de mal disfarçada colonização cultural é vida numa ensaística crítica, de jornal e de academia, que dê a mostrar a real potência literária, estrutural, dramática e, acima de tudo, vital, desse tesouro que é o teatro e a poesia de Gil Vicente.

Penso não estar a cometer alguma injustiça perante os estudiosos passados e presentes da obra vicentina ao afirmá-lo. A verdade é que a comparação, passível de ser feita, entre o bardo inglês e o mestre dos *aitos a el-rei* não encontra correspondência no material metaliterário com que formulamos, muitas vezes inconscientemente, a nossa imagem de cada autor. Shakespeare tem sido, desde o Romantismo, o grande inventor-artista (o maior depois de Deus, segundo o famoso dito de Vítor Hugo) e o grande retratista literário da humanidade. Um crítico dos Estados Unidos da América (donde mais poderia ser?) chegou recentemente a elevar as duas opiniões ao cubo, para afirmar desatinadamente que o poeta de Stratford-on-Avon inventou o ser humano tal como o conhecemos. Com tão altas reivindicações, não admira que o autor de *Hamlet* alimente milhares de publicações e manifestações culturais todos os anos. Vicente, pelo contrário, não obstante o trabalho de escrita e de dramaturgia elaborado a seu respeito desde o mesmo Romantismo, continua a ser um mero autor de farsas e de farpas. Predomina a impressão dum teatro de divertimento e de crítica de costumes, cujas excepções óbvias (como o *Auto da Alma* e o *Triunfo do Inverno*) não têm sido suficientes para dissipar.

As causas desta situação não são estéticas. Shakespeare, não obstante alguma ensaística indígena resistente caracterizada por

uma sensata anti-idolatria, dá nome à guarda avançada do império anglo-americano sobre a erudição mundial, assim como os *blockbusters* das colinas californianas têm sido os veículos principais do assalto por vias mais populares. O ideal deste imperialismo cultural será mesmo dominar ambos os planos numa só vez, premiando com Óscares uma película como *Shakespeare in Love*. Que tem Vicente a oferecer em alternativa, se o melhor que Lisboa propõe é um espectáculo intitulado *Gil's Lovers*, se nem sequer há acordo sobre o que o autor “representa”, tal é a variedade de práticas poéticas e teatrais, de línguas e dialectos, que estão subordinados ao nome do autor? Aliás, um autor que é correntemente dividido numa obra portuguesa e noutra castelhana - como se os múltiplos registos linguísticos empregues por um poeta como Gil Vicente não constituíssem *a Língua* de Gil Vicente - não é autor que se dê bem com as propagandas imperiais...

Imaginemos, por alguns momentos, o que seria um universo cultural repleto de diferenças, sem conscientes ou inconscientes manipulações imperialistas, em que Israel e a Palestina, anglo-americanos e iraquianos, e, porque não, Shakespeare e Vicente, teriam espaços idênticos de difusão, de conhecimento, de apreciação. Que aconteceria? Poderíamos ter um Israel (Révah) a tratar o dramaturgo-ourives como «o maior poeta português». Poderíamos ter o inglês A. R. Milburn a considerá-lo «o maior dramaturgo da Europa antes de Shakespeare». Poderíamos até ter o nosso velho “hermano-inimigo” espanhol a elevá-lo a poeta lírico superior aos maiores poetas líricos de Espanha¹. Mas como se poderiam entender tais afirmações no país que insiste em encher o

¹ «Gil Vicente (...) sólo es paragonable con Garcilaso, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, a todos los cuales vence en variedad, y a casi todos en intensidad, en cercanía al misterio intangible de lo poético» (Dámaso Alonso, *Poesías de Gil Vicente*, Madrid, 1934; *apud* Gil Vicente, *Obras*, a/c Marques Braga, Clássicos Sá da Costa, vol. I, p. lxi).

nome de Vicente com lugares-comuns do género «pai do teatro português», como se ser português ou doutra nacionalidade qualquer fosse uma essência, independente de outros “pais”, e como se ser pai adiantasse alguma coisa sobre a valia literária, dramática, estética, duma obra?

A verdadeira pergunta que uma crítica literária comparativa que se preze deve fazer é a seguinte. Que tem Shakespeare que falta a Vicente?

Quantidade de peças teatrais e de obras-primas? O poeta inglês oferece 38 em géneros vários do teatro pós-renascentista, das quais 25 (segundo o seu fã Harold Bloom) serão obras-primas; o poeta português escreveu pelo menos 44 peças em toda a gama do teatro pré-renascentista, das quais 21 (segundo Stephen Reckert) serão obras-primas.

Qualidade lírica? Os 154 sonetos e uma elegia, os 2485 versos líricos de Shakespeare que não se incluem no seu teatro, não poderão contrapor-se às 164 composições líricas de Vicente, em cerca de 4400 versos (embora tenhamos de ter em conta que só uma pequena parte da lírica vicentina se encontra fora do seu teatro)? Se Shakespeare poderá ser o melhor poeta lírico de sempre na sua língua materna, não será Vicente um dos maiores líricos de todos os tempos da Península Ibérica, rival de Camões em português, superior (segundo Dámaso Alonso) a Garcilaso de la Vega e São João da Cruz em castelhano?

Poder de caracterização? Beleza da linguagem? O teatro de Shakespeare tem sido valorizado especialmente por dois aspectos: a força individual das personagens e o conhecimento manifestado da mente humana, por um lado, e a riqueza material, rítmica e significativa, da linguagem com que essas personagens são ilustradas, por outro. Em ambos os aspectos, a crítica tem sido responsável, e bem, pela apreciação da qualidade magnífica a que pode chegar a obra shakespeariana.

O mesmo não se pode dizer, apesar das pouco ouvidas exceções, da obra de Vicente. As personagens do teatro vicentino são, as mais das vezes, entendidas redutoramente como “tipos”, o que faz com que se torne muito difícil um trabalho de caracterização dramática que se desprenda da mera mimagem do referente que se pretende fidelizar. Eis um dos aspectos em que a crítica, bem-entendido na acepção mais pobre e infelizmente didactista do termo, tem prejudicado o interesse pela encenação do teatro de Vicente. No entanto, Inês Pereira é uma criação tão memorável como quase todas as maiores mulheres do repertório cómico mundial (Laurence Keates). Inesquecíveis são também as personagens de Frei Paço, Frei Narciso, Branca Gil, Brígida Vaz, os judeus como alcoviteiros (*Inês Pereira*) ou gozando uma feliz vida familiar (*Lusitânia*); as jovens Cassandra do auto que leva o seu nome e Isabel de *Quem tem farelos?*, as crianças de *Rubena*, os negros, as ciganas, as deusas disfarçadas (A. R. Milburn)... E que força caracterológica possui João Murt(inh)eira, cuja redução a personagem de farsa tem prejudicado? Ou o Lavrador da *Barca do Purgatório*, padecendo da inserção no grupo dos “tipos”? E Dom Duardos, com os seus belíssimos solilóquios? E Flérida, «a mais nobre personagem feminina» do teatro anterior a Lope de Vega (ainda Keates)? E a Alma humana, nos seus traços mais abarcantes e profundos, onde produziu ela poesia igual à do auto que leva o seu (nosso) nome? Quando a crítica decidir pesquisar a força poética indiscutível de personagens como estas, talvez mude a percepção geral do que seja o teatro de Gil Vicente e talvez, por isso, as companhias teatrais redefinam, para o novo século, os modos de encenação e representação da obra vicentina.

Há que trabalhar-se muito mais, também, sobre a riqueza significativa e poder rítmico da linguagem poético-dramática do dramaturgo-ourives. Claro que o pós-renascentismo de Shakespeare, a linguagem superabundante de *wit* de que Samuel Johnson foi, logo

no século XVIII, um dos mais ilustres críticos, não pode nem deve comparar-se com aquilo que tem sido designado de «economia» na linguagem de Vicente; até porque a média de versos das peças teatrais do bardo inglês é muito superior (talvez o triplo) à média vicentina, ainda por cima assente na curta redondilha do cancionero tradicional ibérico.

Mas é precisamente nessa circunstância que alguns problemas de hermenêutica poética têm validado a passividade interpretativa que simplifica até ao esqueleto, ou retira da compreensão do público, largos segmentos do texto vicentino. Um pouco ao revés de Shakespeare, em Vicente encontra-se aquele tipo de economia literária, aquela «economia de esforço» - de que Stephen Reckert estabeleceu os parâmetros - que é totalmente avessa ao desperdício de energia semântica, e se traduz pela máxima pregnância num mínimo de matéria textual. As causas deste fenómeno estilístico e estrutural interessam, para a realidade do teatro e para o seu desfrute, muito menos do que a sua assimilação e interiorização culturais. E para estas serem possíveis, será necessário produzir trabalho filológico e hermenêutico com o movimento e o grau de incidência compatíveis com a altura do legado literário de Vicente.

Tomemos exemplo duma das tais vinte-e-uma obras-primas que auguram um estupendo futuro no plano do conhecimento artístico e da prática teatral: o *Auto da Índia*, peça com muita probabilidade representada pela primeira vez no recuado ano de 1509.

Há vários aspectos deste auto que se deveriam conhecer melhor.

Não se tem observado bastante, por exemplo, como o tratamento que *Índia* concede aos bens alimentícios ultrapassa o valor simbólico pontual, que inegavelmente também possuem, e nos aparece ao nível duma estética que estrutura praticamente todo o auto. As riquíssimas potencialidades dramáticas da linguagem

económica doméstica, em particular no vaivém de compras, vendas e ofertas que vai pontuando momentos-chave da peça, podem resultar em novos estratos de significação, inclusive ao nível da intervenção do auto na questão da economia imperial portuguesa. Poder-se-ia ainda contestar, por exemplo, a perspectiva reducionista em que se tem registado como tipo e até estereótipo («étnico», segundo Óscar Lopes) um personagem como o castelhano Juan de Zamora, quando, para além de conjugar o *miles gloriosus* com outras configurações muito diferentes, ele mostra, por dentro do seu cortejar e imprecisar aparentemente vazios, uma capacidade extraordinária de interpretar e comentar a acção e o contexto “orientalistas”.

Para o bem duma cultura consciente da sua história e dum teatro vivo e fecundo, é sobre uma arte superior de comprovada multiformidade, extremamente resistente a restrições de conteúdo e classificação, que a crítica de Gil Vicente há-de exercer a actividade necessariamente iluminadora que lhe pertence. O *Auto da Índia*, talvez por causa da sua óbvia relação com a farsa quatrocentista francesa, tem padecido da repetição de juízos gerais que, especialmente na sua forma didactista, assumem um valor claramente constrictivo e estéril. A esposa adúltera e o marido ingénuo, no plano do mero entretenimento, e os sintomas duma lenda negra respeitante à Expansão, no plano político, têm constituído quase as únicas fontes de interesse pelo auto. No remanescente, fica-se, por norma, pela insistência sobre os aspectos farsescos de ridicularização liberal e na tipicidade das respectivas personagens: o castelhano fanfarrão, o escudeiro pelintra etc. Isto sem falar das deficiências, geralmente associadas ao primitivismo da arte cénica de Vicente, de que o *Auto da Índia*, quase por tradição, parece padecer. Todos estes aspectos, creio, podem abrir-se a novas perspectivas, fundadas em parte sobre uma acepção cuidada de história literária, e em parte também sobre um trabalho filológico e

interpretativo comparável, na dinâmica que erige, ao que se vai produzindo em volta dum Shakespeare.

A estrutura global de cada peça constitui um dos maiores problemas, e aquele de maior importância estética, com que se depara, do ponto de vista da recepção, o teatro de Gil Vicente, e nunca foi posto a nu com tanta clareza e conhecimento de causa senão por António José Saraiva: «Gil Vicente (...) não atinou com a estrutura moderna do drama e da comédia que faz revelar as personagens através duma intriga em que todos participam» (p. 42), mas «parece todavia ter-se encontrado muito próximo dessa solução no *Auto da Índia*» (*apud* Vicente, ed. Osório Mateus, p. 77). Com efeito, este auto tem sido visto como um dos poucos que se constrói em torno de uma acção com princípio, meio e fim, apesar das clamorosas falhas ao nível da unidade de tempo e mesmo do carácter incompleto e lacunar dessa acção tendencialmente única.

A questão anda, porém, mal colocada. Com efeito, situando o teatro de Gil Vicente numa correcta periodização histórico-literária, há-de tomar-se consciência que a técnica ali empregue, como escreve José Augusto Cardoso Bernardes, tem muito menos a ver com a unidade orgânica de acção dramática, tal como Aristóteles e os seus seguidores a definiram na poética teórica, e muito mais «a ver com a técnica básica da parataxe que (...) se constitui como princípio fundamental da estética medieval» e que «não se compagina com os princípios da disposição hipotáctica que comandam a Arte pós-clássica» (pp. 101-106). Logo, por mais tentador que seja identificar estruturas pós-renascentistas na macroestrutura do *Auto da Índia*, na verdade elas recorrem a modelos medievais que passam ao lado duma ideia aristotélica e classicizante do que seja uma comédia. As próprias tentativas de ler o género 'comédia' de Vicente à luz da *Poética* de Aristóteles, filtrada ou não pela prática teatral italianista de Torres Naharro, afiguram-se-me anacronismos que não têm em devida conta a

evolução histórica da arte poética, quer em solo ibérico, quer transalpino.

No entanto, malgrado a tipologia renascentista das comédias de Shakespeare, e malgrado também o carácter pós-renascentista em que, com acerto, elas devem ser colocadas, a falta de unidade hipotáctica e orgânica não lhes é menos segura do que na farsa de Vicente, embora as causas do fenómeno sejam tão díspares quanto os quase 100 anos que as separam do *Auto da Índia*. Por outras palavras, apesar das responsabilidades de quem trazia consigo uma noção das 'normas' aristotélicas da acção dramática, não é em *As You Like It*, em *Twelfth Night* ou em *Midsummer Night's Dream*, comédias provavelmente escritas entre 1595 e 1602, que encontraremos as sólidas estruturas de efabulação que faltam ao cómico vicentino. Aliás, o "emplotment" artístico é, reconhecidamente, um dos pontos menos fortes do teatro de Shakespeare.

Colocar em palco o *Auto da Índia* como predecessor tosco da comédia neoclássica constitui, assim, um procedimento desfocado que, além de errar historicamente, desvirtua ou mesmo anula parte substancial dos elementos estruturantes de comunicação e significação que concedem a esta peça teatral toda a sua força artística. Lendo-a e representando-a tão-somente como farsa, saboreamos momentos de puro deleite humorístico e de certa sátira algo ingénua, para alívio momentâneo das nossas vidas tensas e exigentes. Mas lendo e encenando o *Auto da Índia* como um poema dramático pós-medieval, onde a parataxe e a analogia de estruturas significantes valem como instrumentos fundamentais de construção textual e cénica, a extensão e profundidade da obra-prima que é poderão vir a revelar-se e até (quem sabe!) a tornar-se num *habitus* cultural.

Porque é imperativo assimilar-se a natureza a-clássica do teatro vicentino e, por conseguinte, a impropriedade nele do

vocabulário da poética aristotélica, seja na sua acepção moderna, seja até nas distorções retorizantes ou moralísticas que essa poética assumiu por vezes, o problema da unidade ou tão-só da coerência da temporalidade no enredo tem, também ele, de ser recolocado ao serviço do texto e do carácter pós-medieval e incessantemente experimental que é apanágio, como se sabe, da obra de Gil Vicente. Houve épocas em que os estudiosos decidiam “corrigir” o texto, de modo, senão a acertar todo o auto pelo relógio, ao menos a suavizar as discrepâncias mais notórias. Felizmente, a opção dos investigadores mais recentes tem sido outra, partindo do saudável princípio de que nenhum texto que possamos recriar hoje pode alguma vez igualar a autoridade da primeira edição, por muitas deturpações que ela tenha sofrido às mãos de inquisidores e familiares.

O tema das violentas incongruências temporais do *Auto da Índia*, como não podia deixar de ser, foi objecto de vários importantes estudos e anotações de edição. Stanislav Zimic procurou dilucidar as práticas de encenação que estariam por trás das referências à cronologia, já que a ausência de didascálias convida, de facto, a um trabalho de divisão adequada em cenas, com o devido tratamento da velocidade da acção e dos seus intervalos. Mais tarde, C. C. Stathatos estudou a questão sistematicamente, escolhendo os seis momentos mais problemáticos da peça, em confronto com os resultados que o estudo de Zimic havia obtido. Destarte, Stathatos considerou que a maior parte das soluções encontradas por Zimic eram as melhores, mas que havia momentos que a inclusão de intervalos e outros procedimentos de encenação não resolviam. Era o caso dos versos «partem em Maio daqui» (91) proferido pela Ama e «son noches de Navidá» (309) proferido pelo Castelhana, e a frase «três anos há/que partiu Tristão da Cunha» (366-7) dita pela Moça. Nem as soluções, de teor vário, acrescentadas por Stathatos às propostas de Zimic, colocaram um

ponto final na questão: «we cannot go so far as to claim that all problems related to temporal unity have been resolved» (p. 485). Se, pelas razões anteriormente expostas, o tempo vicentino não for concebível como uma “unidade” numa acepção moderna, e se uma mudança de perspectiva neste âmbito resulta em implicações decisivas sobre o problema do tempo, deveria ser possível avançar-se para outros tipos de solução global, tendo em conta as características poético-estruturantes que melhor se coadunam com a época e a arte de Vicente.

Quando a Ama afirma que a nau *Garça* partiu em Maio, parece incorrer num erro histórico. Digo “parece”, porque embora a crítica vicentina costume aceitar 6 de Abril como data real para a partida da armada de Tristão da Cunha, a *Década 2ª* de João de Barros, por exemplo, refere 6 de Março, o que poderia talvez levantar suspeitas duma gralha de impressão (uma abreviatura de «Março» poderia ser facilmente confundida com «Maio» pelos tipógrafos) que não se pode verificar pela falta de folhas volantes ou outras edições coevas do auto. Aliás, sob outros aspectos, o auto é tão exacto que chega a mencionar o dia de semana em que a armada zarparia, o «domingo de madrugada» na fala da Moça (v. 362). Mas com exactidão histórica ou não, seja Maio, mês das flores, ou seja Março, fim do Inverno, a associação que a Ama faz entre o mês da partida e o “atiçar do sangue novo” (v. 92) dá importância primordial ao elemento psicológico, precisamente aquele que, sem o classificar, Stathatos adopta (p. 479): o marido parte na época do ano em que a Ama sente com mais urgência a necessidade de relações sexuais. A expressão do mês primaveril na fala de Constança contribui, pois, para a caracterização psicológica da personagem.

Por seu turno, a frase do Castelhana, como demonstrou Donald McGrady, é recuperada de um dos contos do *Decameron* de Boccaccio. Stathatos menciona o empréstimo e conclui: «Vicente has adapted Boccaccio’s story to Portuguese reality, but, for reasons

unknown, he has retained the reference to Christmas which is not in harmony with the general time scheme of the play» (p. 481). Noites de Natal em plena Primavera? Descuido de Vicente no procedimento imitativo? Mário Fiúza, numa das razoáveis edições didácticas do auto, anota, a propósito, o seguinte: «temos de admitir que desde a partida do marido, em Maio, até à presente cena haviam já decorrido sete meses» (p. 50n). Ora esta solução é inaceitável em termos de lógica temporal da acção. O contexto da presença do Castelhana no quintal da Ama e a natureza do seu discurso, parecem bem, sugerem umas noites de Natal do foro psicológico da personagem. São as noites mais longas que há, tanto é o tempo que, segundo o seu sentimento, o obrigaram a ficar fora da casa de Constança. Daí que o verso imediatamente seguinte, «quiere amanecer ya», aparentemente em contraste com a longa duração psicológica daquela noite, venha, pelo contrário, hiperbolizar a impressão de extensão temporal: foi uma noite tão longa para o castelhana e, mesmo assim, já se aproxima o nascer do sol, sempre com ele no quintal.

Mas não são apenas os momentos pontuais indicados aqueles que levantam o problema do tempo. Grande parte da peça se desdobra em circuitos de acção cuja temporalidade oscila de acordo com as tendências dominantes nas motivações das personagens. O *Auto da Índia* inicia-se precisamente com um espantoso jogo de tempos na comunicação interpessoal. O tempo representado inclui o referente historicamente efectivo e a sua percepção individual por parte da Ama, devidamente auxiliada (e contrastada) nesse papel pela confidente Moça, a qual conclui (não sem, depois, ir tirar “a prova dos nove”): «Isso é: “quem porcos há menos...”, explicando a noção de tempo da sua patroa como resultado dum receio exagerado. Tão ricos, na sua economia verbal, são o diálogo e os monólogos de abertura, com os equívocos em torno da «saudade» da Ama e do grau de preparação da largada das naus (aspecto para o

qual, aliás, a didascália introdutória chama a atenção), que se pode afirmar que, até à introdução do tema económico no verso 62, toda a cena circula em torno dos modos de percepção do tempo. Tempo este que se representa, com base nas informações históricas de que Vicente podia dispor então com facilidade, a partir da caracterização, logo nas cenas inaugurais da peça, da imoderação dos desejos.

Ora este trabalho poético intenso sobre os tempos histórico e psicológico chega ao seu ápice de máximo virtuosismo no último diálogo do auto entre as duas mulheres, fechando numa forma circular este objecto central do poema dramático vicentino, por forma a libertar estruturalmente, como epílogo ou *peroratio*, a cena final do regresso e única presença cénica efectiva do Marido. Assim, a alteração entre as diferentes percepções do tempo de ausência dos navios - primeiro, dois anos para a Moça (v. 358); logo, o «asinha» qualificativo da Ama (v. 366); a imediata réplica da Moça para três anos (*ibidem*), os mesmos que o Marido tinha previsto de ausência (v. 65); a Ama logo reduzindo para ano e meio (v. 368); a Moça somando «mais» aos três anos que havia referido (v. 369) -, que me parecem perfeitamente comentadas pela resposta da Moça ao «não tardes» da Ama com os versos aparentemente pleonásticos «eu virei logo nessora/se me eu lá não detiver» (pois desmontam ironicamente o “destempo” íntimo de Constança), e que culminam no contraste extremo entre o «segura de nunca o ver» (v. 383) da Ama e, no verso imediatamente seguinte, «nosso amo é hoje aqui» da Moça, enfim, todo este diálogo prenhe de sentido, não me parece senão o culminar dum jogo, que é toda a peça, em que *as personagens são providas da capacidade de exprimir uma interiorização psíquica do tempo*.

Um dos eixos estruturais em que assentaria, então, a peça de Gil Vicente seria o duma *psico-lógica do tempo*, sugerida ao génio do autor pelas vicissitudes temporais do acontecimento histórico (a

partida dificultada por circunstâncias conhecidas, a duração e o regresso da armada de Tristão da Cunha, factos tanto quanto possível fielmente aproveitados na peça) e pelo retrato duma *persona* que, assim, está quase tão longe de se circunscrever ao papel de “tipo” de mulher adúltera como Hamlet o está de príncipe letrado. Uma Constança e um Hamlet que têm em comum a incerteza estrutural, causada pelo seu tormento íntimo, sobre a duração do tempo que mais está a afectar as suas vidas, o da ausência do marido, para ela, e o da diferença entre a morte do pai e o segundo casamento da mãe, para ele:

Ham. But two months dead - nay, not so much, not two - (...) Heaven and earth Must I remember? (...) and yet within a month - Let me not think on't (...) A little month (...) Would have mourned longer! - married with mine uncle, My father's brother, but no more like my father Than I to Hercules; within a month (...) She married.

(*Hamlet*, I, ii)

Ham. For look you how cheerfully my mother looks, and my father died within's two hours.

Oph. Nay, 'tis twice two months, my lord.

Ham. So long? (...) O heavens, die two months ago and not forgotten yet!

(*Hamlet*, III, ii)

Em passagens como estas, o positivismo duma eventual resposta “científica” não irá alterar o facto de que o espectador apreende a passagem do tempo por intermédio da expressão torturada ou velozmente sarcástica da mágoa íntima de Hamlet. Como Ofélia na tragédia de Shakespeare, a Moça vicentina contrabalança o caos temporal suscitado pelo desequilíbrio entre razão e desejo que caracteriza a sua Ama. Com uma diferença importante, porém: é que, em vez do distanciamento trágico cavado entre a sensatez inicial de Ofélia e a loucura real ou aparente de Hamlet que bloqueia, finalmente, a relação entre ambos, a Moça joga, por interesse advindo da situação social em que se encontra,

entre a razoabilidade geral e a vontade de Constança, por vezes estabelecendo-se num plano de objectividade, outras simulando vários graus de cedência, e portanto de aproximação, aos pontos de vista da Ama.

Em que sentido, então, poderemos identificar tais processos de caracterização e de composição dramática com a monológica farsa? A farsa vicentina, ao menos a julgar por este espécimen precoce, representaria uma distensão dos elementos basilares da farsa francesa do século XV. Logo em *Índia*, Gil Vicente ultrapassa o plano dum teatro só de ideias, construindo *dramatis personae* cujas formas de percepção, já tendentes a individualizar-se, determinam a própria coerência formal da composição poética em que se inserem. A partir dos equívocos entre a Ama e a Moça, e da destemperança do Castelhana, a desrazão temporal do *Auto da Índia* não é defeito da sua estrutura retórica e dramática, mas antes resultado duma dramaticidade construída com personagens psiquicamente dependentes de interesses e desejos.

A Índia era amiúde o símbolo mesmo da desmesura das conveniências e impulsos pessoais. Miragem de riqueza para os cobiçosos, a península indostânica aparece no auto como sinónimo de especiarias caras («a negra canela», v. 31) e de pedras preciosas (vv. 131-2), mas também, ou como consequência disto mesmo, como lugar de perdição (vv. 145-7 e 343-4). A ideia era já antiga e recorre muito mais tarde no teatro cómico de Shakespeare. Créssida, na peça intitulada com o seu nome, é uma «pérola deitada sobre uma cama que é a Índia» (I, i) e em *The Merry Wives of Windsor* (I, iii), Falstaff refere-se à Índia como se fosse uma mulher pronta a ser económica e sexualmente “devastada”. Símbolo, portanto, de altos valores financeiros e de dissolução do espírito e da carne. No auto de Vicente, todavia, a Índia e a gama de sentidos que possuía nos códigos culturais de então, é ponto de partida da diegese, permanece no discurso das personagens ao longo do poema (até em

momentos inesperados, como o v. 344), e é “descrita” na cena final (a do Marido), elevando-se, assim, a coluna vertebral da significação. O tempo medido e realizado pelas personagens depende da Índia como lugar de ausência física, mas depende também, portanto, duma presença constante em todos os níveis de conhecimento a que as personagens possam ter acesso.

Por conseguinte, se o objecto de desejo configurado na Índia, quer como meta de riqueza a atingir (Marido), quer como instância de libertação hedonista (Ama e seus amantes), aparece a espessar os planos de significação económico e moral, o auto não se fica por esses planos. Nele, a Índia é interiorizada a nível psicológico, como referente para o desejo de Constança, a personagem-eixo da farsa, a quem não basta qualquer lugar de ausência senão aquele mesmo que lhe imputa uma impressão agradável de tempo infinito, sem contagem, para eliminar as frustrações aparentes do estado matrimonial. Mas a percepção psicológica que é válida para a Ama não se generaliza às demais figuras do auto, embora a Moça, necessariamente por causa da posição de dependência económico-social em que vive, finja por vezes partilhá-la. Outros caracteres possuem também outras formas de compreender a Índia e o tempo que estão a viver. No momento de mais espectacular arroubo em toda a peça, o Castelhana confere à temporalidade quase infinita da distância indiana uma dignidade risivelmente teológica:

Mas como evangelio es esto:
Que la India hizo Dios,
Solo porque yo con vos
Pudiesse passar aquesto;
Y solo por dicha mia,
Por gozar esta alegria,
La hizo Dios descubrir.
(Índia, vv. 144-150)

O carácter ridiculamente hiperbólico das falas do Castelhana, sendo manifesto desde o início, tem obstado a comentários sobre a natureza alusiva deste discurso. E no entanto, só pela voz dum estrangeiro, oriundo dum império rival, retratado como não sabendo bem o que diz, seria lícito parodiar numa forma corrosiva a principal justificação manuelina para a expansão na Índia. Com efeito, a mesma expansão que D. Manuel deu a conhecer por carta a Fernando V de Castela, no próprio ano da partida de Tristão da Cunha (1506), como motivada pela propagação da fé cristã, aparece aqui ressemantizada em termos de libertação do uso e abuso rapace dos prazeres sensuais. Tudo se passa como se o objectivo cruzadístico descesse ao nível da farsa². Sob o ponto de vista satírico, o trecho é verdadeiramente espantoso. O verbo «passar» (vulgar o sentido antigo de “transferir-se para”) abriga até a irónica sugestão de que a transferência dos portugueses para a Índia permitirá, com certeza, a entrada livre dos castelhanos na casa portuguesa...

A alusão à ideologia oficial da monarquia manuelina, porém, remete para o nível de discurso político e moralista que a linguagem empregue está a *sugerir* mas que não parece estar a *privilegiar*. Na verdade, o discurso citado apresenta-se sinteticamente como um novo «evangelho português», quiçá o primeiro, depois da trilogia das crónicas de Fernão Lopes. O Castelhana enuncia uma doutrina religiosa farsesca, onde o nome de Deus não é repetido em vão. Serve-se numa linguagem teológica que obriga o receptor a encarar a presença de influxos bíblicos, conquanto evidentemente *à rebours*, no discurso do auto. A Índia de que a peça tanto fala transforma-se, pela boca desta personagem, num ponto de referência, num preceito doutrinário, conotado religiosamente.

² Marcel Bataillon faz a seguinte paráfrase significativa da parte dessa carta que nos interessa: «Le roi de Portugal mène pour son compte une rude croisade: Aux Indes il cherche les précieuses épiceries, mais aussi la gloire de Dieu. En fait, il s'en tint à cette croisade-là» (*Erasmus et l'Espagne*, 1937, pp. 56-7).

O carácter obviamente profano e mundano da farsa, e a suposta pertença do Castelhana a um estereótipo, têm mantido sem análise o registo linguístico que outorga a esta voz uma das suas principais marcas de caracterização. Ofendido com a disforia que a Ama aplica ao discurso exaltado com que a brindou, exclama Juan de Zamora:

Hablo en las tripas de Dios,
(*Índia*, v. 157)

o que tanto pode significar a reversão paródica do discurso religioso, como uma alusão graficamente exagerada à Encarnação. Desde as «noches de Navidad» que já tive oportunidade de comentar, passando pelos seus monólogos, parece que o Castelhana tem por gosto especial servir-se dum registo de pseudo-solenidade, amiúde roçando o bíblico ou o litúrgico, registo este imediatamente associado a uma função burlescamente moralizante, prelectiva e admonitória.

Encontram-se exemplos quase constantes. Logo a sua entrada em cena contrasta radicalmente com as subseqüentes entradas de Lemos e do Marido: em vez das saudações correntias destes, o Castelhana augura «paz» naquela «posada» (v. 97). O carácter prelectivo do seu discurso chega a identificar Juan de Zamora com a perspectiva ideológica mais provável do seu autor, Gil Vicente: o Marido jamais deveria ter trocado o valor elevado e seguro da esposa pela quimera oriental (vv. 129-134). As fanfarronadas com que pretende impressionar a Ama conjugam-se estreitamente com linguagem de fundo crístico. A recusa da blasfémia e da «arrenegação» (v.161-164; cf. *Evangelho de S. Mateus* 26: 63-75) provém do leão (v. 165; cf. *Apocalipse* 5:5) que vence as almas danadas ou perdidas para as devolver a Deus (vv. 167-171). À capacidade especificamente cristã da misericórdia (vv. 172-4), o Castelhana junta o poder ao revés que detém sobre o medo da

morte nos pecadores (vv. 174-178; cf. *Hebreus 2: 14-15*). No acesso final de fúria, a sua linguagem tremendista recorda certos trechos do Antigo Testamento, como se Juan de Zamora expressasse, por baixo da sua capa (adereço imprescindível) de sujeito de farsa, um apostolado apocalíptico comparável ao de Sansão (v. 320) e às trombetas que hão-de destruir a cidade de Jericó (v. 296-7 e 330-2). Dir-se-ia até que o Castelhana se despede do auto através duma curiosa prolepse externa à diegese, referente ao tempo simbólico que falta para um cataclismo de bíblicas ressonâncias (vv. 334-342). Seguindo este veio semasiológico, talvez então se possam ler os versos eventualmente fesceninos que ele profere à Ama, como senhas de entrada num plano insuspeitado de presença significativa:

Que aunque tal capa me veis
Tengo mas que pensareis;
Y no lo tomeis en grueso.
(*Índia*, vv. 194-6)

Ora o outro “namorado” da história, Lemos, contrasta com o seu rival de cama e mesa pela linguagem e comportamento “diabólicos”. A sua despedida da peça é sintomática: «Assí viva Berzebu» (v. 347). E para além das suas imprecações, do seu oportunismo sem esforço moralizante, do cantar que causa escândalo, a ceia que ele propõe em alternativa à Moça não se destaca apenas pela maior contenção económica. O que Lemos recusa é o peixe (v. 270) pós-carnavalesco e conhecido símbolo crístico, e o cabrito (v. 275) típico da celebração pascal da Ressurreição. Muito se poderia dizer sobre a forma como Lemos substitui, com um diabolismo rebaixadamente inofensivo e um alimento francamente diminuído, a “ceia do senhor” da casa. Inadvertidamente, porém, o Castelhana parece também ajudar a qualificar o adversário que deveria desconhecer. De facto, Juan de Zamora nunca topa Lemos em toda a peça (v. 115) e parece pressentir o verdadeiro sentido do seu afastamento quando,

invocando São Paulo, classifica o suposto irmão da Ama de «burla» ou «diablo» (vv. 304-05), dois termos aliás intercambiáveis. Acrescente-se ainda que só Lemos vem a desfrutar da comida e dos favores sexuais da Ama, pois o Castelhana fica, durante todo o auto, sem gozar nenhum dos prazeres da carne.

Não terá escapado a Gil Vicente o facto de Tristão da Cunha ter dado à vela num domingo de Ramos, no início da Semana Santa. O diálogo entre Lemos e a Moça, as ordens que a Ama dá antes (v. 402) e durante (v. 427) a presença do Marido, e as juras que ela lhe faz (v. 476) justificam, sob certa perspectiva, a associação desta farsa ao conceito de *carnevalização* buscado a Bakhtin, pois levantam ao burlesco a questão do valor simbólico do acto de comer carne que é inevitável associar aos ritos pascais. Aceitando a conotação, será lícito observar-se inclusivamente como a peça repete o contraste entre a fala e a simbologia “teológicas” e espirituais, e o rasteiro discurso “animal” e carnal (por exemplo nas referências a gatos nos vv. 153-158 e no v. 402), como que insistindo na profanação do discurso bíblico pelo discurso digestivo, de “Deus” por “tripas”.

Mais significativo da integração do auto numa espécie muito particular de *risus paschalis*, porém, parece-me a articulação do diálogo final entre a Ama e o Marido como uma narrativa. Com efeito, não parece ter sido notado como o epílogo do *Auto da Índia* percorre, como que em sùmula, a semana que começou no domingo da largada. Ao dialogar com o marido, Constança faz questão de estabelecer as coordenadas temporais duma “semana” de separação. Assim, nos três primeiros dias (domingo, segunda-feira e terça-feira), a Ama não comeu nada (vv. 433-7). Na quarta rezou, fez dizer uma missa e fez promessas (vv. 442-450). Na quinta-feira, chorou lágrimas sem conta e fez dizer outra missa (vv. 452-6). Logo a seguir, ficamos a saber que a tempestade enfrentada pelo Marido na alvorada de quarta-feira (vv. 443-5) durou três dias (v. 458), o

que leva as romarias da Ama e todo o auto até sexta-feira de manhã. Depois disso, enquanto o Marido, com os mastros sem velas (símbolo corrente da Cruz, v. 467), andava a sofrer pelo Oriente, Constança supostamente jejuava (vv. 473 e 476). Mas após este período de sofrimento aparentemente longo (para o Marido e para o fingimento da esposa) e demasiado curto para a satisfação íntima da Ama, chega a alegria subvertida do regresso do marido. De acordo com a cena final, por conseguinte, o tempo referencial (três anos) foi *acelerado e concentrado* numa única semana. Todavia, a técnica compositiva por trás deste processo, como procurei elucidar acima e se verá confirmado adiante, nada tem a ver com um esforço no sentido de cumprir com os cânones clássicos de unidade temporal.

Uma das características do *Auto da Índia*, que transborda da “personalidade” da Ama, é o apelo sistemático à velocidade da acção. «Pera que é envelhecer/esperando pelo vento?» (vv. 87-8). Gil Vicente parece responder implicitamente à pergunta retórica de Constança, encharcando os tempos de entrada e saída de cena com «sangue novo»: entrada de Lemos (vv. 221-222), sedução deste (v. 243-4), uma saída da Moça (v. 284), outra saída da mesma personagem (vv. 426-429), iminência da entrada do Marido (vv. 384 e ss.). Tudo respira pressa, inclusive nas queixas estrategicamente enunciadas (as «noches de Navidá», entre outras) sobre a duração dos acontecimentos. As acções podem assim transmitir, através do tempo psicológico e da expediência exigida para o desfrute dos desejos, uma espécie de verosimilhança ao resumo alegórico em que consiste um dos efeitos principais da última cena. A semana epilodal, como a retórica escolar ensinava, há-de reflectir a estrutura do auto, estrutura essa que claramente indica alguns dos pontos cruciais, não somente do acontecido ao longo de três anos de história efectiva, mas também, e mais profundamente, duma semana de reflexão ético-religiosa.

Percorramos a peça de novo.

No domingo de Ramos da partida, que nos oferece o *Auto da Índia*? O fervor dos desejos da Ama articulados sob a forma de prece. O seu choro farsesco constrói-se por analogia com o fervor devoto numa série burlesca de rezas (vv. 37-45, 82-85), unidas pelo menos por um *initium* (o choro e a invocação do nome de Jesus, v. 1) e por um *amen* conclusivo (vv. 94-5). Coincidência ou não, as orações de Jesus em Jerusalém nos últimos dias antes da Paixão constituem o modelo primacial da prece cristã, modelo esse que um dos Evangelhos associa, curiosamente, ao célebre episódio da mulher adúltera (S. João, 8: 1-11). Passam dois dias (v. 128) e chega o Castelhana pregador. É terça-feira. As nove horas da noite do mesmo dia em que Juan de Zamora revisita a Ama (v. 184) vão coincidir com o serão em que Lemos ceará na casa. Vicente concentra temporalmente, uma vez mais, o dia (das duas visitas) do Castelhana com o dia de Lemos, carregando aquele com a simbologia da quinta-feira da Eucaristia. Entretanto, o Castelhana, frustrado pelo inêxito do seu encontro, anuncia uma catástrofe para daí a três dias, o que só pode ser uma sexta-feira (alegoricamente, Sexta-Feira Santa). O Castelhana, nesta perspectiva, acaba por ter uma certa razão do seu lado, pois a descoberta do regresso do Marido, que coincide com a instauração dum ambiente (falsamente) lutuoso na casa, com a rejeição da carne e os sinais domésticos de abandono e tristeza (vv. 395-411), inaugura a parodização da elegia ritual dos cristãos na tarde da Paixão.

O regresso do Marido, porém, adota o tom duma verdadeira Ressurreição burlesca. Recordemos que a Ama, em solilóquio, está convencida da morte do esposo (vv. 375-383) - que, aliás, parecia ter previsto (vv. 77-81) -, precisamente na altura que coincide, no esquema temporal que proponho, com a manhã de sexta-feira. Mesmo a Moça tem dúvidas sobre o eventual retorno do amo (vv. 363-5). Assim, ao período de recolhimento correspondente aos lamentos pela morte do senhor, transformado na farsa, a um nível,

em recolhimento fingido e, noutro plano, em manifestação de dor pelo regresso/ressurreição, invertendo tipicamente a matriz pascal ocultada (vv. 384-411), sucede-se velozmente a alegria do *laudamus domine* correspondente ao sábado e, em particular, ao domingo com que se celebra (não de acordo com o íntimo de Constança...) o regresso do Marido a casa e ao número dos vivos. Neste epílogo, que contém, conforme as regras gerais da discursividade retórica, a recapitulação de toda a *narratio* e *argumentatio* anteriores, Vicente não esquece até o simbólico e significante *Aleluia* de remate (vv. 509-510).

Semper carnalia in figuram spiritalium antecedunt, escreveu Tertuliano: a principal regra da hermenêutica medieval encontra-se, a um tempo, cumprida e radicalmente travestida no *Auto da Índia* de Gil Vicente. Eu diria que a carna(va)lidade da situação global de cena se aproxima da definição de *figura* instituída pela filologia de Auerbach, isto é, a ideia literária medieval de que a vida sublunar é absolutamente real, como carne penetrada pelo Logos, mas que, apesar de toda a sua materialidade, é figura duma verdade transcendente. O drama da existência, com a sua (i)lógica temporal do particular, detém o significado quando observado verticalmente em direcção ao plano de intemporalidade que pertence tão-somente a Deus. O Castelhana, que seria em princípio um semelhante do escudeiro rival, desenvolve-se muito mais do que Lemos como carácter, porque é o porta-voz da sugestão dessa linha de orientação interpretativa. É ele que elucida o público sobre a via da encarnação-carnavalização da religiosidade, é ele que avisa sobre a pregnância de conteúdo das palavras, é ele que, mais próximo do autor do que qualquer das outras personagens, possui o discernimento (que na Moça existe apenas para custodiar em privado a sua Ama) para exercer uma crítica geral das condutas praticadas à sombra da Índia, lugar simbólico do Mundo, para o bem e para o mal. O tempo infinito do desejo da Ama, aquele que a impede de

aceitar a ideia do reaparecimento do marido, eleva-se ao tempo divino de Juan de Zamora, aquele que denuncia o âmbito escatológico recaído sobre a predadora materialidade da peça, sob a *figura* duma comunhão pascal intervertida.

Esta peça, dir-se-ia, consegue o suave milagre de conjugar o tempo, subjectivo das personagens e objectivo de cena, com o exercício figurativo enraizado em séculos de dramaturgia litúrgica, enfaixando tudo isto com uma sólida arte do burlesco. Duvido que Shakespeare alguma vez pudesse vangloriar-se dum trabalho literário de semelhante qualidade, para mais porque a farsa e a alegoria evangélica não se impunham já no teatro que se ia fazendo em Inglaterra a partir dos últimos anos do século XVI. Sei, porém, que Vicente compôs numa época cujos códigos dramáticos e condições de representação cénica permitiam, e até encorajavam, a realização duma experiência artística de comparável teor, e que ele, e provavelmente só ele, detinha então a capacidade para conseguir completá-la e transformá-la num êxito retumbante.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich, "Figura" in *Id.*, *Scenes from the Drama of European Literature*, Manchester University Press (orig. 1959).
- BAKHTIN, Mikhail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, tr. Andrée Robel, Gallimard, Paris (orig. trad. fr. 1970).
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 1996.

- BLOOM, Harold, *Shakespeare. The Invention of the Human*, Riverhead Books, Nova Iorque, 1998.
- KEATES, Laurence, *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962.
- LOPES, Óscar, “Gil Vicente: «O sem-sentido» e o «sentido fundo» in José Augusto Cardoso Bernardes (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. II: Humanismo e Renascimento, Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo, 1999, pp. 132-7.
- MILBURN, A. R., “Gil Vicente” in Anthony Thorlby (ed.), *The Penguin Companion to Literature (2 European)*, Penguin Books, Harmondsworth, 1969, pp. 800-802.
- RECKERT, Stephen, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.
- RÉVAH, Israel, “Gil Vicente” in Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, 3.^a edição, Figueirinhas, Porto, 1978, vol. IV.
- SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal. Volume II: Gil Vicente, Reflexo da Crise*, ed. Gradiva, Lisboa, 2000.
- SHAKESPEARE, William, *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt, W. W. Norton & Company, Nova Iorque e Londres, 1997.
- STATHATOS, C. C., “Reconsidering the temporal unity of Gil Vicente’s «Auto da Índia»” in AAVV, *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, ed. Difel, Lisboa, 1991, pp. 475-485.
- VICENTE, Gil,
Auto da Índia, edição didáctica, anot. e com. de Mário Fiúza, Porto Editora, Porto (1977).

Auto da Índia, apres., notas e sugestões para análise literária de J. A. Osório Mateus, col. “Textos Literários”, Editorial Comunicação, Lisboa (1979).

[Aviso: as duas edições diferem na contagem dos versos, num total de 515 para a de Fiúza e de 514 para a de Osório Mateus].