



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JOÃO GUSTAVO VERISSIMO DOS SANTOS

**O POVO PORTUGUÊS NA OBRA DE GIL VICENTE (1502-
1536)**

Londrina
2022

JOÃO GUSTAVO VERISSIMO DOS SANTOS

**O POVO PORTUGUÊS NA OBRA DE GIL VICENTE (1502-
1536)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Selvatici

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S237p Santos, João Gustavo Verissimo dos.
O povo português na obra de Gil Vicente (1502-1536) / João Gustavo Verissimo dos Santos. - Londrina, 2022.
63 f.

Orientador: Monica Selvatici.
Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Gil Vicente - Tese. 2. Teatro - Tese. 3. Povo - Tese. 4. Século XVI - Tese. I. Selvatici, Monica . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

JOÃO GUSTAVO VERISSIMO DOS SANTOS

**O POVO PORTUGUÊS NA OBRA DE GIL VICENTE (1502-
1536)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Monica Selvatici
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Angelita Marques Visalli
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Denise da Silva Menezes do
Nascimento
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Londrina, 06 de julho de 2022.

Aos meus alunos

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Marileide e João Antônio pela oportunidade que me deram. Aos meus queridos amigos Torrony, Ana Júlia, Erick, Henrique, Luni, Regina, Dye, Brunão, Guto, Limão, Lavínia, Inês, Natália, Emelly e Iza por todo o incentivo. Por fim, aos meus professores e inspiradores Hélio Melo, Marco Soares e Monica Selvatici por me mostrarem o caminho.

SANTOS, João Gustavo Veríssimo dos. **O povo português na obra de Gil Vicente (1502-1536)**. 2022. 64 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

RESUMO

Para o historiador da cultura, estudar o povo e suas representações sempre foi algo demasiadamente difícil visto que as fontes, em sua grande maioria, eram produzidas pelas classes hegemônicas da sociedade, e que o analfabetismo massivo fazia a cultura popular se abrigar nas formas orais em detrimento das escritas. Meu objetivo na presente pesquisa é estudar o povo do início do século XVI em Portugal usando peças de teatro de Gil Vicente como fontes. No entanto evitaremos dualidades como erudito e popular ou elite e plebe: a definição de povo que utilizaremos se focará em identificar os discursos em comum que formavam a “mentalidade coletiva” do povo português. Para atingir tal pretensão o conceito de voz, criado por Paul Zumthor nos servirá ao tangenciar a ideia de lugar social – ou classes – para focar no lugar cultural, ou seja, na cultura compartilhada pelos indivíduos de um mesmo espaço apesar de suas diferenças. Além disso, usando outra terminologia “zumthoriana”, Gil Vicente se encaixava como um intérprete do povo português devido a suas origens na classe dos artesãos, passando por seus estudos de Direito em Lisboa até chegar a ser o maior dramaturgo da corte de seu tempo. A obra de Gil Vicente joga luz sobre as estruturas da sociedade lusitana no início do conturbado e exuberante século XVI.

Palavras-chave: Gil Vicente; teatro; povo; século XVI.

SANTOS, João Gustavo Veríssimo dos. **The Portuguese people in Gil Vicente's work (1502-1536)**. 2022. 64 p. M.A. Thesis (Master's degree in Social History) – Londrina State University, Londrina, 2022.

ABSTRACT

For the historian of culture, studying the people and their representations has Always been too difficult since the sources, for the most part, were produced by the hegemonic classes of society, and that massive illiteracy made popular culture shelter in oral forms in detriment of writing. My objective in the present research is to study the people of the early 16th century in Portugal using plays by Gil Vicente as sources. However, we will avoid dualities such as erudite and popular or elite and plebs: the definition of people that we will use will focus on identifying the common discourses that formed the “collective mentality” of the Portuguese people. To achieve this pretension, the concept of voice, created by Paul Zumthor, will serve us by touching the idea of social place – or classes – to focus on the cultural place, that is, on the culture shared by individuals in the same space despite their differences. In addition, using other “zumthorian” terminology, Gil Vicente fit as an interpreter of the Portuguese people due to his origins in the artisan class, passing through his studies of Law in Lisbon until he became the greatest court dramatist of his time. Gil Vicente's work sheds light on the structures of Portuguese society at the beginning of the troubled and exuberant 16th century.

Keywords: Gil Vicente; theater; people; 16th century CE.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O LEVIATÃ ERRÁTICO E A ARRAIA MIÚDA: O POVO NA COMPOSIÇÃO DA MODERNIDADE PORTUGUESA.....	10
1.1 SOBRE REIS SEM COROA, CABEÇAS CORTADAS E FIDALGOS PUNGUISTAS	12
1.2 SR. CIAPPELLETTO DE PRATO NA LUSITÂNIA E O CASO DOS CIENTISTAS ILETRADOS	19
1.3 O PANDEMÔNIO E O DIA QUE O PAPA QUASE FOI PARA O INFERNO	25
1.4 O CANCIONEIRO NATIMORTO E A THEMIS MERCADORA	32
2 UM VAQUEIRO NO NASCIMENTO DO PRÍNCIPE: O PODER FESTIVO E O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA	37
2.1 LEMBREM-SE DA PADEIRA DE ALJUBARROTA.....	38
2.2 O ESTADO-TEATRO: NÃO BASTA SER REI, TEM QUE PARECER REI	42
2.3 SOU FILHO DE PROSTITUTA COM SAPATEIRO E VIVO COMO REI	51
2.4 O REI MENDIGO E O FILÓSOFO COM UM PARVO ATADO AOS PÉS.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

Em 1502, após o nascimento do menino que viria a ser D. João III de Portugal, um homem vestido de vaqueiro adentrou a câmara da rainha e representou perante a realeza, em versos, a peça *Monólogo do Vaqueiro*. Este homem era ninguém menos que Gil Vicente, o pai do teatro português, que deste dia até o ano de 1536 foi o dramaturgo oficial da corte e seu mestre de cerimônias.

Afastando-se da poesia palaciana e dos romances de cavalaria, Gil Vicente buscou inserir em sua composição as camadas baixas da sociedade portuguesa e suas expressões culturais. A estas camadas chamaremos genericamente de povo, e este povo será neste trabalho nosso foco de estudo.

Porém, tendo em vista a mobilidade social frenética do início do século XVI em Portugal, impulsionada pela expansão da burguesia, esta distinção entre elite e plebe se mostra bastante imprecisa: para melhor analisar as personagens vicentinas tomaremos como povo não um lugar social, mas uma expressão cultural¹ que perpassava toda a sociedade e formava uma mentalidade coletiva.

Isso se torna factível na medida em que o primeiro capítulo, que começa com a tentativa de uma análise classista, dissipa a ideia de povo enquanto classe e abre as comportas para no capítulo seguinte o povo ser tratado como uma expressão cultural ou, ainda, uma mentalidade coletiva.

A despeito do termo “mentalidade coletiva” ser ferozmente criticado por Carlo Ginzburg², nas obras de Gil Vicente e em outros documentos do período identifico a intersecção de interesses de várias camadas da gente de Portugal, como por exemplo, a cultura burguesa e a cultura política. Por mais diferentes que as

¹ Outro fator, para além das rendas ou estamentos, é a etnia: em Portugal o número de cativos africanos havia aumentado muito e peças como *O Pranto de Maria Parda* e *o Auto das Fadas*, representadas por Gil Vicente, deixam clara a presença da miscigenação étnica e de “sotaques mouriscos” em Portugal. Apesar destas características não adentraremos nestes temas, nos atendo à ideia de povo como “unidade política e cultural”. Outra grande parcela da população portuguesa que preferimos não colocar nas análises foram os judeus, pois apesar da massiva presença no tecido social e burocrático do reino nunca foram completamente integrados à cultura portuguesa e no tempo de Gil Vicente o povo português fazia claras distinções entre os lusitanos e a “gente de nação”, tanto em legislação quanto em moradia (os judeus moravam em bairros isolados conhecidos como judiarias).

² Ginzburg criticou o uso deste conceito que Lucien Febvre usou para enquadrar os romances de François Rabelais. Para Ginzburg este conceito massificava a sociedade e era demasiadamente determinista colocando todas as camadas da sociedade no “mesmo saco” (GINZBURG, 2006, p.24-25). Porém, para driblar esta ideia de mentalidade coletiva como “totalitária” mostraremos os interesses em comum apesar das distinções sociais, por exemplo: o interesse do camponês que não suportava mais o assédio financeiro dos clérigos com o do rei que queria moralizar o clero para preservar sua imagem sagrada.

personagens vicentinas sejam, nelas estão sempre encrustadas a ideia de valorização do comércio – algo oriundo dos primórdios do reino e que se intensificou com os Descobrimentos – e esta ideia norteia suas atitudes políticas, religiosas e cotidianas como um todo perpassando todos os grupos sociais.

Os versos de Gil Vicente são importantes para pensar o povo, pois longe de serem solipsismos do autor, sua obra está inserida numa experiência social de alta complexidade que envolvia desde os camponeses pobres até o monarca e seus asseclas: o dramaturgo português era a “voz poética” do reino.

Algo que adiantamos desde já é a incapacidade de acessar a arte de Gil Vicente em sua totalidade: não sabemos as músicas que eram tocadas durante as representações, nem os figurinos das personagens e muito menos os sotaques e entonações das vozes; estas coisas se perderam no momento único de sua performance.³ O que restou para nós foram as versões impressas das peças – muitas vezes rasuradas e censuradas – portanto, não é possível saber como era um almocreve em todas as suas minúcias, mas podemos analisar os discursos das personagens buscando os pontos de convergência.⁴

Como é evidente, nossas fontes principais serão as peças teatrais de Gil Vicente em seus mais diversos gêneros, mas também utilizaremos como fontes auxiliares crônicas como as de Garcia de Resende e Damião Góis sobre os reinados de D. João II e D. Manuel I.

Estes cronistas são importantes pelo fato de serem contemporâneos de Gil Vicente e vivenciarem muitas coisas que o autor presenciou. Somadas a estas fontes a bibliografia sobre Gil Vicente vai abarcar dois grupos de autores, os românticos (e positivistas)⁵ e os contemporâneos⁶. Conectando as ideias dos cronistas com as historiografias do século XIX e XX conseguiremos fazer uma reflexão mais aprofundada acerca do povo nas peças de teatro vicentinas.

O trabalho será dividido em duas partes: na primeira veremos como o povo lusitano estava inserido nos grandes movimentos da transição do século XV para o XVI como a centralização do poder monárquico, os Descobrimentos e o

³ Conceito de Paul Zhumthor que será trabalhado no decorrer nas análises.

⁴ Sempre com a ideia de fugir das dualidades (povo e elite, erudito e popular, sagrado e profano etc.) estudaremos os pontos de convergência para identificar o que era ser português.

⁵ Teófilo Braga, Oliveira Martins e Anselmo Braacamp Freire.

⁶ Maria Leonor Garcia da Cruz, José Augusto Cardoso Bernardes e Paul Teyssier.

Renascimento; na segunda parte estudaremos os compromissos políticos, as festas do Estado e a matriz popular do surgimento do teatro em Portugal.

Para compor a metodologia nossos referenciais serão Raymond Williams, Paul Zumthor, e Clifford Geertz. Em Williams veremos as “formas de composição”, que dizem respeito a refletir sobre em qual contexto a obra foi escrita. Paul Zumthor faz o trabalho de dissolver as dualidades com seu conceito de “voz”, tornando mais fluida a pesquisa. Por fim, Geertz introduz a ideia de Estado-Teatro para esmiuçar o papel das cerimônias e festas para o exercício do poder real, algo que influenciou decisivamente o teatro português.

No decorrer dos capítulos ficará mais clara a relação de tais pensadores e conceitos com as cenas do teatro vicentino e com as crônicas dos reis. Mas sobre a pesquisa, o fato que podemos adiantar é que Gil Vicente foi um grande intérprete da sociedade de seu tempo e através de suas palavras podemos ter contato com várias características econômicas, políticas, sociais e estéticas do povo de seu tempo, tão conturbado tempo.

1. O LEVIATÃ ERRÁTICO E A ARRAIA MIÚDA: O POVO NA COMPOSIÇÃO DA MODERNIDADE PORTUGUESA.

A vida publica na Edade média começou nas Cathedraes, onde o povo fazia as eleições e os contractos, as revoltas pela liberdade, e se fortificava pela unanimidade dos sentimentos; o theatro foi uma consequência da vida publica, ligando-se às formas ritualísticas das festas do Natal, Reis e Paschoa, e transitando da sua origem na Basilica para a parodia da vida civil nas comedias de Basoche, até chegar a exprimir as audácias da opinião popular.

Teófilo Braga
Historia da Literatura Portugueza

Num primeiro olhar o povo nas peças de Gil Vicente aparenta⁷ ser uma massa inorgânica que perambula pelas vielas estreitas das cidades apinhadas e pelos sertões esgueirando-se por entre as hortas, florestas e rebanhos. Ora sôfrego e ignorante atolado nas tribulações cotidianas, ora confiante e sagaz pronto para aproveitar qualquer mínima oportunidade de medrar.

Apesar de ser numeroso como grãos de areia preenchendo a palma de uma mão, ele escapa por entre os dedos quando tentamos forçar uma definição. Quem é este povo? Os conceitos de elite e plebe parecem demasiado fluidos ao nos depararmos com os personagens Dom Anrique⁸ e Pero Marques⁹. Situações como a da regateira da *Romagem dos Agravados* que teve o dote da filha roubado por um nobre também nos fazem questionar a mudança de órbita que o poder estava sofrendo em Portugal.

Além desta ambiguidade dos grupos sociais a demografia também turva a definição:

⁷ No decorrer do presente trabalho ficará explícita a razão disso ser só aparência, pois como veremos logo adiante havia vários elementos que unificavam ideologicamente o povo português.

⁸ Dom Anrique é um fidalgo que aparece no *Auto da Barca do Inferno* bem trajado e com um pajem que lhe carrega uma cadeira. No decorrer da cena é desnudada toda sua presunção e tirania para com os pobres. Porém em uma cena posterior o Onzeneiro, um usurário, o reconhece deixando explícito que toda aquela pompa e luxo eram bancados com empréstimos demonstrando a falta de renda do fidalgo. No *Auto da Barca da Glória* a pobreza de D. Anrique fica mais uma vez demonstrada quando o Diabo questiona a Morte do porquê de nunca trazer ricos e poderosos e apenas *bajos hombres y mujeres*. Outro elemento que pode ser problematizado é o fato de a esposa do fidalgo o trair com um homem de baixa classe: seria apenas uma traição qualquer ou este homem de baixa classe tinha mais condições de lhe dar segurança financeira do que o seu marido endividado?

⁹ Pero Marques é um camponês da Beira que figura em duas peças de Gil Vicente, na *Farsa de Inês Pereira* e no *Juiz da Beira*. Apesar de ser filho de lavrador e um tanto parvo é um homem abastado que enriqueceu por meio de suas terras. De proprietário de terras se tornou um juiz na farsa *Juiz da Beira*.

Vimos muito espalhar
Portuguezes no viver,
Brasil, ilhas povoar
E as Índias ir morar,
Natureza lhe esquecer;
Vêmos no reino metter
Tantos captivos crescer
E irem-se os naturaes,
Que se assim fôr, serão mais
Elles que nós, a meu vêr. (RESENDE, 1902, p. 200-201)

O cronista português estava preocupado com o desequilíbrio social causado pela saída de portugueses do país para explorar novas terras e pela entrada maciça de escravos trazidos para Portugal. Portanto, as classes estavam em movimento e a própria composição da população lusa estava se transformando, surgindo esta “Babel social”. Apesar deste desejo voraz de avançar com pressa sobre as personagens vicentinas para interrogá-las sobre os prostíbulos, as tavernas, as feiras e campos, transformando em cosmos este caos chamado povo, devemos nos conter e nos lembrar da natureza das fontes escolhidas: elas são peças de teatro.

Não podemos pinçar personagens, cenas ou falas isoladas e atribuir a elas uma realidade histórica de forma acrítica¹⁰ e descuidada. Raymond Williams também se posicionou contra esta forma vaga de trabalhar fontes literárias, o historiador escreveu:

Não se trata, em primeiro lugar, de procurarmos a evidência social e histórica que está *ao longo* da escrita, em todos os outros tipos de atividade. É a evidência que vai nos iluminar e sugerir novas questões sobre a escrita e até mesmo nos fornecer algumas respostas. (WILLIAMS, 2014, p. 3)

Projetando o conceito de *formas de composição*¹¹ de Williams na obra vicentina, no lugar de coletar as “personagens do povo” e chegar a conclusões exasperadas, devemos nos perguntar o porquê daquele tipo de personagem estar sendo usada tão massivamente no enredo das peças do dramaturgo português em

¹⁰ Sobre uma forma prudente de pensar a obra de Gil Vicente, José Augusto Cardoso Bernardes escreveu: “No que respeita concretamente à literatura da dramaturgia vicentina, para além das coordenadas políticas e mentais que balizam o primeiro terço do Quinhentismo português, é absolutamente necessário ter em consideração a natureza dos textos, ou seja, a sua essência teatral e o gênero que lhe corresponde. Por fim, é indispensável ter em conta a visão do mundo do autor, inspirada em parâmetros epocais, em marcas de temperamento estético etc.” (BERNARDES, 1998, p. 19).

¹¹ “Se examinarmos também os diferentes modos de contar uma história, escrever uma peça ou apresentar um argumento, torna-se evidente que há uma história da escrita nesses sentidos gerais: uma história importante das *formas de composição*” (WILLIAMS, 2014, p. 2).

comparação com formas de literatura anteriores que privilegiavam o aristocrático. Desembaraçamos um nó ao constatar que tanto este povo múltiplo e paradoxal quanto o teatro de Gil Vicente brotaram de uma mesma árvore: da erosão da hegemonia nobiliárquica e do fortalecimento de uma Coroa voltada para o exercício da economia mercantil.

1.1 Sobre reis sem coroa, cabeças cortadas e fidalgos punguistas.

No decorrer das peças de Gil Vicente percebemos que o poeta era um saudosista da ordem medieval tradicional, pois pensava que a sociedade comercial catalisada pelos Descobrimentos despertava o pior das pessoas. Ele queria que os clérigos deixassem os conventilhos e voltassem para suas celas nos mosteiros, queria que os fidalgos largassem a barra da saia do rei e partissem para as guerras contra os infiéis, e queria que os vilãos se submetessem à vontade de Deus e abraçassem sua pobreza sem relutar. Sobre riqueza e pobreza na sociedade medieval, José Antonio Maravall escreveu:

En la concepcion simbolista y escatologica que de las cosas de este mundo, dela sociedad de los hombres, de la vida humana, posee la Edad Media, los de ricos y pobres son conceptos que ocupan una posicion central. La presencia correlativa de los grupos que designan, en la estructura social, se afirma ser una diferenciacion preestablecida por ordenacion divina como ocasion para el ejercicio de algunas de las virtudes primordiales. Justamente, no cambiando nada en el orden social, sino ajustandose a el, se llega, a traves de las relaciones que pueden establecerse entre las dos partes de esa division, a poder alcanzar altos meritos. Y esto nos hace ver que tal planteamiento responde a una concepcion social y moral de un mundo estatico. La situacion general de la vida terrenal, y con ella la relacion de este mundo con el mas alla, responde al mismo esquema. La presencia transitoria de este siglo pobre que poco durara, segun el verso de Gonzalo de Berceo, tiene como correlato la perennidad esperada del siglo rico, del siglo futuro o del reino de Dios». De analoga manera durara poco la pobreza de este mundo, en tanto que pobreza material o terrenal, tan poco como la riqueza temporal o mundana, las cuales no son mas que sombra, aparente imagen o imagen trucada, de aquellas que de verdad se podran sufrir o gozar en aquella segunda vida, en esa vida que atendemos y que Jorge Manrique nos quiere hacer recordar al llamarla de esa manera que acabo de citar. (MARAVALL, 1986, p. 22)

Para Gil Vicente, um comerciante desvirtuado era uma erva daninha, como o joio, que corrompia o trigo do tecido social lusitano e cristão. Nas peças *Auto da*

Lusitânia e Floresta de Enganos, o mercador é usado como alegoria para ambição, cobiça e vazio de valores cristãos. Sobre isto, Maria Leonor Garcia da Cruz colocou:

Nota-se que essas características, que, de facto, se aplicam a muitos mercadores abastados da nossa sociedade desejosos de nobilitação, são apontados por Gil Vicente para múltiplas personagens, desde a regateira até o fidalgo, numa condenação essencialmente de cariz moral. Por que então a personalização de *Todo o Mundo* num abastado mercador, sabendo nós como o dramaturgo evidencia predominantemente na sua obra a faceta agrária da sociedade portuguesa, que continuava e continuaria efetivamente a estruturá-la? (CRUZ, 1990, p. 251)

E ainda:

Creemos haver em Gil Vicente, pela utilização do mercador *Todo o Mundo*, como pelo mercador usurário da *Floresta de Enganos*, uma condenação não propriamente do comércio, mas da especulação comercial, olhada como um mal exterior ao sistema, uma arte diabólica e considerada nociva aos cânones da Igreja, que espalha o seu fel por múltiplas ramificações da sociedade portuguesa, atingindo todas as camadas sociais, de diferentes modos e com diferente intensidade e veiculando-o mais facilmente em atividades de índole mercantil. (CRUZ, 1990, p. 251-252)

Apesar da caricatura escarnecedora e depreciativa que o dramaturgo português faz do comerciante, longe de ser um pária social, este havia se tornado essencial para o reino e contava com a anuência da Coroa: a maior parte das receitas tributárias vinha da circulação de produtos:

No elenco de receitas tributárias da monarquia portuguesa, se destaca a “sisa”, imposto geral sobre a compra e venda de qualquer espécie de bem e de mercadoria. A importância deste imposto nos séculos XV e XVI demonstra que as receitas régias se baseiam na circulação, e não na produção de riquezas. (NOVAES, 1998, p. 196)

Quando relacionamos esta informação acerca do sistema tributário lusitano com os dados das mercês concedidas por D. Afonso V de 1475 até 1481 e registradas por Damião de Góis no penúltimo capítulo do livro *Crônica do Príncipe Dom João*, nos damos conta de que havia uma grande atividade comercial sustentando os caprichos do perdulário monarca.

Além disso, desde D. João II o Estado estava transitando de agente fundiário e agrário para comercial e conseqüentemente burguês. A personagem *Todo o Mundo* passa a fazer mais sentido quando refletimos a amplitude do comércio praticado pelo reino e seus beneficiários:

Com o advento das Descobertas, o rendimento das trocas ultramarinas se sobrepõe às receitas obtidas na tributação do comércio interno do reino. Por volta de 1520, as receitas fiscais captadas no trato d'além mar já ultrapassavam um terço os tributos e taxas recolhidos na metrópole pelo Erário Régio. Além disso, tirando proveito das feitorias levantadas nos três continentes, a família real e a nobreza lusitana também investem nas empreitadas ultramarinas, participando diretamente do grande comércio oceânico e dele retirando lucros (NOVAES, 1998, p. 196-197).

Esta excitação geral que o comércio causava explica uma parte da incerteza em definir quem era o povo, outrora apontado rapidamente como sendo o camponês e servo pobre que habitava os campos. Nos autos e farsas vicentinas as regateiras se multiplicam, os almocreves tomam conta das estradas, os artesãos prestam diversos serviços, e até as alcoviteiras são uma amostra de que tudo nessa sociedade podia ser contabilizado em moedas e conseqüentemente ser comprado e vendido: O Todo o Mundo do *Auto da Lusitânia* não era mais só o grande e rico mercador, mas ele era agora o espírito voraz que possuía até mesmo o mais esfarrapado e famélico dos súditos de Portugal.

Porém se de um lado do processo havia formação de riqueza e opulência, do outro encontramos depauperamento, e não estou falando dos camponeses pobres e explorados como João Mortinheira da *Romagem dos Agravados*, mas de membros da nobreza lusa! Na farsa *Quem tem farelos?* Apariço, em um diálogo com Ordonho, fala sobre seu amo:

Apa. He o demo que me tome
Morremos ambos de fome
E de lazeira todo o anno
Ord. Com quien vive? **Apa.** Que sei eu?
Vive assi per hi pellado,
Como podengo encaldado
Ord. De que sirve? **Apa.** De sandeu.
Pentear e jejuar,
Todo o dia sem comer (VICENTE, 1834, p. 5-6)

Na descrição de Apariço, Aires do Rosado o escudeiro a quem serve, é tão pobre que chega a passar fome¹². Nos versos seguintes o servo descreve outras características que explicitam ainda mais a miséria deste: seu cavalo estava só os

¹² A figura do fidalgo faminto não era uma exclusividade das peças de Gil Vicente, em outras obras literárias ibéricas encontramos esta personagem como no romance picaresco *Lazarillo de Tormes* em que o pícaro, depois de servir tantos senhores ruins, acredita que tirou a sorte grande ao encontrar um fidalgo bem trajado na rua, mas se desilude ao perceber que o dito não tinha posse alguma e que vivia passando fome pelos cantos. A história do fidalgo termina com uma fuga para não pagar o aluguel da casa em que morava.

ossos de tão magro, só saía à noite para que a escuridão ocultasse suas roupas que estavam em trapos, um tostão lhe durava o mês inteiro e aí por diante.

Podemos pensar que casos assim eram restritos ao aspecto burlesco do teatro, mas na *Crônica do rei D. João II*, Garcia de Resende narra um acontecimento que nos faz transitar da mera bufonaria fictícia para um relato oficial do Estado. Após ouvir uma missa em Évora o rei dispensou o grande número de fidalgos que o seguiam por levantarem pó demais em meio às andanças. O monarca pediu para que fossem comer e que ele queria ficar só no mosteiro, mas logo alguns fidalgos retornaram tirando-lhe a paz:

E quatro cavaleiros, em que entrava um que se chamava de João Gó, não se foram e vinham detraz d'elle e fizeram pó, e El-Rei virou atraz e disse-lhe: << Oh! Santa Maria! Se mandei a todos que fossem comer, porque vos não fostes, e me vindes enchendo de pó?>> Respondeu o João Gó, e disse:<< Senhor os que tinham de comer se foram, e os que aqui vêm não tem que comer.>> (RESENDE, 1902, p. 36)

Se a fome podia atingir fidalgos que acompanhavam o próprio rei D. João II, ela deixa de ser apenas uma alegoria jocosa do teatro de Gil Vicente e da literatura renascentista para se tornar algo concebível nas casas de senhores dos confins do reino que não haviam alcançado as graças do comércio ou dos cargos na administração pública.

Aires do Rosado não é um caso isolado de nobre paupérrimo na obra de Gil Vicente, já falamos aqui sobre Dom Anrique do *Auto da Barca do Inferno* e sobre o cortesão que roubou o dote da filha da regateira na *Romagem dos Agravados*. Somados a estes temos outros casos como o do escudeiro que se fantasiou de mulher viúva para tungar o mercador na *Floresta de Enganos* e também o do fidalgo caloteiro¹³ da *Farsa dos Almocreves* que nunca pagava o capelão, o ourives e os almocreves que lhe serviam.

Fome, calotes, vida de aparências, endividamento e marginalidade¹⁴ são algumas características que os nobres de Gil Vicente possuem. Nobreza não era

¹³ O tema do nobre logrador também aparece em uma trova anônima (escrita por um artesão provavelmente) de meados do século XVI: Tenho um amo singular; / Mas quem o serviu e teve / Diz, que quanto mais nos deve /Menos nos pode pagar; / Justiça distributiva / Não a poder haver igual, / Onde a palavra é tal / Que andam buscando a quem sirva / E a quem serviu querem mal. (BARATA, 1902, p.18)

¹⁴ Na Itália também encontramos problemas parecidos, Jacob Burckhardt mostrou que uma das principais causas de corrupção e marginalidade no fim do século XV em Veneza, era justamente os

mais sinônimo de riqueza como no passado, e o fato de o escudeiro surrupiar o mercador ou D. Anrique precisar emprestar dinheiro do usurário são sintomas de que o velho mundo tinha a necessidade de se agarrar ao novo para poder continuar a existir, pelo menos no brasão.

Porém como a temida e orgulhosa nobreza chegou a isso? Nossa história começa com as desgraças de Dom Fernando II, o Duque de Bragança e o maior senhor feudal da Península Ibérica em 1482:

De todos esses fidalgos, o chefe era o poderoso duque de Bragança, cujos domínios contavam cinquenta vilas, cidades e castelos, além de propriedades sem número; cuja mesnada¹⁵ subia a 3000 de cavalo e mais de 100 000 infantas; um rei no reino, do qual possuía, pelo menos, a terça parte. Costumado a considerar o rei como igual, da linhagem de reis, e herdeiro do famoso condestável, o duque sincera e ingenuamente acreditava na justiça da sua rebeldia. (MARTINS, 2010, p. 124)

Dom Fernando II é absolutamente contrastante quando o comparamos com os nobres das peças de Gil Vicente: de um lado muitas terras, fortalezas, soldados; do outro lado dívidas, uma dieta baseada em farelos catados nas vielas, roupas rasgadas e poder de mentirinha. Porém, no tempo do duque a política real¹⁶ em relação ao seu estamento era tão leniente que a composição dos “fidalgos de rua” de Gil Vicente seria inconcebível.

O rei D. Afonso V tratava seus nobres como uma vitrine para exibir heroísmo e brilho aos seus vizinhos europeus, e esta política de favorecimento chegou a tal extremo que quando D. João II, seu filho, subiu ao trono de Portugal logo se queixou de que era “rei apenas das estradas do reino”. Mas o Príncipe Perfeito não era o único descontente, em uma sociedade em que a principal forma de arrecadação da

“nobres pobres” que não possuíam cargos públicos e ficavam suscetíveis a toda espécie de suborno, conspirações e traição. A situação chegou a tal ponto que em 1492 foi proposta no Conselho dos Dez uma pensão para estes desprovidos, porém acabou sendo recusada. (BURCKHARDT, 1991, p.43)

¹⁵ Tropas mercenárias.

¹⁶ “D. Afonso V instituiu e alimentou grandes senhorios ligados à casa real: o senhorio do infante D. Pedro, assente em Coimbra; a casa senhorial do infante D. Henrique, que incidia sobre as terras de Viseu e prolongava-se das Beiras até ao Algarve; a casa de D. Afonso localizada em Ourém, e a de D. Fernando, em Arraiolos. Associou-se a estas casas o senhorio do infante D. Fernando, duque de Beja, Irmão de Afonso V, com grande domínio do Alentejo. Era, no entanto, a casa de Bragança aquela que se salientava em poder e autoridade. Nascida do casamento de D. Afonso, conde de Barcelos e D. Beatriz, filha de Nuno Álvares Pereira, casamento que permitiu aumentar a propriedade e que a colocou como a casa mais poderosa do Portugal Medieval” (FREITAS, 2006, p. 333). Pode parecer que o rei estava coligado só com os grandes nobres lusitanos, mas cada casa dentre essas era como uma corte dentro do reino que tinha um vasto número de nobres menores em sua órbita.

coroa era a sisa, o enriquecimento da nobreza significava o empobrecimento¹⁷ do povo.

O escudeiro ladrão da *Floresta de Enganos* era um mal abissalmente menor se comparado com os problemas causados pelos fidalgos afonsinos que parasitavam o Estado e pilhavam a gente de Portugal das mais variadas formas¹⁸ possíveis. Não raro nas cortes, único momento em que os desprovidos podiam expressar seu descontentamento, apareciam queixas contra os fidalgos e o “Estado pantagruélico” que D. Afonso V patrocinava¹⁹.

A tensão entre aqueles que não detinham títulos nobiliárquicos e a nobreza estava nas raízes da própria formação do Estado Nação português²⁰, e por mais que um governante como o infante D. Pedro tivesse o desejo de subtrair privilégios da fidalguia, seus conceitos aristocráticos²¹ em relação à plebe o impediam de se apropriar das aspirações deste segmento e capitalizar uma ação política capaz de reformar o Estado. Diferente do Duque de Coimbra, “a adesão de D. João II às suas reivindicações fez com que o povo visse nele um aliado”²² (NOVAES, 1998, p. 168). Logo quando foi coroado em 1481 o rei convocou cortes e começou seu ajuste de contas com a nobreza:

¹⁷ Além de imunidade tributária e vários privilégios legais a nobreza podia receber transferências diretas em forma de dinheiro ou terras da própria coroa. Em 1472 das rendas régias 35% foram entregues nas mãos da nobreza e isso suscitava medo e desconforto nos populares (FREITAS, 2006, p.337).

¹⁸ “A população vive um temor constante que a impede de deslocar-se com normalidade e proceder às tarefas despreocupadas do dia a dia. Os agravos por eles (os nobres) praticados não têm limites: mortes, roubos e violações fazem parte do quotidiano desses bandos liderados pela nobreza mais conceituada. Os abusos sobre os lavradores são mais que uma constante, pois dispõem destes homens como se fossem suas pertencas conforme seus desejos.” (FREITAS, 2006, p.335).

¹⁹ O reinado de D. Afonso V é tido como uma espécie de “refeudalização”, e Oliveira Martins não poupou adjetivos para depreciar o monarca e mostrar o quanto ele era anacrônico (MARTINS, 2010, p.23) em uma época em que grande parte da Europa já estava caminhando para o Estado moderno.

²⁰ Vide a Revolução de Avis.

²¹ No Cancioneiro Geral compilado por Garcia de Resende aparece um poema do infante D. Pedro em que, dentre outras reflexões acerca da arte de governar, fala sobre o povo: No amo ni punto el amor popular, / Ny loo quien mucho en el se confia; / Ca no sabe amar, ny sabe desamar. / Los mas de sus fechos van torcida via, / Sin razon, sin causa mantiene porfia, / Sin sazón, sin tiempo se dexa d'aquella; / Jamas discrecion no lleua por guia; / Nin honra la virtud, nin se cura d'ella. / A caos profundo a horas abaxa, / A horas sublima al cielo loando, / Em el piedad jamas se encaxa, / Los sus beneficios siempre van errando. / Es todo ingrato crudo & nefando; / Los malos enxalça, los Buenos opprime, / A la falssa fama jamas va mirando, / Nin siento virtud que a el se arrime. (RESENDE, 1852, p. 86)

²² Além da oposição à nobreza o rei beneficiou o povo com a construção de hospitais e a proteção de órfãos. Não raro nas crônicas de Garcia de Resende vemos o monarca intervir pessoalmente em julgamentos de homens simples e lhes concedendo perdão; e sobre a relação do rei com as elites e a plebe escreveu: Vimos el-rei Dom João / Mui christão, mui esforçado, / Virtuoso em perfeição, No mundo mui estimado, / De mui grande veneração; / De seus povos mui querido / E dos grande mui temido, / Que eram contr'elle ajuntados, / Os quaes vimos jutiçados / E elle por santo havido. (RESENDE, 1902, p. 146-147)

[...] um dos primeiros actos políticos consistiu em examinar a legitimidade da posse de bens detidos pelos nobres. Em reforço da sua actuação os procuradores queixavam-se do modo como os donatários das terras exerciam a sua jurisdição, que tantos prejuízos trazia ao povo. Outra das reclamações consistia na entrada de corregedores nas terras dos fidalgos com a finalidade de coarctar os permanentes abusos praticados. [...] Suspendiam-se todos os privilégios e isenções até que se verificasse face ao direito de sua legitimidade. Limitavam-se os privilégios de foro consignado aos rendeiros das sisas e suspendiam-se alguns cargos que resultavam odiosos às populações, como era o caso dos governadores e regedores da justiça ou ainda dos adiantados. (NOVAES, 1998, p. 167)

É precisamente nessas cortes que a sorte do Duque de Bragança vira e a espada de D. João II faz a ponte entre os reis sem coroa do longo reinado afonsino e a nobreza decrépita e punguista das farsas de Gil Vicente. O desejo do Príncipe Perfeito de ter poder real nas mãos se somou ao ódio das multidões pelos nobres abusivos, e quando D. Fernando II se opôs às medidas reformistas do novo rei, levantou-se contra ele uma acusação de traição²³ que acabou por culminar com a decapitação do duque em praça pública.

No ano seguinte foi a vez do Duque de Viseu, outro desses reis sem coroa²⁴, a encontrar a morte, pelas mãos do próprio rei, a punhaladas em Setúbal. Matar os dois principais nobres de Portugal em menos de dois anos era a prova cabal de que o novo rei não iria renovar a política de seu desastrado pai e que seria de agora em diante o “senhor dos senhores e não servo dos servos”. É claro que a nobreza não deixou de existir, o próprio D. João II instituiu novas casas e mercês, porém sua política pró-coroa e povo instituiu uma linha que a fidalguia até então desconhecia²⁵.

Com suas reformas o rei libertou as águas das forças econômicas²⁶ populares que até então as milícias nobiliárquicas represavam. Logo muitos fidalgos se adaptaram bem à nova dinâmica social e passaram a fazer comércio e a compor a

²³ Supostamente, D. Fernando II trocava correspondências com os Reis Católicos e estava organizando uma conjura contra o novo rei.

²⁴ O assassinato do Duque de Viseu é emblemático, pois ele era irmão da rainha e do Duque de Beja que viria a se tornar D. Manuel I, o próximo rei de Portugal. Vários outros nobres conspiradores foram presos, mortos ou exilados, um grande número deles fugiu para Castela e só foram perdoados e puderam retornar ao reino após a morte do monarca.

²⁵ Apesar de D. Manuel I, seu cunhado e sucessor, ter restituído a casa de Bragança em seu reinado, este conservou a política centralizadora do Príncipe Perfeito e o trato direto com o povo. Na crônica que Damião de Góis escreveu sobre o reinado manuelino, por exemplo, encontramos o rei punindo um governador retirando o cargo e privilégios régios dele e de sua família por ter açoitado um criado injustamente (GÓIS, 1911, p. 58).

²⁶ Somada à expansão comercial dentro do reino, a política de D. João II favoreceu os Descobrimentos que em seu tempo expandiram os mercados portugueses na África e Ásia. O grande fluxo de minérios, especiarias e escravos mudou radicalmente a vida dos portugueses, daí vinha a perplexidade de Garcia de Resende em relação à composição racial da população lusa.

burocracia do Estado, porém, um enorme número desses não conseguiu embarcar no processo e ao cair em desgraça acabaram se tornando personagens alegóricas da literatura ibérica.

Em *Quem tem farelos?*, ao ver o xexelento Aires do Rosado fazendo uma serenata para sua filha ao pé da janela, a velha (Ou Todo o Mundo?) dispara:

Vae comer, homem coitado,
E dá ó demo o tanger.
E demais, se não tens pão,
Que ma ora começaste,
Aprendêras o alfaiate
Ou sequer o tecelão. (VICENTE, 1834, p. 20)

A velha estava ciente de que um nome ou um brasão não significava mais nada, após escorraçar o fidalgo mal-cheiroso da frente da sua casa, seu conselho para a jovem Isabel contém palavras como lavrar, fiar, tecer e amassar (VICENTE, 1834, p. 23). O trabalho daria ao povo o pão e sustento que faltava na mesa e na vida destes insignes mendigos embriagados de passado.

Portanto a dicotomia representada por uma elite nobre repleta de riquezas e camponeses famélicos já tinha pouco, ou quase nada, a ver com a sociedade que Gil Vicente retratou. O povo em Gil Vicente está mais relacionado com a expressão cultural provinda da economia burguesa do que com um lugar social bem delimitado.

1.2 Sr. Ciappelletto de Prato²⁷ na Lusitânia e o caso dos cientistas iletrados.

O *Auto da Feira* é a uma das peças mais ácidas que Gil Vicente fez sobre a “erosão moral” que a busca por lucros causava na cristandade. Nela a população (mas também a própria Roma!²⁸) se desloca para uma feira comandada por

²⁷ Ciappelletto de Prato é um personagem da primeira história narrada no Decameron de Boccaccio.

²⁸ Sobre esta sátira de Roma, Anselmo Braacamp Freire colocou: “Nesses versos suprimidos pela censura há, sem dúvida, não só irreverência para com Roma, mas até a corrupção e a venalidade dalguns papas, pela cúria e do alto clero d’então são verberadas com merecida veemência; mas é um católico a reprender e não um herege a taxar. Esta é a grande diferença. Gil Vicente não atacou nunca nenhum dogma, nenhum mistério da religião católica, ele limitou-se a censurar, asperamente muito embora e aproveitando o terrível processo do ridículo, os que mais obrigação tinham de acatar, observando seus preceitos, e que pelo contrário davam o tristíssimo exemplo de maior devassidão e de menor temor de Deus. Foi um látego violento contra estes, que se vingaram suprimindo-lhe peças inteiras, mutilando ou deturbando várias outras.” (FREIRE, 1944, p. 191-192)

Mercúrio²⁹ onde as trocas acontecem em meio a personagens e mercadorias alegóricas. O mercador mais sagaz de todos é o Diabo³⁰:

Eu bem me posso gabar,
E cada vez que quizer,
Que na feira onde eu entrar
Sempre tenho que vender,
E acho quem me comprar.
E mais vendo muito bem,
Porque sei bem o que entendo;
E de tudo quando vendo
Não pago sisa a ninguém
Por tracto que ande fazendo. (VICENTE, 1834, p. 158)

Com sua barraquinha posta na feira de Mercúrio, ele se orgulhava de ter uma grande clientela³¹ e sempre estar fazendo negócios. Ter o Diabo como o mais bem sucedido deste simulacro da sociedade comercial foi a forma que o angustiado Gil Vicente encontrou para ilustrar o quanto, em sua concepção, as pessoas estavam se afastando da fé e caminhando rumo à funesta condenação. Mas o Diabo não parou por aí:

E mais as boas pessoas
São todas pobres a eito;
E eu por este respeito
Nunca tracto em cousas boas,
Porque não trazem proveito.
Toda a glória de viver
Das gentes é ter dinheiro,
E quem muito quizer ter
Cumpre-lhe de ser primeiro
O mais ruim que puder. (VICENTE, 1834, p. 160)

O dramaturgo relaciona a busca pela riqueza com o mal³² e novamente defende as virtudes da pobreza e dos homens se conformarem com esta. O fatalismo católico de Gil Vicente, apesar de ser o centro de seu argumento, não nos importa muito já que é bem conhecida desde o medievo a luta entre a Igreja e o

²⁹ Não por acaso, deus romano do lucro e do comércio.

³⁰ A própria Roma admite já ter comprado suas mercadorias (mentiras, maldades, coisas torpes e etc.).

³¹ Aqui é importante chamar a atenção mais uma vez para a amplitude e difusão do comércio na sociedade lusitana.

³² Na Miscelânea de Garcia de Resende também encontramos um juízo parecido: Vimos ricos adquirir / Riquezas mal ajuntadas, / Com mal comer, mal vestir, / Sem pagar, restituir, / E com vidas mui cansadas; / Trabalham por ajuntar / O que ha cá de ficar/ Porventura os maus herdeiros, / E thesouros verdadeiros / Não querem enthesourar (RESENDE, 1902, p. 204).

comércio³³. Porém, para além do juízo moral vicentino, o auto nos remete a refletir sobre a relação entre a Revolução Comercial e as formas de ser e pensar que ela poderia acarretar às massas de Portugal.

Os pecados que Gil Vicente apresentou não são simples transgressões às regras da Igreja, mas uma forma subjetiva que o povo tinha de evadir o próprio Deus (pasmem) e fazer valer seus interesses particulares. Devemos lembrar que neste contexto não havia possibilidade de ateísmo e que Deus efetivamente existia:

Pois hoje, escolhe-se. Ser cristão ou não. No século XVI, não havia escolha. Era-se cristão de fato. Podia-se vaguear em pensamento longe de Cristo: jogos de imaginação, sem suporte vivo na realidade. Mas não podia nem sequer se abster de praticar. Se quisesse ou não, se se percebesse claramente ou não, as pessoas achavam-se mergulhadas desde o nascimento num banho de cristianismo, do qual não se evadiam nem mesmo na morte: pois essa morte era cristã necessária e socialmente, pelos ritos a que ninguém podia furtar-se – mesmo se estivesse revoltado diante da morte, mesmo se houvesse zombado se tivesse feito de brincalhão em seus últimos momentos. Do nascimento à morte, estendia-se toda uma cadeia de tradições, de costumes, de práticas – que, sendo todos cristãos ou cristianizados, atavam o homem involuntariamente, mantinham-no cativo mesmo que ele se pretendesse livre. E, em primeiro lugar, cingiam sua vida privada (FEBVRE, 2009, p. 292).

Sendo assim, o estilo de vida de Joane Antão, o sapateiro do *Auto da Barca do Inferno*, tinha um forte cheiro de humanismo. Ele ainda continua:

Sap. Renegaria eu da festa,
E da barca, e da barcagem.
Como pod'rá isso ser,
Confessado e Comungado,
Dia. Tu morreste excommungado,
E não no quizeste dizer:
Calaste dez mil enganos,
Tu roubaste, bem trinta annos
O povo com teu mister. (VICENTE, 1834, p. 226)

³³ A princípio a Igreja condenava o comércio “En primer lugar, la misma finalidad del comercio: el deseo de ganancias, la sed de dinero, el *lucrum*. Santo Tomás declara que el comercio “es censurado en justa ley porque em si mesmo satisface la apetência do lucro que, lejos de conocer limite, se extiente hasta el infinito”. La literatura y el arte medievales nos han conservado la imagen que tenían sus contemporáneos del mercader ávido de ganacia y, por lo mismo, em conflito com la moral Cristiana, castigado por Dios y por la Iglesia.” (LE GOFF, 1982, p. 88). Além disso também existia a associação do comércio com a usura, outra atividade que a Igreja condenava, e com a heresia ao estabelecer relações com indivíduos de outras religiões e ignorar dogmas cristãos para facilitar o fechamento de negócios: “A questão da não-obrigatoriedade do batismo para os escravos mouros estaria ligada, provavelmente, ao interesse dos senhores cristãos na valorização do escravo, considerado mercadoria. A se manter o escravo mouro, o senhor cristão poderia vendê-lo não somente para outros cristãos, mas para os “alfaqueques de mouros” — e isto por preço maior” (KANTOR, 2001, p. 201). Entre o medievo e a modernidade a postura da Igreja em relação ao comércio se tornou mais flexível, mas mesmo assim na obra de Gil Vicente vemos aflorar as antigas desconfianças.

E na sequência:

Sap. Quantas missas eu ouvi
Não m'hão ellas de prestar?
Dia. Ouvir missa, então roubar,
He caminho pera aqui
Sap. E as offertas que darão,
E as horas dos finados?
Dia. E os dinheiros mal levados,
Que foi da satisfação? (VICENTE, 1834, p. 226)

Ao perceber que seria condenado ao inferno o sapateiro começa a se defender usando como argumento tudo o que havia feito relacionado à Igreja: havia comungado e se confessado, ouvia missas constantemente, dava ofertas e etc. O Diabo quebra os argumentos de Joane Antão desnudando sua hipocrisia, pois apesar de fazer tudo isso continuava a roubar os clientes com seu ofício e nas confissões omitia estes furtos. A forma como o sapateiro separava seu exercício público da religião de suas práticas econômicas e desejos particulares chama a atenção pela naturalidade com que o fazia.

Este padrão comportamental se repete muito na *Trilogia das Barcas*³⁴, e na *Floresta de Enganos* encontramos a seguinte afirmação do Mercador:

Determino de fazer
Minhas casas muito bem;
Porque quem dinheiro tem
Fará tudo o que quiser (VICENTE, 1834, p.6)

Os portões dos prazeres da vida estavam abertos para os lusitanos e a busca do exercício pleno da própria vontade era o astro ao redor do qual os homens e mulheres orbitavam com empolgação. O dinheiro era a chave que tudo abria e a luta diária para possuí-lo e usufruir de suas benesses introduziu certa racionalidade³⁵ no viver do povo português em seu trato das coisas do mundo. Afinal, Ciappelletto de

³⁴ A alcoviteira Brízida Vaz é uma personagem exemplar neste quesito. Apesar de levar uma vida ligada à prostituição, pequenos golpes e inclusive feitiçaria, acreditava ser uma santa por arranjar encontros entre meretrizes e membros do clero distorcendo completamente os limites entre o sagrado e o profano.

³⁵ Oliveira Martins também enxergava uma relação entre *inteligência* e comércio no início do século XVI em Portugal, podemos interpretar isso tanto pelo fluxo cultural quanto pela individualidade que ele alimentava. No momento em que os lucros da Índia minguaram a cultura burguesa da Dinastia de Avis começou perder o espaço para a devoção religiosa dos jesuítas (MARTINS, 2010, p. 203).

Prato³⁶ e seu mundanismo convicto teriam respaldo em outro lugar senão na bolsa generosa de Musciatto Franzesi?

É evidente que não podemos exagerar no argumento do “povo humanista” e imaginar a regateira do *Auto da Barca do Purgatório* como uma leitora assídua dos clássicos em latim e grego, ou o taful da mesma peça como confidente de Erasmo de Roterdã e entusiasta de Petrarca³⁷; o ponto aqui é entender que no frenesi do comércio no contexto das grandes navegações criou um clima social que pavimentou³⁸ a estrada sobre a qual a carruagem do humanismo viria a desfilas nas décadas seguintes.

Por mais que Gil Vicente satanizasse o processo, a corte da qual fazia parte – e ele próprio – também estava imersa nele e contava com a égide de D. Manuel I:

A corte portuguesa era nessa época um paraíso de delícias fáceis: a existência moldava-se no tipo das cortes italianas, com exceção das orgias de punhal e veneno. O paço era um teatro: o rei comia, adormecia, ouvia os conselheiros para tratarem dos negócios públicos ao som de músicas permanentes. De todas as partes da Europa lhe vinham cantores e músicos extremados a quem fazia grandes partidos; tinha bandas de charamelas, sacabuxas, cornetas e harpas, tamborins e rebecas, atabales e trombetas; tinha menestréis mouriscos que cantavam e tangiam em alaúdes e pandeiros. Enquanto ceava, dançavam os moços-fidalgos do paço, e os chocarreiros castelhanos diziam disparates intencionais, como todos os bobos. Rara era a noite sem folia; havia danças e concertos; havia saraus preciosos em que o rei lia gravemente as crônicas dos seus maiores, revendo-se todo na sua glória; ou assistia ao esgrimir pedante do alfobre das literatas da corte, a infanta D. Maria, Ana Vaz, as Sigeias e as Hortênsias; ou escutava os autos em que Gil Vicente, fulminando o clero,

³⁶ Ciappelletto de Prato era uma espécie de capanga que Musciatto Franzesi, um grande e rico comerciante, usava para vigiar e garantir os lucros de seus negócios e usuras. A vida de Ciappelletto era desregrada ao extremo dando a impressão de que não havia lei ou mandamento que o abstinisse da realização de seus desejos: era blasfemo, estelionatário, assassino, jogador, pervertido, bebedor, jurava em falso, e tantas outras más condutas. Em seu leito de morte mente tanto na confissão que acaba por ser enterrado como homem santo; esta novela de Boccaccio faz uma associação entre o cotidiano do comércio e os pecados carnis que incitava.

³⁷ É importante frisar também que a cultura centrada na religião ainda era hegemônica, na mesma Lisboa cosmopolita que era o centro comercial do mundo aconteceu o terrível massacre de judeus em 1506.

³⁸ Em Jacob Burckhardt encontramos: “Na Idade Média, os dois lados da consciência humana – aquele voltado para o interior e o outro para o exterior – jaziam ou semiadormecidos ou semidespertos, sob um véu comum. Véu tecido de fé, ilusão e preconceitos infantis, através do qual o mundo e a história eram vistos com tonalidades estranhas. O homem só estava consciente de si próprio como membro de uma raça, de um povo, de um partido, de uma família ou corporação – somente através de alguma categoria geral. Foi na Itália que este véu se desfez primeiro; um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo se tornou possível. Ao mesmo tempo, o lado subjetivo se afirmava com ênfase correspondente; o homem se tornava um indivíduo espiritual, e se reconhecia como tal” (BURCKHARDT, 1981, p. 81). No caso português a irrupção do véu está ligada justamente ao boom comercial da passagem do século XV para o XVI: a burguesia passava a usar objetivamente o Estado como um agente de seus interesses, e quando sua bolsa aumentava seus desejos interiores também afloravam.

era aplaudido pela corte *humanista*, ainda não inspirada pelo misticismo fúnebre de D. João III. (MARTINS, 1998, p. 201)

Se com seus limitados orçamentos a arraia miúda das peças vicentinas já se dedicava a um mundanismo inveterado, a corte do sucessor de D. João II, com as riquezas asiáticas, desenvolvia esta cultura a proporções tão profundas e elevadas que esta se inseria no próprio Renascimento europeu. É revelador perceber que no momento em que começamos a nos afastar do populacho – assim como aconteceu na história do poderoso Duque de Bragança e da nobreza afonsina – uma força nos atrai de volta para a saga destes ilustres anônimos e aponta, outra vez, o lugar deles no processo.

O Renascimento em Portugal não começou, como no caso dos italianos, com uma introspecção do homem e estudo das letras do passado, mas nos Descobrimientos e nos conhecimentos que ajudava a desenvolver. E por mais que os *barões assinalados*³⁹ tivessem feito parte desta empreitada, eram homens simples do povo que aglomeravam o convés dos navios e transformavam a técnica em conhecimento científico⁴⁰ a ser processado e divulgado pelos letrados escrivães para toda a Europa.

No *Trunfo do Inferno* o marinheiro, em meio a uma forte tempestade, lamentava:

Esta he huma errada,
Que mil erros traz consigo,
Officio de tanto p'rigo
Dar-se a quem não sabe nada.
Este ladrão do dinheiro
Faz estes maos terremotos;
Que eu sei mais que dez pilotos,
E sempre sou marinheiro.
Hua cousa juro eu,
Que os que são sabedores
Nunca mettem roedores,

³⁹ Referência ao Canto I dos *Lusíadas*.

⁴⁰ A experiência adquirida e os conhecimentos armazenados e confrontados com a realidade, controlados pela inteligência vigilante e crítica – pelo entendimento – estão na origem do progresso das navegações. O estabelecimento da situação no lugar pela observação astronômica, a cautela resultante do conhecimento concreto das correntes marítimas e do regime dos ventos, tudo isso, mesmo que o ponto de partida tenha sido puramente empírico, é já do domínio da técnica e da ciência. Pedro Nunes sustenta, num passo célebre, que os portugueses procediam, nas suas viagens, com método, com rigor e conhecimento exacto, servindo-se de instrumentos que os ajudavam a navegar. [...] A técnica da construção de naus aperfeiçoa-se com base na experiência. Os textos falam constantemente dessa experiência como mãe e lição da vida, justamente posta à razão e ao entendimento, que dela se serve para mover e guiar os homens em empreendimentos importantes (MARTINS, 1998, p.185).

Nem peitão nada do seu.
Se agora se acertar
Tormenta como acontece,
Piloto, a mi me parece
Que havia a nao de suar. (VICENTE, 1834, p. 470)

O desabafo do marinheiro tem como alvo as mercês concedidas a indivíduos sem experiência alguma em navegação. O capitão nomeado e a sua tripulação entraram em desespero e sem nem saber o nome das partes da embarcação, ou como conduzi-la à calma, gritavam parvoíces e rezas compulsivamente. Gil Vicente introduziu um precedente interessante em que naquele convés a técnica e a ciência dominada pelos marinheiros poderiam guiar a nau para longe das nuvens negras da tempestade, mas também em um sentido mais profundo, da escuridão da ignorância e superstição⁴¹.

As naus portuguesas desde seu processo de fabricação, passando pelas perigosas viagens *por mares nunca de antes navegados*, até chegar à abertura de mercados globais e suas consequências ideológicas, contavam com a presença de homens majoritariamente pobres e iletrados em cada parte do processo, portanto:

Pioneiro, com a Espanha, dos Descobrimientos marítimos, Portugal é, segundo julgo, um dos países europeus que, antes de ser culto e letrado, foi camponês, viajante e marinheiro. Nos textos que ilustram a sua vocação própria, o mar foi o caminho invariável da sua história. Nos textos literários que os portugueses, polidos pelo Humanismo renascentista europeu, escreveram então e mesmo mais tarde, respira-se ainda o perfume delicado de flores campestres e odor acre das fortes marés atlânticas. (MARTINS, 1998, p. 189)

1.3 O pandemônio e o dia que o Papa quase foi para o inferno.

Mas nem tudo são nobres domesticados, caravelas abarrotadas de riquezas aportando em Lisboa ou reverberação do conhecimento humano: as tensões e conflitos enraizados no seio do Antigo Regime português faziam da sociedade um vulcão prestes a entrar em erupção. O descontentamento generalizado fomentava conflitos em vários níveis que poderiam ser desde simples querelas entre indivíduos

⁴¹ Novamente, não se trata de ateísmo ou heresia, mas de saber separar as dimensões do sagrado e do temporal. O próprio D. Henrique, patrono da navegação portuguesa, “teria exortado Gil Eanes a desvendar o Oceano que a imaginação antiga tinha povoado de monstros” (MARTINS, 1998, p.184).

ou grupos sociais até o estouro da turba furiosa que causava um rastro de destruição por onde passava.

A *Romagem dos Agravados*, como o próprio nome sugere, é bem sintomática em exemplificar os aperreamentos dispersos em Portugal, a já citada regateira que sofreu estelionato de um nobre é um exemplo disso:

Não sei quem lh'o despachou.
Damião Dias, ou alguém,
Lhe houve ele o negro alvalá.
Christóvão Esteves também,
Ou quiçais sabe Deos quem,
André Pires não sera,
Nem o Conde Vimioso. (VICENTE, 1834, p. 511)

A regateira Branca teve o dote da filha surrupiado pelo famigerado nobre, pois acreditou em um alvará que o dito trouxe que continha toda sua linhagem e mercês que possuía. Sobre a criminalidade dos nobres pobres já discutimos, mas a especulação que Branca faz sobre quem emitiu tal documento também é relevante. Um fidalgo de rua qualquer não conseguiria sozinho, então a regateira presumia que alguém de grande poder havia ajudado o golpista. A desconfiança da mulher recaía sobre figuras poderosas da corte e até do clero, na sequência a enganada e sua amiga Marta, outra regateira, conversam:

Marta. Mao quebranto que os quebrante,
Porque vão aportunar,
Pera ajudar a enganar
Hua cachopa inorante
C'hum rascão de mão pesar.
Bra. Eles são os presidentes,
E os mesmos requerentes;
E se lhe dizeis que he mal
Tornão a culpa ao sinal
E eles fazem-se de innocentes. (VICENTE, 1834, p. 511)

O ódio e inconformidade das regateiras para com os cortesãos poderosos saltam aos olhos: eles eram vistos como intocáveis que fustigavam os pobres e quando acusados se aproveitavam de seus status para se passar por inocentes e jogar a culpa nos menos favorecidos. Na *Romagem dos Agravados* os nobres não são os únicos a tirar a paz dos pobres, o lavrador de nome Aparicianes se queixava dos clérigos:

Porque eu tenho dous casaes
Dos frades d'apanha porros,
E e'os fortes temporaes,
São novidades taes,
Que não chegão pera os foros.
E os padres verdadeiros
Cartuxos de sancta vida,
Apanhão-me os travesseiros
Com mais ira que os rendeiros,
Sem me razão ser ouvida. (VICENTE, 1834, p. 519)

O clero nas zonas rurais subtraía a renda dos pobres vilãos que acabavam ficando em uma situação ainda pior do que a que já se encontravam. Aparicianes reclama da ausência de leis para frear os rendeiros de hábito e a truculência com que estes algozes operavam tomando dele seus bens sem lhe dar o direito à defesa; na tentativa de escapar da miséria tentou, sem sucesso, introduzir sua filha Giralda como dama da corte. Não obstante, não era só o campesinato que tinha agravos:

Cer. Padre, eu sam dos aggravados,
Porque não tenho renda
Senão quatro mil cruzados;
Fez-me EIRei dos mais privados,
Mas não dá com que m'estenda.
FR. N. E eu prego da generosos
Principes singularmente,
E vivo mui austinente,
Marteirando a carne os ossos
Como ca meu corpo sente [...]
[...] Por isso peço eu bispado,
Que possa ter dez rascões,
E hum escravo occupado,
Que sempre tenha cuidado
Dos cavallos e falcões. (VICENTE, 1834, p.515-516)

Cerro Ventoso era um cortesão que servia o próprio rei em sua privacidade, e apesar de já possuir um cargo de prestígio queria que o monarca lhe concedesse mais mercês e mais fontes de renda. Já o Frei Narciso vivia martirizando sua carne e se submetendo a grandes privações, pois queria ser recompensado por sua “santidade” e ser feito bispo de alguma diocese, ganhando as regalias e benefícios materiais que vinham com tal cargo.

Em Gil Vicente, os agravos e ódios de Portugal perpassavam os campos, os altares e até os aposentos do próprio rei. Já comentamos sobre o risco de tratar cenas do teatro vicentino como uma verdade histórica, porém, a despeito dos traços exagerados os inúmeros conflitos com que o dramaturgo nos brinda têm lastro na

experiência histórica desta sociedade. Sobre a onipresença dos conflitos no corpo social luso, vale lembrar das cortes no tempo de D. Afonso V em que fica explícita a tensão entre a fidalguia e extratos populares. Ou ainda, as tentativas de conjura contra D. João II que contavam com a participação de grandes nobres como o Duque de Bragança, o Duque de Viseu e até o bispo de Évora. Acerca de tais questões afirma Hespanha:

A sociedade do Antigo Regime pese, embora a ênfase sobre a harmonia e organicidade nas representações que de si produzia – conhecia uma profunda e endêmica conflitualidade. No entanto, a sua estrutura corporativa conferia a esta conflitualidade características específicas, de quem toda a historiografia contemporânea (ao reduzir conflitualidade a revoltas e rebeliões) se dá conta. Por um lado, existia um largo consenso sobre o caráter naturalmente desigual [...] das pessoas e dos grupos, pelo que a diferença de estatuto social não eram, em si mesmas contestadas. As tensões que surgiam a propósito da desigualdade dos estados decorriam ou de pretensões de ascensão dentro da sua hierarquia ou de disputas acerca de privilégios e precedências respectivas. Num caso ou outro, desembocavam em microconflitos localizados, interessando apenas certos grupos, mas sem que a ordem social, no seu conjunto, fosse posta em causa. (HESPANHA, 2012, p. 43)

Essa massa de sentimentos amargos e rusgas inconciliáveis fazia os ânimos ferverem em um constante “fogo baixo”, e mesmo quando alguma revolta explodia, ela não era capaz de unificar⁴² todas as vontades e implodir as velhas estruturas de governança. Era como se a lava provinda da erupção de ira e rebeldia fosse contida por uma redoma ideológica que não permitia que o pandemônio ultrapassasse certo ponto:

É certo que a ideia de revolução, como modo geral, existia. Mas o seu significado era totalmente contrário ao de hoje, significando, na maneira da terminologia astronômica, um retorno ao ponto inicial, uma “restauração”. E, nesta medida, as revoluções da sociedade do Antigo Regime tinham sempre um sentido orgânico conservador, veiculado por um discurso jurisdicista, pois era o direito estabelecido que decidia a ordem natural da sociedade, e, portanto, não apenas legitimava a revolta contra o “mau governo”, mas indicava o caminho para a repristinação da ordem justa. (HESPANHA, 2012, p. 44)

Diferente da conflitualidade, a rebelião e a restauração estão menos evidentes na produção vicentina. Porém, para um leitor emocionado, o *Auto da Barca da Glória* impressiona pela ousadia e pode remeter até a ideia moderna de

⁴² Cada naco social tinha sua forma de se rebelar. No caso da nobreza já vimos que sua forma era a conjura, ou seja, o complô entre vários membros deste estamento para tomar o trono e desenhar o poder à sua imagem. No caso do povo, a principal forma era a rebelião pura e simples.

revolução: nela além de membros de toda a hierarquia nobiliárquica e clerical o próprio Papa é condenado ao inferno! Logo na abertura da peça temos o Diabo questionando a morte:

Dia. Que me digas porque eres
Tanto de los pobrecitos?
Bajos hombres y mugeres,
Destos mata quantos quieres,
Y tardan grandes y ricos.
Em el viagem primero
Me enviaste oficiales:
No fua mas que um caballero,
Y lo al, pueblo grosero.
Dejaste los principales
Y villanage
Em el segundo viagem,
Siendo mi barco ensecado.
Á pesar de mi linage,
Los grandes de alto estado
Cómo tardan em mi passage! (VICENTE, 1834, p. 275-276)

No *Auto da Barca do Inferno* e no *Auto da Barca do Purgatório* as personagens são representantes de extratos do povo da cidade e do campo, os poderosos até então haviam sido poupados. Porém o questionamento do Diabo significava, agora que nem eles estavam livres de enfrentar o derradeiro julgamento no pós morte. É como se Gil Vicente encarnasse o eu lírico da arraia miúda e indagasse “Ei, somente nós somos passíveis de troça e condenação?”. O cortejo de insignes⁴³ pelo porto termina com todos condenados ao inferno, algo que não havia acontecido nos outros *Auto da Barca*.

Todavia, esta vingança para o povo tinha seus limites. Quando os anjos abriram as velas para zarpar com a barca da glória nelas estava desenhada a cruz, e ao ver tal símbolo os sentenciados caíram de joelhos e começaram a implorar. Neste instante:

Não fazendo os Anjos menção destas preces, começarão a botar o batel às varas, e as Almas fizeram em roda hua musica a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veio Christo da ressurreição, e repartio por elles os remos das chagas, e os levou comsigo. (VICENTE, 1834, p. 304)

E nos últimos momentos o próprio Jesus intervém, salvando com suas chagas todos os que iriam partir para o inferno. A restauração estava completa:

⁴³ O conde, duque, rei, imperador, bispo, arcebispo, cardeal e o papa.

Tal como irrompia, a revolta desfazia-se também subitamente, perante uma procissão com a hóstia ou qualquer relíquia alçada ou com a saída em forma de notáveis locais, decorados com os seus símbolos de autoridade. E, se não, pelo próprio esgotamento, pois, salvo a instrumentalização por outros grupos mais capazes de arquitetarem um projeto político de curso mais longo, o povo miúdo não tinha horizontes políticos que excedessem o viver quotidiano. (HESPANHA, 2012, p.46)

Um olhar cuidadoso sobre o enredo da peça nos faz perceber que apesar da alegoria de rebelião – iniciada com o diálogo entre o Diabo e a Morte e levada a cabo com a condenação dos poderosos – ela nunca foi nociva para a monarquia ou para a Igreja já que mesmo antes da intervenção de Jesus a restauração já estava em curso: Gil Vicente não atacou as instituições ou os dogmas delas, mas atitudes desvirtuadas de indivíduos com posições privilegiadas que comprometiam o bom funcionamento da sociedade.

Apesar da “leveza artística” com que a revolta se passou no *Auto da Barca da Glória*, o autor sabia que a realidade de uma rebelião era bem mais dura e sangrenta. Em 1531 Lisboa estava na iminência de um motim. Havia acontecido um forte terremoto que derrubou uma grande parte dos prédios da cidade e dizimou muitas pessoas. Em meio a este caos, os frades faziam sermões inflamados em que tratavam aquela tragédia como um castigo de Deus para punir o povo português por seus pecados e transgressões.

Quem confrontou os ditos frades foi ninguém menos que Gil Vicente e após tentar acalmar os ânimos enviou uma carta para D. João III contando sobre a controversa. No final da carta identificamos o motivo da preocupação do poeta:

[...] porque prégar não hade ser praguejar. As villas e cidades dos Reinos de Portugal, principalmente Lisboa, se hi ha muitos peccados, ha infinitas esmolos e romarias, muitas missas, e orações, e procissões, jejuns, disciplinas, e infindas obras pias, pubricas e secretas: se alguns hi ha que são ainda estrangeiros na nossa fé e se consentem, devemos imaginar que se faz por ventura com tão santo zelo, que Deos he disso muito servido; e parece mais justa virtude aos servos de Deos e seus prégadores animar a estes e confessá-los e provocá-los, que escandalizá-los e corrê-los, por contentar a desvairada opinião do vulgo. (VICENTE, 1834, p. 388)

O temor de Gil Vicente era que os acontecimentos de 1506 se repetissem, quando em um contexto de peste, fome e seca, a população de Lisboa, incitada por pregações de frades dominicanos, praticou o sinistro massacre e saque de milhares

de judeus e cristãos-novos. Os versos de Garcia de Resende immortalizaram a carnificina:

Vi que em Lisboa se alçaram
Povo baixo e villãos
Contra os novos christãos,
Mais de quatro mil mataram
Dos que houveram ás mãos:
Uns d'elles, vivos queimaram,
Meninos despedaçaram,
Fizeram grandes cruezas,
Grandes roubos e vilezas
Em todos quantos acharam. (RESENDE, 1902, p. 185)

A restauração da ordem também não foi nada poética e contou com uma dose incisiva de violência franca e simbólica de D. Manoel I para com os amotinados:

Estando só a cidade
Por morrerem muito n'ella,
Se fez esta crueldade;
Mas el-rei mandou sobr'ella
Com mui grande brevidade;
Muitos foram justicados,
Quando acharam culpados,
Homens baixos e bargantes,
E dois frades observantes,
Vimos por isso queimados.
El-rei teve tanto a mal
A cidade tal fazer
Que o titulo natural
De nobre e sempre leal
Lhe tirou e fez perder. (RESENDE, 1902, p. 186)

Ciente deste papel do monarca no estratagema jurídico da restauração, Gil Vicente se reportou com rapidez a D. João III ⁴⁴. Se o pior foi evitado por esta carta do dramaturgo não temos fontes para afirmar, mas o fato é que o massacre não ocorreu e que este escrito nos dá pistas sobre a manutenção da ordem no reino de Portugal.

Porém uma intervenção do estandarte real em uma cidade como Lisboa era relativamente fácil, a história de D. João II centralizando o poder ou de D. Manuel I debandando um motim cria uma ideia illusória de que o poder do rei era infalível. Se

⁴⁴ Filho e sucessor de D. Manoel I.

a espada não funcionava sempre a alternativa era a pena apelar para o uso da justiça.⁴⁵

1.4 O cancionero natimorto e a Themis⁴⁶ mercadora.

Muitas das lâminas que antes se erguiam contra infiéis na África e dos chicotes que laceravam a carne dos servos agora haviam se convertido em penas castradas dedicadas ao mexerico, à lisonja e à inveja. *O Cancioneiro Geral*, que Garcia de Resende pretendia fazer símbolo nacional, soa como o monumento do fracasso⁴⁷ de uma nobreza derrotada: salvo umas poucas composições, por regra, os versos são fúteis e retratam o cotidiano na Corte desta classe mantida em cativeiro em uma prisão sem grades ou muros, mas tendo sobre si – similar à espada de Dâmocles – o cetro do monarca.

Os ventos da cultura burguesa moviam os moinhos do mecenato fomentando representações artísticas e literárias⁴⁸ mais vivas e provocativas que as *trovas tam frias tam sem graça, tam vazias que é cousa pera haver dó*⁴⁹ das viúvas do Duque de Bragança empilhadas no Cancioneiro de Resende. E para os que se martirizam tentando extrair as vozes do povo⁵⁰ das peças de Gil Vicente – homem do rei e

⁴⁵ É importante aqui enfatizar que o ato do Estado agir com a violência poderia ser uma extensão de o que estava escrito nas leis. A analogia do presente parágrafo tem o objetivo de diferenciar intervenções brutais da Coroa com seu sistema jurídico como forma de controle social.

⁴⁶ Deusa grega da justiça.

⁴⁷ A poesia palaciana foi outro reflexo da decadência da nobreza lusa frente à centralização do poder monárquico coligado com a economia burguesa: “A independência da realeza ou o estabelecimento da ditadura do século XV, além de suas profundas influencias sociaes, determinou importantes modificações nos phenomenos mentaes e estheticos. Annulada a nobreza como poder senhorial, ficou reduzida a elemento parasítico da côrte, vivendo das doações régias e da intriga palaciana. A poezia tournou-se um passatempo cortezão, um meio de parecer bem no paço, um divertimento para lisonjear damas, uma improvisação banal e nunca uma expressão verdadeira do sentimento” (BRAGA, 1898, p. 1).

⁴⁸ Teófilo Braga nos fala sobre esta relação entre o tempo histórico de Gil Vicente e as composições literárias: “Ao começar do século XVI, por effeito da descoberta do caminho transoceânico da India, pelo desenvolvimento da riqueza publica e do gênio da especulação mercantil desenvolvido pelas expedições marítimas, tudo serviu para fundar a preponderância social de uma classe média. Basta observar em Portugal a manifestação das formas dramáticas, e como ellas coincidem no começo do século com a expansão da vida burguesa.” (BRAGA, 1898, p. 2).

⁴⁹ Fala usada por Apariço na peça *Quem tem farelos?* para descrever as trovas que o seu amo, o fidalgo miserável, compunha.

⁵⁰ La soblevación del folclore lleva a extranas alucinaciones. Algunos eruditos parecen considerar a Gil Vicente como un poeta em cuyas canciones, igual que la perla em la concha, hay escondidas reliquias populares. No sería más atinado pensar que el mayor mérito de tales reliquias ha sido el haber inspirado y servido de material a Gil Vicente? (ASENSIO, 1970, p. 134)

homem da Igreja – esta cultura burguesa é chave: nem todo burguês era rico como Todo o Mundo. Nas palavras de Johan Huizinga:

Nenhuma distinção de princípio se fazia neste terceiro estado entre burgueses ricos e pobres nem entre homens da cidade e camponeses. A pessoa do camponês pobre alterna indiscriminadamente com a do burguês rico, mas não se forma uma concreta definição das funções económicas e políticas destas diferentes classes. (HUIZINGA, 2010, p. 43),

Huizinga está se referindo ao século XV europeu, porém estas considerações ainda permanecem pertinentes na medida em que o endinheirado mercador da *Floresta de Enganos* não correspondia ao status de toda sua classe: ela poderia abrigar “burgueses pobres” como o sapateiro Joane Antão do *Auto da Barca do Inferno*. Neste sentido, o burguês tem mais a ver com uma mentalidade⁵¹ do que com uma classe social já plenamente estabelecida e compacta. Chamaremos de literatura popular burguesa as produções textuais que surgiram a partir desta mentalidade.

Uma característica predominante nas produções literárias populares burguesas é sua proximidade com o mundo do Direito. A burguesia enviava seus filhos para estudar as leis⁵² com a finalidade de compor os cargos burocráticos do Estado, porém outra finalidade era a defesa contra as investidas do clero e da nobreza sobre suas propriedades e arbítrio. Esta atitude profilática contra as elites fez aflorar nas letras estilos que divergiam – e até faziam chiste – do cavalheiresco e palaciano.

Os negócios e a lei e a confluíam na arte:

⁵¹ Tomemos o caso da pastora no *Auto de Mofina Mendes*: Vou-me á feira de Trancoso / Logo, nome de Jesu, / E farei dinheiro grosso. / Do que este pote de azeite render / Comprarei ovos de pata, / Que he cousa mais barata / Qu'eu de lá posso trazer. / E estes ovos chocarão; / Cada ovo dará hum pato, / E cada pato hum tostão, / Que passará de hum milhão (FEIO, 1852, p.115-116). Mofina Mendes odiava a vida no campo e ao receber um pote de azeite como pagamento por seus serviços começa a divagar sobre as possibilidades económicas que a venda dele poderia propiciar. Apesar de Gil Vicente punir a ambição da personagem fazendo-a derrubar o pote, o trecho acaba sendo ilustrativo em relação à mentalidade burguesa incrustada nos populares.

⁵² “A burguesia urbana, detentora de poder econômico, guinda-se também ao poder político e social dentro das cidades. Como juízes e vereadores assumiram as rédeas do poder municipal. E sempre na órbita da governança, controlavam a sociedade. Ditavam as posturas económicas, impunham os códigos de valores e conduta, governavam as instituições assistenciais, imiscuíam-se na esfera do religioso, como beneméritos fregueses ou beneficentes confrades. Entregavam à Igreja alguns de seus filhos [...] Em consentâneo ofereciam a outros herdeiros a ascensão pelo saber. Faziam-nos cursar o Estudo Geral de onde saíam bacharéis e doutores, alcandorando-se então a homens letrados e juristas que sustentavam a administração régias, penhores de uma outra influência para a família”. (NOVAES, 1998, p. 127)

Eu, senhor porque conheço
Vosso alto nascimento
Quys tomar atrevimento
Pedir-vos isto que peço.
E que seja desyqual
Pedir estar merçe tal,
Sem sseruyr,
Faze o, por consseguyr
Vosso lyndo natural.
Eu fiz, senhor, hum partido
C'o senhor vosso cunhado,
No qual perdy o ganhado
& nam ganhey o perdido
Compry com ele ssem brigua,
Por me tirar da fadigua,
& agora
Faz-me na paga tal mora,
Que não sei ja que lhe digua.
E por mays me agravar
Remete-me a dom Martinho,
Que mandou gastar-lo vinho,
Qu'ele m'o maude pagar. (RESENDE, 1902, p. 473-474)

Este poema foi escrito por Anrique da Mota, um negociante de vinhos, que havia fornecido um carregamento da bebida para a armada de um conde. Nesta composição intercede junto a João Roiz de Sá para este mandar o conde e seu cunhado pagá-lo. No decorrer do poema percebemos que o comerciante confronta grandes nobres da corte e se queixa com o próprio rei D. João II para fazer honrar o contrato estabelecido entre ele e o dito conde.

Diferente dos tapeados pelo fidalgo da *Farsa dos Almocreves*⁵³, Anrique da Mota tinha consciência de seus direitos. Esta consciência não era só simbólica, mas também prática: o negociante havia estudado Direito em Lisboa e inclusive atuou como juiz no fim da vida. A burguesia estava se armando contra os nobres arbitrários.

Gil Vicente vinha de uma família de ourives e, como Anrique da Mota, tinha sido enviado para estudar as leis em Lisboa, daí sua intimidade com as letras. Mesmo tendo se tornado um crítico das atitudes e vícios de sua classe e se voltado mais para o catolicismo, na composição vicentina ainda é perceptível a relação entre o palco e o tribunal. A estrutura de peças como a que compõe a *Trilogia das Barcas*

⁵³ Porém, mesmo nesta peça os prestadores de serviços (o ourives, o capelão e os almocreves) do fidalgo falido só se mantêm juntos ao desventurado por acreditarem que ele pode inseri-los nos círculos do Paço e, portanto, da vida urbana e das benesses do monarca. Portanto, a importância do insigne falido estava fora dele, e não em seu brasão enferrujado.

é um simulacro de júri em que as personagens que entram em cena são inquiridas e condenadas ou absolvidas de acordo com seu dolo em vida.

Mas retornando ao ponto: a mentalidade mercantil no ato de confrontar o poder senhorial através das leis fez fecundar uma literatura popular burguesa que em suas composições nos dá pistas sobre o campesinato, os manufatores, almocreves, regateiras e ao povo em si.

Porém, vimos na execução dos duques de Bragança e Viseu – e do expurgo subsequente de vários nobres e cancelamento de mercês – que a Coroa (a partir de D. João II) também estava interessada em confrontar e castrar os senhores, e tal como os burgueses, passou a se interessar pelo Direito.

Reformar o Estado significava que o rei teria que reformar a si mesmo e transitar de um monarca feudal para um monarca comercial, que era o aliado que o povo aburguesado queria para si.

Se anteriormente analisamos a questão da conflitualidade presente no Antigo Regime português, não é difícil imaginar como a instabilidade⁵⁴ gerada por ela causava incertezas e prejudicava o progresso comercial. O rei precisava agir:

Depois del Rei ser em Evora, havendo respeito a muitas duvidas que cada dia recreiam no Regno, e demandas que se ordenavam per caso de várias interpretações, que letrados davão aos foraes velhos, determinou de hos mandar fazer de novo, e lhes dar a cada hum sua verdadeira declaração, pera cada lugar do Regno ter ho seu, e assi também mandou lançar ho trelado autentico de todos na torre do Tombo, onde ao presente estão. Pera esta tamanha obra, e duvidas que pudessem recrescer nella ordenou letrados, que has averiguassem quando necessário fosse, e em special deu cargo a Fernão de Pinna [...] que fosse per ho Regno com poderes seus, e provisões para todas as cidades, villas, e concelhos lhe entregarem os foraes velhos [...] (GÓIS, 1904, p. 71)

Para conferir a estabilidade institucional que a sociedade mercantil necessitava – e também para centralizar mais o poder em si – Dom Manuel I promoveu uma reforma na justiça portuguesa subtraindo os poderes regionais e unificando todas as leis em um único código sob sua chancela. Reescrever verticalmente as leis e as arquivar na Torre do Tombo era uma tentativa de resolver a barafunda institucional que Portugal sofria. Na farsa *Juiz da Beira*, Gil Vicente usa como inspiração essa tentativa de a Coroa interferir na justiça local:

⁵⁴ Tomemos o caso do massacre de judeus em Lisboa em 1506. Muitos destes judeus eram comerciantes e artesãos, e com milhares deles mortos e saqueados importantes cadeias comerciais acabavam sendo interrompidas.

Diz o Autor que este Pero Marques, como foi casado com Inez Pereira, se forão morar onde elle tinha sua fazenda, que é lá na Beira, onde o fizerão Juiz. E porque dava algumas sentenças desformes por ser homem simprez, foi chamado à Côrte, e mandarão-lhe hua audiência dia ante d’El Rei. (FEIO, 1852, p. 158)

Pero Vaz é a caricatura⁵⁵ do tipo de prática judiciária regional que os reis de Portugal queriam combater. A Justiça precisava funcionar bem para garantir a paz em todo o reino e suprimir os litígios já que, como foi dito anteriormente, o rei não poderia estar em todos os lugares com seu exército estabelecendo a ordem e fazendo valer sua lei.

Apesar da pretensão manuelina, a peça *O Juiz da Beira* foi apresentada para Dom João III, filho de Dom Manuel I, então mesmo depois de duas décadas de reforma, a justiça ainda era caótica e ineficiente. Se a coroa não conseguia sujeitar pela força e se sua vontade em forma de lei tinha que viajar por “tubos” de um sistema judiciário fraco, inconsistente e engessado, isso significa dizer que – apesar das representações que fazia de si mesmo – a efetividade do poder real em Portugal era, em partes, um mito.

O rei não podia estar em todas as vilas de Portugal ao mesmo tempo, e a lei, que era expressão de sua vontade, era transmitida através deste sistema jurídico precário que ainda tinha que levar em conta estatutos e costumes locais. Como veremos no capítulo seguinte, o exercício do poder real não era apenas a violência repressora ou decretos verticais: envolvia ritos, cerimônias, festas e todo um aparato simbólico de autoafirmação. E do outro lado do palco do poder estava na plateia o povo, não como observadores passivos – já não o foram ao apoiar as reformas do Príncipe Perfeito ou ao desbravar os mares – mas como personagens ativas da errática e tortuosa construção do espetáculo que foi a modernidade portuguesa. Foi desta simbiose que floresceu o teatro de Gil Vicente, banhado no brilho da corte, mas também no suor das multidões.

⁵⁵ “Mas a crítica vicentina não se limita aos executores directos da justiça. O próprio sistema que rege a acção daqueles e, particularmente, a forma porque são recrutados é alvo de uma acerba sátira que domina *O Juiz da Beira*, representado em 1525 ou 1526. Pêro Marques, homem rico e honrado, mas extremamente simplório, foi nomeado Juiz da Beira por iniciativa de Inês Pereira. É, desta forma, um dos muitos homens que, sem carreira nem habilitações, mas somente pela força do seu poder socioeconómico, conseguiram lugares de prestígio, mas também de grande responsabilidade. Pêro Marques era iletrado, sendo nas suas funções auxiliado por Inês Pereira que lhe lia o texto das ordenações para que ele, em seguida, o cumprisse. Mas a sua simplicidade leva-o por vezes a ditar sentenças que se afastam um pouco das regras do direito. É por essa razão que, chamado à Corte, se vê obrigado a fazer uma audiência em presença do rei [...]” (CRUZ, 1990, p. 29).

2. UM VAQUEIRO NO NASCIMENTO DO PRÍNCIPE: O PODER FESTIVO E O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA.

Essas campanhas do mestre popular não se reduziam, porém, ao ensino do catecismo. Seguido pelo seu exército de catecúmenos, invadia os pátios, onde o povo se entretinha a ouvir as comédias e autos dos seus autores favoritos – de Gil Vicente, o primeiro de todos. O padre Inácio subia ao palco, expulsava os atores, persignava-se, pregava, e dizia a doutrina. Por que era este ódio às comédias? Pela liberdade com que acusavam o carão finado do Papa, aconselhando-o a imitar a vida dos antigos pastores; pela irreverência, pela falta de submissão e obediência com que o povo ousava ainda aplaudir.

Teófilo Braga
Historia da Literatura Portuguesa

Os desenhos animados são para muitos o primeiro contato com a história do medievo, eles nos passam uma visão muito radical sobre a distância – não só econômica e social, mas também física – do rei em relação às camadas populares: o castelo geralmente é rodeado por um fosso por onde nada defensivamente uma besta aquática. Dentro da fortificação o rei não sai de seu trono suntuoso, de onde delega funções e diz quem pode ou não adentrar o castelo por meio da ponte levadiça, único meio de acesso à cidadela.

Quando nos lembramos do famigerado caso de D. Afonso V e de seus asseclas despojando cada pobre alma plebeia de Portugal, esta visão do senso comum parece ter um notório respaldo. Não obstante, apesar da literatura popular burguesa, o próprio teatro de Gil Vicente era apresentado em ocasiões especiais da corte e estava dentro desta “cidadela isolada por um fosso”:

Gil Vicente ficou o poeta dramático da corte; vinha sempre com a sua comitiva de anjos e diabos e deuses da mythologia, e allegorias raoraes fazer o elogio dos jovens que eram armados cavalleiros, ou das princezas que tinham de partir para longes terras com seus soberanos esposos, que se davam por ditosos em levarem uma infanta portugueza. Então eram Autos apparatusos, tinha elle com quê, e viase estimado. Na tragicomedia Exhortação de Guerra, procura Gil Vicente exaltar os ânimos dos nobres donzéis que partiam para Azamor; foi representada diante de Dom Manuel na despedida do Duque de Bragança e de Guimarães. Era o dramaturgo cesáreo; nenhum dos seus Autos era para o povo. (BRAGA, 1898, p. 25)

O prólogo do *Monólogo do vaqueiro*, primeira peça apresentada por Gil Vicente, corrobora a afirmação de Teófilo Braga:

Porquanto a obra de devoção seguinte procedeu de hua visitação, que o autor fez ao parto da muito esclarecida Rainha Dona Maria, e nascimento do muito alto e excellente Príncipe Dom João, o terceiro em Portugal deste nome; se põe primeiramente a dita Visitação, por ser a primeira coisa, que o autor fez, e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso Rei Dom Manoel, e a Rainha Dona Beatriz sua mãe, e a Senhora Duqueza de Bragança, sua filha [...] (FEIO, 1852, p. 1).

Ora, se nossos esforços no capítulo anterior foram focados em inserir a Coroa, Gil Vicente e a plebe em uma experiência compartilhada por que agora desmentir tudo o que já foi feito e fomentar esta distância? Por mais afastados que estivessem existia algo em comum nos aposentos do rei ou nas vielas insalubres de Lisboa: um discurso encravado na consciência coletiva que permeava toda a interação dos grupos sociais e que Gil Vicente soube captar e reproduzir em suas representações.

2.1 Lembrem-se da padeira de Aljubarrota.

Quando analisamos mais cuidadosamente a figura de D. Afonso V percebemos que seu reinado não foi mau apenas por causa de sua leniência⁵⁶ excessiva com os nobres, mas principalmente por negligenciar valores fundantes da nação. Ao criar poderes como o do Duque de Bragança ele deixou os mais frágeis suscetíveis ao assédio dos nobres criando um desequilíbrio social insustentável.

Como já foi dito Gil Vicente defendia a divisão da sociedade em estamentos, mas isso não significava que ele endossava que os senhores se lançassem sobre o povo como lobos ávidos. O discurso do Anjo contra o fidalgo no *Auto da Barca do Inferno* é bem sintomático nesse sentido:

Não vindes vos de maneira
Per a entrar neste navio.
Ess'outro vai mail vazio,
A cadeira entrará,
E o rabo cabera,
E todo vosso senhorio.
Ireis la mais espaçoso,
Vos e vossa senhoria,

⁵⁶ Aqui é prudente não exagerar na visão dos românticos e positivistas como Oliveira Martins que tratam este monarca quase como uma monstruosidade, mas o ponto é que ao conceder mercês em demasia aos nobres (vide a discussão no primeiro capítulo do presente trabalho) acabou enfraquecendo sua própria capacidade de intervenção junto aos mais pobres e criando, como já foi dito, “reinos dentro do reino”.

Contando da tyrannia,
De que ereis tao curioso.
E porque de generoso
Desprezastes os pequenos;
Achar-vos-heis tanto meitos,
Quanto mais fostes fumoso (FEIO, 1852, p. 216)

O Anjo barra o embarque de Dom Anrique para o paraíso devido à tirania que praticou durante a vida para com os *pequenos*, ou seja, para com o povo simples que estava sob seu domínio. O Diabo faz um escrutínio muito parecido com o rei no *Auto da Barca da Glória*:

Vuesa Alteza vendra aqui,
Porque nunca acá senti
Que aproveitase adherencia.
Ni lisonjas, crer mentiras,
Ni voluntario apettito,
Ni puertos, ni algeciras,
Ni diamanes,.ni safiras [...]
Será assado
Porque fuisteis adorado ".
Sin pensar serdes de tierra;
Con los grandes alterado,
De los chicos descuidado,
Fulminando injusta guerra. (FEIO, 1852, p. 280)

Chega a ser impressionante o quanto esta passagem ilustra de forma simples o “cimento” que mantinha unido o edifício social português: se o rei governasse sem ceder à ambição desmedida dos insignes e sua vaidade e se ajudasse os mais necessitados a *injusta guerra* seria evitada. O mecanismo da restauração está impregnado por toda a obra vicentina, como veremos mais adiante, sempre clamando pela volta de um passado de justiça que traria a paz social.

Outros monarcas, antes de D. João II, já tinham tido uma relação mais afável com o povo. Tomemos o caso de D. Pedro I (1357-1367):

Dir-se-ia um rústico feito rei; e acaso por isso o povo o amava tanto. Não tinha distinções, nem delicadezas, no sentimento, nem no trato. Em tudo era brutal. Se confundia em si o juiz e o algoz, as suas festas eram *kermesses* extravagantes e plebeias. Os instintos aristocráticos e as formas da cortesia nobre, os torneios, as lanças, não tinham nele um amator. Era um democrata, um *tirano* à moda antiga, em cujo espírito encarnara toda a brutalidade popular; por isso mesmo era adorado! Os seus castigos terríveis, passando de boca em boca, faziam-lhe um pedestal de força; e as suas contíguas folganças populares cimentavam essa força com o amor íntimo que nos merece quem tem conosco a irmandade de gostos. O povo via-se rei na pessoa de D. Pedro. (MARTINS, 2010, p. 72).

É claro que nem todo rei mantinha a falta de cerimônia de D. Pedro e a desigualdade que era da natureza da sociedade do Antigo Regime é incontestável, mas algo é certo: a cultura política portuguesa vinha da Revolução de Avis quando Portugal se afirmou independente e com a tenacidade de seu povo rechaçou as hordas castelhanas na Batalha de Aljubarrota.

A adesão das camadas baixas da sociedade a D. João, o Mestre de Avis, foi essencial para tomar o trono e massacrar o exército inimigo. A lenda da padeira de Aljubarrota é icônica em mostrar o ódio das massas de Portugal pelos Castelhanos e sua participação nas batalhas.

Segundo a lenda, uma mulher de nome Brites de Almeida matou com uma pá sete soldados inimigos que estavam escondidos em sua padaria. Na sequência ela ainda assou os corpos no forno e saiu pela região com outros populares caçando mais espanhóis escondidos. Se isso de fato aconteceu não é possível afirmar, porém o próprio povo tratou Brites como heroína e erigiu canções para celebrar seu heroísmo e patriotismo:

E para remate da heróica façanha,
Se diz que a Padeira no forno os meteu;
Que para escarmento da gente d'Hespanha
Não só os quiz mortos, também os cozeu
A pá formidável, em Aljubarrota
É arma que ufanos podemos mostrar;
É marco que indica a tremenda derrota
Que a altiva Castella cá veio buscar. (BARATA, 1902, p. 45)

Deste contexto de pacto da Dinastia de Avis com o povo aburguesado surgiram interesses políticos em comum⁵⁷ que permearam – com altos e baixos –⁵⁸ por séculos a fio até as desgraças de D. Sebastião no Marrocos e a subsequente União Ibérica.

O lavrador Vasco Afonso do *Auto Pastoril Castelhana* não entraria livremente no castelo de São Jorge, mas a cisão completa entre o rei e plebe é enganosa por

⁵⁷ A unidade e autodeterminação do território português contra os interesses dos Castelhanos, assim como a defesa da economia comercial em oposição à sanha dos nobres.

⁵⁸ Não podemos exagerar e falar de uma vitória completa do povo contra os senhores, sobre isso, André Canhoto Costa falou: “Mas a revolta de 1383-1385, mais do que vitória da burguesia sobre os senhorios, foi a vitória da burguesia urbana sobre os grandes proprietários rurais. O problema é que a nova nobreza cavalgou rapidamente a onda. O povo, como quase sempre, viu goradas muitas das esperanças. No fim do século agravaram-se as condições de vida: aumento dos preços, desvalorização da moeda, abandono das zonas rurais com afluência de pobres e vadios à cidade de Lisboa.” (COSTA, 2020, p. 118-119). Mas o fato é que a Revolução de Avis foi um divisor de águas e o início da “onda” popular burguesa em Portugal.

causa do “pacto de Aljubarrota”: eles tinham uma voz em comum que era sempre evocada como um espírito restaurador. Sobre o papel da voz⁵⁹ poética Paul Zumthor escreveu:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes — no espaço, no tempo, na consciência de si —, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único — o da performance —, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Nos versos de Gil Vicente os clamores da gente portuguesa ecoavam: todas as camadas da sociedade eram criticadas como uma forma de manter a coesão e retornar a um padrão ideal de sociabilidade e harmonia. O discurso da restauração portuguesa encontrou em Gil Vicente seu intérprete e o mesmo Teófilo Braga que afirmou o caráter “cesáreo” do teatro vicentino também escreveu:

Gil Vicente é a alma da nacionalidade portuguesa, violentamente abafada por um exagerado respeito pelo classicismo e pela censura repressiva do catholicismo; luctou para nos restituir a alegria, mas foi afinal vencido pela força da inércia; triumphou o partido clerical, e ficámos uma nação esterelizada e sombria, vacillante entre a realidade das cousas e o pezado da outra vida (BRAGA, 1898, p. 26).

Ignorando por ora⁶⁰ a nostalgia e mágoa indisfarçável de Teófilo Braga, Gil Vicente realmente deixava transparecer em suas peças a memória coletiva de o que era ser português e que os poderosos não poderiam desprezar os mais pobres já que por causa deles o trono e inclusive a nação haviam sido concebidos e ainda estavam em pé. Lembrem-se da padeira de Aljubarrota...

⁵⁹ Instrumentalizar o conceito de voz de Paul Zumthor nos livros dos “malabarismos” de ficar separando o que é erudito e popular, sagrado e profano, colocando todos os portugueses, apesar da desigualdade social, em uma única categoria mais flexível para a análise.

⁶⁰ No último subcapítulo desta unidade intitulado “O rei mendigo e o filósofo com um parvo atado aos pés” discutiremos esta questão.

2.2 O Estado-Teatro: não basta ser rei, tem que parecer rei.

Nossa noção de poder estatal moderna é um bocado limitada⁶¹, quando tomamos somente os casos do procurador no *Auto da Barca do Inferno* e do covarde primeiro marido⁶² de Inês Pereira como sintomas de o que era o poder real acabamos negligenciando algo importante: as formas não violentas e simbólicas de fomentar a coesão do reino de Portugal. Para alguém como D. João II a festa era tão importante quanto a faca⁶³ que cravou no Duque de Viseu:

Primeiramente El -Rei por suas cartas, e com palavras de grande confiança, amor e prazer, notificou o dito casamento a todos prelados, senhores e fidalgos principaes de seus reinos, e os convidou para as festas d'elle, encomendando a todos que trouxessem consigo somente os continos de suas casas, e que de suas pessoas casas, camas e mesas viessem apercebidos quanto melhor podessem, para que com honra e abastança podessem agasalhar e festejar os senhores estrangeiros que ás festas viessem E a muitos escreveu e encommendou que trouxessem suas mulheres, como trouxeram, mui ricamente ataviadas. E enviou com muita diligencia e muita abastança de dinheiro muitas pessoas por mar e por terra a Levante e ao Poente a comprar todas cousas que para arreo e cumprimento de tão ricas festas eram necessárias. E ainda para maior perfeição dellas mandou notificar a todas gentes e nações do mundo, que poderiam ás ditas festas trazer, ou enviar suas jóias, brocados, todas sedas e ricos panos, e todas outras cousas que para ellas fossem necessárias, e os franqueou geralmente de todos direitos que d'ellas houvessem de pagar, e que o preço d'ellas podessem tirar em ouro ou em prata, e assi se cumprio mui inteiramente. (RESENDE, 1902, p.69)

E ainda:

⁶¹ Cada uma das principais noções do que 'é' o Estado desenvolvidas no Ocidente desde o século XVI - monopolista da violência dentro de um território, comitê executivo da classe dirigente, agente delegado da vontade popular, mecanismo pragmático para conciliar interesses - tem tido a sua dificuldade própria em assimilar o facto de que esta força existe. Nenhuma conseguiu dar conta, de forma utilizável, da sua natureza. Aquelas dimensões da autoridade dificilmente redutíveis a uma concepção da vida política baseada no comando-e-obediência, têm sido deixadas à deriva num mundo indefinido de excrescências, mistérios, ficções e decorações (GEERTZ, 1980, p. 154).

⁶² O primeiro marido de Inês na Farsa de Inês Pereira foi um escudeiro de nome Brás da Mata. Mais um exemplo de decadência de parte da nobreza, o personagem é ainda caracterizado por sua fraqueza ao embarcar para as cruzadas e acabar morrendo nas mãos de um simples pastor de ovelhas.

⁶³ Um exemplo notável do Príncipe Perfeito se utilizando do aspecto ofensivo do Estado é um ataque contra os mouros que ele articulou no norte da África: "E entraram em uma aldeia grande, d'onde trouxeram captivas duzentas e cinquenta almas, e mataram muitos mouros, e tomaram muita prata e ouro, e muitos despojos, e do campo trouxeram muito gado e grande cavalgada de bestas, e sem dam no algum dos christãos saíram a elles mil e setecentos mouros de cavallo, e muita gente de pé, e não ousaram de pelejar com elles. E os christãos muito a seu salvo trouxeram tudo a Arzila, onde por seu costume tudo foi repartido. E estando El-Rei ainda em Almada lhe escreveram os capitães este feito, com que El-Rei folgou muito." (RESENDE, 1902, p. 10).

Mandou mais vir de Allemanha, Flandres, Inglaterra e Irlanda em navios, muitas e mui ricas tapeçarias, e pannos de lã muito finos, e outros forros & facaneas formosas, e muita prata em pasta. Muitos e bons cosinheiros, muitos menistrís altos e baixos, cuja vinda e aviamento destas cousas custou muito dinheiro. E assi mandou de Castella e outras partes, vir muitos ourives para fazerem arreios, e outras cou- sas esmaltadas, e muitos douradores, e todos los bons officiaes de todos los officios, e assi os mercadores pelos favores e liberdades que recebiam acudiam de muitas partes onde El-Reí estava (RESENDE, 1902, p. 70-71).

Ora, se fomos tão ácidos com D. Afonso V por sua “mão aberta”, qual a razão de seus gastos significarem fraqueza e os de seu filho virtude? Esta lista de compras era para o casamento de Afonso, filho de D. João II, com Isabel de Aragão, ninguém menos que a filha dos reis católicos. O Príncipe Perfeito estava conseguindo por meio da diplomacia⁶⁴ algo que seu pai não conseguira por meio da guerra: a possibilidade real de unificar Espanha e Portugal.

Mas e quanto ao povo? O que um casamento entre famílias reais tem a ver com Marta Gil⁶⁵? A geopolítica ditava para quais rumos o pacto de Aljubarrota seguiria: o interesse de D. João II em tomar Castela para Portugal se encontrava com o interesse da burguesia em não cair nas mãos dos velhos inimigos que tinham forte tendência⁶⁶ de favorecer a classe nobre. Quanto ao papel da festa na realização do poder:

E o motor, uma vez mais, era a cerimônia estatal. A exuberância prodiga de tal cerimônia, a sensação prevaleceria de abundância material que repetidamente realçamos, era ao mesmo tempo a imagem da propriedade do reino e, na sequência do viso das coisas em termos de modelo e cópia, a sua autora. O esplendor cerimonial representava a centralidade do rei, convergindo nele como o seu foco; representava os poderes que se alojavam nessa centralidade retratando-os em termos de riqueza coligida; e representava o campo social sobre o qual aqueles poderes se espraiavam em termos da população a partir da qual a riqueza era reunida. A extravagância dos rituais do Estado não era só a medida da sacralidade do rei. Como já vimos era também a medida do bem-estar do reino. Mais importante ainda: era uma demonstração de que se tratava da mesma coisa. (GEERTZ, 1980, p. 163)

Clifford Geertz, analisando uma sociedade balinesa do século XIX, elabora o conceito de *Estado-Teatro* que utilizamos aqui. Aplicando esta ideia do antropólogo a nosso objeto, D. João II não estava gastando de forma inconsequente: ele estava

⁶⁴ E sem lotear o reino a ponto de ser dono só de seu trono.

⁶⁵ Regateira no *Auto da Barca do Purgatório*.

⁶⁶ Nos expurgos que D. João II promoveu muitos nobres e clérigos se exilaram em Castela, por exemplo.

mostrando para os Reis Católicos a abundância⁶⁷ da gente de Portugal. Uma cerimônia demasiadamente austera poderia envergonhar a população frente aos seus inimigos históricos e oferecer a estes motivos de galhofa. A entrada⁶⁸ do príncipe D. Afonso com sua esposa Isabel de Aragão em Santarém foi uma verdadeira catarse popular:

E ahi foram armadas muitas e ricas tendas em que se todos agasalharam, e foram banqueteados com grande abastança e perfeição. E depois de repousarem embarcaram ahi, e houve um singular recebimento dalbetoças, barcas e bateis, e outros muitos navios que para isso ahi foram vindos, toldados em grande perfeição. E o Príncipe e a Princeza com suas damas e muitos senhores embarcaram em uma grande alivadoira, toda toldada de brocado com muitas bandeiras de seda e alcatifada, e muitas almofadas de brocado, e bateis que a levavam á toa, com os remeiros todos vestidos de libré das cores da Princesa, e os bateis muito embandeirados e pintados todos, e os remos mui enramados, e nelles muitas folias de homens e mulheres muito bem vestidos das cores da Princesa, e muitos entremeses⁶⁹ e festas. (RESENDE, 1902, p.111)

Este relato do cronista ilustra o interesse de toda a população pelos eventos da corte, já que isto teria uma interferência direta em suas vidas. A promessa de paz inebriava todas as camadas da sociedade portuguesa, e homens e mulheres bailavam e se divertiam para comemorar a estabilidade e a riqueza vindoura. Porém,

⁶⁷ Também na comida vemos isto: “E ordenou mais que os caçadores de toda sorte, e os pescadores de rios d'aquellas comarcas, depois da Princesa ser entrada em Portugal e as festas durassem, continuadamente caçassem e pescassem por giros, e as caças e pescados enviassem logo á corte por tropeiros que para isso eram ordenados. E ordenou mais que de todo o reino por mar e por terra seus almozarifes e officiaes mandassem á corte galinhas, capões, patos e adens, pavões e outras muitas aves; e mandaram tão grande numero d'ellas, que foi certo que as ditas aves durando as festas comeram mais de cem moios de, trigo, porque tanto se levou em conta e despesa aos officiaes que d'elias tinham carregado em casas e quintaes que lhe para isso deram, e lhe davam de comer muito e beber para que estivessem gordas.” (RESENDE, 1902, p.73.)

⁶⁸ Como começamos por assinalar, este tipo de evento festivo conheceu o apogeu durante os séculos XVI e XVII, envolvendo um número muito considerável de pessoas, desde o rei e os seus familiares mais próximos, até a população anônima que assistia a festa, passando pelas corporações urbanas, pelos representantes do “estado eclesiástico” e da nobreza, que sempre faziam por estar presentes. Além disso, ao contrário das cerimônias que tinham lugar no palácio real — por definição muito mais exclusivas e fechadas a “gente comum” —, as entradas tinham uma clara vocação “pública”, quer dizer, tinham como objetivo expresso captar a atenção de um grupo de pessoas tao numeroso quanto possível. (KANTOR, 2001, p.98)

⁶⁹ O entremês era um tipo de representação popular que surgiu em momentos de festa, mas depois acabou se transformando num gênero literário que dominou o teatro Espanhol do século XVI e XVII. Segundo Eugênio Asensio ele caracterizava por ser “Representacion breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinário entre uma jornada y outra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar el auditorio.” Por tanto comicidad deum matriz especifico, jocoso y burlesco, sin pretenciones morales, sin outra mira que el deleite.” (ASENSIO, 1971, p. 17). O entremês se tornou tão adorado pelo povo que mesmo as peças hieráticas ou as comédias e tragicomédias eram intercaladas com estas pequenas representações em seus respectivos intervalos. Percebemos então como estas festas reais ajudaram na ascensão de expressões culturais populares, algo que encontramos nas farsas de Gil Vicente, como gênero similar ao entremês.

em um acontecimento digno de Eurípedes, o jovem príncipe sofreu um acidente a cavalo e acabou morrendo não deixando se concretizar este Éden popular ibérico. Foi um baque para o espírito português.

Outro notório exemplo de consonância do exibicionismo da corte portuguesa com os interesses populares é a embaixada⁷⁰ enviada até Roma em 1514 por D. Manuel I. Novamente, quando olhamos os itens da lista achamos exagerada esta relação entre a suntuosidade do cortejo e a pobreza que Gil Vicente mostra nos campos, mas o rei e Leonor Vaz⁷¹ queriam algo em comum: a moralização do clero.

Com o expansionismo português nos mares a coroa se tornou o principal aríete do catolicismo no mundo, e como a figura do rei cada vez mais se revestia de uma aura sagrada era natural que se preocupasse com as atitudes de seus agentes, já que os desvios destes poderiam parecer frouxidão moral do próprio monarca⁷².

⁷⁰ “A embaixada, confiada a Tristão da Cunha, partiu de Lisboa em janeiro (1514), e foi recebida em Roma em março. Era uma procissão magnífica, e o fausto espetaculoso do rei português conseguiu deslumbrar essa corte de Leão X onde se reuniam os primores da civilização da Europa. Partiram, primeiro da porta del Populo, trezentos cavalos guiados à rédea por outros tantos azeméis, vestidos de seda, e os cavalos cobertos por mantos de brocado com franjas de ouro. Seguiu logo a turba da criadagem, e após ela os portugueses de Roma, seculares e eclesiásticos. Depois iam os parentes dos embaixadores, ostentando o luxo desvairado desses tempos: chapéus de plumas bordados de pérolas e aljófar, grossos colares e cadeias de ouro cravejados de pedras preciosas, armas tauxiadas com embutidos e labores, sedas, veludos, rendas, anéis; montando cavalos de raça, ornados de fitas e jaezes de preço. Eram mais de cinquenta os fidalgos; e atrás do brilhante esquadrão viase, primeiro, uma companhia de besteiros de cavalo, depois os oficiais da casa do Papa, com a sua guarda de honra de archeiros suíços e lanceiros gregos, a pé. A cavalo, os músicos da embaixada portuguesa e trombetairos e chameleiros do Papa, reunidos, abriam a segunda metade, mais singular, do préstimo capitaneada pelo estribeiro do rei, Nicolau de Faria, que montava um cavalo cujos arreios eram esmaltados de ouro cravejado de pérolas. Um elefante recamado de xairéis preciosos levava, na sua torre, o cofre onde ia o pontifical oferecido por D. Manuel ao Papa; e um paire da Índia, vestindo os seus trajos de seda, ia governando o animal dócil « tão formoso, sendo mui feio, que era coisa gentil de ver». Depois do elefante, num cavalo da Pérsia, montado por um caçador de Ormuz, ia deitada na anca uma onça domesticada. Estes animais, dois leopardos em carros, encerrados em gaiolas, e o pontifical magnífico eram as páreas que, dos seus domínios orientais, o rei enviava ao Papa. Morreu noutra viagem o rinoceronte, destinado a representar a África, mas foi depois empalhado para Roma; não chegando, porém, lá as quintaladas de cravo, de pimenta, de canela, de gengibre, de malagueta, cargação da nau que naufragou em Génova. Depois das páreas, a embaixada formava um grupo deslumbrante de riqueza. Garcia de Resende, o secretário, era seguido pelo rei de armas de Portugal, com a sua cota vestida, e pelos maceiros do Papa, que precediam os embaixadores. Tristão da Cunha a cavalo « tão posto e tão poderoso com seu chapéu de pérolas que matava todos de gentileza» vinha entre o duque de Bari e o governador de Roma; Diogo Pacheco entre o bispo Alberto Cáspio; e João de Faria entre o bispo de Nápoles e o sábio Guilherme Budeo, embaixador do rei de França. Depois seguiam os embaixadores de Castela e de Inglaterra, da Polónia, de Veneza e de Milão, de Luca e de Bolonha, cada um com seu bispo ao lado, e marchando em coluna, aos pares.” (MARTINS, 2010, p. 194-195)

⁷¹ Leonor Vaz é uma personagem da *Farsa de Inês Pereira* que quase foi estuprada por um clérigo no caminho para sua casa: Leo. Tamanho? eu l'o direi. Vinha agora pereli O redor da minha vinha, E hum clérigo, mana minha, Pardeos, lançou mão de mi; Não me podia valer, Diz que havia de saber Se era fêmea, se macho [...] Foi e esfarrapou-me toda O cabeção da camiza. (FEIO, 1852, p. 124)

⁷² O romancista Aldous Huxley faz uma comparação similar em sua obra *Demônios de Loudun*: “Na França, onde a monarquia se valia da Igreja como de um instrumento para dar maior força ao poder central, às custas dos protestantes, da nobreza e da tradicional autonomia das províncias, a

Além da iminente ameaça castelhana, a corrupção do clero também atormentava o povo e difundia um ceticismo e uma falta de reverência perigosa para a coesão social. No capítulo anterior expusemos as reclamações do lavrador Aparicianes em relação aos “frades rendeiros” na *Romagem dos Agravados*, porém em diversas outras peças o clero degenerado aparece, como, por exemplo, no *Clérigo da Beira*:

Francisco: Vós haveis de celebrar
Missa de festa em pessoa,
E não fazeis a coroa
Antes que vamos caçar?
Pois. pae, não haveis d'olhar
Que sois clérigo da Beira,
Porque a gente cabreira
Em tudo quer attentar.
Clérigo: Ta mãe m'a Tosquiará,
Pião cures tu de conselhos;
Cacemos nós dos coelhos,
Que isso á noite se fará. (FEIO, 1852, p. 228)

O jovem Francisco era filho do clérigo e pergunta ao pai porque este não está mais tosquiando o cabelo, o que era característica dos frades. Toda a simbologia da cena mostra que toda a sacralidade havia deixado o clérigo, esta quebra dos votos de celibato é bem recorrente em diversas peças de Gil Vicente.

No *Auto da Barca do Inferno*, frei Babriel entra em cena de mãos dadas com uma mulher de nome Florença. Na *Comédia de Rubena* a protagonista é filha de um frade, a alcoviteira Brízida Vaz se orgulhava e se dizia santa por fornecer moças para os “cônegos da Sé”, e assim por diante. Sobre a crítica vicentina do clero Maria Leonor Garcia da Cruz escreveu:

Os religiosos, regulares ou seculares, do alto ou do baixo clero, são um dos alvos preferidos de Gil Vicente, porque, afastando-se de uma recta conduta o seu crime é mais grave, uma vez que, sendo sua missão velar pela salvação espiritual de toda a sociedade, ao praticarem-no comprometem tal função e, por mais, fornecem péssimo exemplo de conduta que deveria constituir para um cristão um modelo de fé e virtudes. (CRUZ, 1990, p. 55-56.)

respeitabilidade clerical o concernia à realeza. As massas nunca respeitarão uma Igreja cujos ministros sejam culpados de conduta escandalosa. Mas em um país onde não só l'État, mas também l'Église c'est moi, a falta de respeito à Igreja traduz a falta de respeito para com o Rei.” (HUXLEY, 2014, p.10).

Na explanação da historiadora vemos a predominância da preocupação religiosa do autor: se o problema não encontrasse uma resolução as almas dos lusos estariam condenadas. Mas mesmo que Gil Vicente estivesse pensando na superlotação da barca do inferno em suas sátiras, novamente, se tornam perceptíveis as fissuras no pacto que formava a nação Portuguesa.

Se a religião católica fosse confrontada todo o resto também o seria como demonstrou os conflitos generalizados que se sucederam à Reforma Protestante⁷³. Neste sentido O *Auto da Feira* expressa o interesse do rei⁷⁴ em ser respeitado, do povo em não ser surrupiado e de Gil Vicente – como representante da voz portuguesa – de que cada ator social voltasse às suas funções primordiais e não exorbitasse o contrato social fundante da nação.

Mas não só um padre desviado era problemático para a deferência à fé católica⁷⁵, os jogadores de baralho e dados, ou tafuis como eram chamados, também representavam riscos, já que em meio aos seus jogos regados a bebedeiras e apostas acabavam praguejando contra as coisas do sagrado. No *Auto da Barca do Purgatório* logo quando chegou diante do batel infernal o Tafuí foi recebido com empolgação pelo diabo:

O meu sócio, ó meu amigo.
Meu bem e meu cabedal!
Vós, irmão, ireis comigo,
Que não temeste o perigo
Da viagem infernal. (FEIO, 1852, p. 270)

E na sequência:

Diabo. Mas tornemos a jogar,
Porque tenho saudade de te ouvir arrenegar,
E descrer e brasfeimar
Do mistério da Trindade.
Taf. Aramá, como tu falias
Tão senhor desta alma minha!
Dia. Não sei como agora calas,
Renegando a soltas alas

⁷³ Curiosos são os versos de Garcia de Resende sobre a reforma de Lutero, notem o foco nos conflitos e no caos social que a derrocada da Igreja causava: “Com heresias e manha vimos o falso Lutherio converter em Allemanha tanta gente, que é façanha na mór força do império; contra nossa fé pregando e do papa blasphemando, dos bispos, dos cardeaes, venceu batalhas campaes a gran gente do seu bando. Com sua lingua maligna e preceitos deshonestos semeia sua doutrina cheia de luxuria indigna e vergonhosos incestos; o que mais deve doer é que vemos estender este veneno a mais terras, e com pestíferas guerras tarda remédio poer.” (RESENDE, 1902, p. 216)

⁷⁴ O interesse dos monarcas portugueses em moralizar a Igreja explica em partes a relativa liberdade de expressão que Gil Vicente teve na maior parte de sua carreira.

⁷⁵ E, portanto, à autoridade no geral.

De Deos e da ladainha..
Este dia e as oitavas,
Por paços, salas e cantos,
Oh quanta glória me davas,
Quando á hóstia blasfemavas (FEIO, 1852, p. 271)

Os xingamentos nas jogatinas podem parecer coisas banais, mas se Deus estava sendo desrespeitado fica evidente quem seria o próximo a ser achincalhado pelos lábios insolentes dos jogadores. É fácil imaginar os camponeses defendendo uma atitude mais ética dos membros do clero devido aos abusos econômicos que sofriam nas mãos destes, mas e quanto aos tafuis? Será que o povo se importava com eles? Ou mesmo jogava com eles?

Infelizmente carecemos de fontes para averiguar estas incertezas, porém, como o objetivo da burguesia era a paz social e estabilidade – e esta mesma participava assiduamente⁷⁶ dos ritos religiosos públicos – os ataques à fé poderiam significar o início de um turbilhão de acontecimentos desagradáveis.

Portanto, o rei precisava retalhar de forma severa como o fez D. João II – sempre ele – em uma casa de jogos em Lisboa em 1490:

Neste anno de mil e quatrocentos e noventa, estando El-Rei em Évora, antes da vinda da Princesa, lhe foi dito que em Lisboa em casa de um cavalleiro que se chamava Diogo Pires do Pe, e vivia junto da praça da Palha, se juga- vam dados e cartas, e outros jogos com que Deos era desservido, e seu sancto nome renegado, e o de Nossa Senhora, e dos santos blasfemados. E como El- Rei era muito catholico devoto, e amigo de Deos, por atalhar e evitar tamanho mal, e por castigo do que nas ditas casas se fazia, pelo mesmo caso na metade do dia, com pregão de justiça as mandou queimar no primeiro dia de Junho do dito anno. De que na cidade foi grande espanto, e alguns homens que em suas casas tinham

⁷⁶ Olhemos as categorias presentes da procissão do Dia de Todos os Santos no ano de 1482: “Primeiramente adiante de todos hirão os Carniceiros com um Touro por cordas, e todos os Carniceiros e Enserqueiros a cavallo com elle com sua bandeira de sua divisa . . . e tangerão seu atabaque Logo hirão os Hortelãos e Pomareiros da cidade e seu termo; e levarão em carreta, horta, e levarão seus Castelllos e pendoens de sua divisa encarnados e pintados com sua bandeira e atabaque. E no meio da procissão virão todas as de traz bem vestidas e assiadas com seu gaitero, e ellas todas hirão em pessoa. « A pella das Padeiras, que he huma só, por quanto dão todas o Jogo de um. touro; — E as três pellas das Fruteiras, Regateiras e Vendedeiras com seu gaitero. Os Almocreves todos com seus Castelllos pintados da sua divisa, e bandeira e atabaque e pendoens bem pintados, todos em pessoa. «Os Carreteiros e Estalajadeiros com seus Castelllos e pendoens pintados, e trazerão ires Magos em sua avença. Os Sapateiros trazerão o seu Emperador com dois Reys muy bem vestidos, como lhe he ordenado, com. seus castellos e pendoens bem pintados, e sua baufieira e atabaque todos de huma banda; e servirão com elies, a saber. Sapateiros, Surradores, Cortidores, Odreiros todos em pessoa” (BRAGA, 1898, p. 26-27). Várias outras corporações de ofício da burguesia são citadas no documento; o cortejo era uma forma de mostrar seu respeito ao monarca e ao pacto social que garantia sua coexistência.

jogos e tavolagens com muito grande receio se tiraram logo d'isso. (RESENDE, 1902, p. 54)

A vida política e diplomática de Portugal era um grande espetáculo, em que o rei – senhor dos senhores e ator dos atores – desfilava de cenário em cenário: às vezes atuava junto do próprio Papa, hora aparecia em tablados menores para virar a mesa dos tafuis, ou para promover desfiles e entradas nas cidades do reino. Um acontecimento notório que ocorreu na casa de Álvaro de Castro, governador da Casa Cível, demandou a ação de D. Manoel I como “rei ator”:

Entre estas escravas avia huma de bom parecer que ella estimava mais que todas as outras, com quem andava damores hum seu criado, do que dom Alvaro, e sua mulher des- gostosos o lançarão fora de casa, mas corro o bem querer destes dous se não apartasse continuando em seus amores tinha o mancebo modo de entrar com esta escrava, o que sabendo dom Alvaro pos nisso tal vigia que o achou de noite dentro de sua casa fallando com ella, pelo que movido de sanha o mandou açoutar per mouros de sua estrebaria, tão cruel- mente que em todo o corpo lhe não ficou lugar, que não fosse chagado dos açoutes. (GÓIS, 1911, p. 59)

A Casa Cível era uma alta instância de justiça de Portugal que fiscalizava instâncias menores, o que fazia de D. Álvaro um dos homens mais poderosos e influentes de toda a Lusitânia. Na crônica de Damião de Góis lemos o castigo terrível que o criado de D. Álvaro sofreu por estar se envolvendo com uma das escravas da casa. Por mais que D. Manuel – irmão do assassinado Duque de Viseu – não fosse tão ácido em relação aos abusos da nobreza como seu predecessor, ao ser solicitado pelo dito criado que apareceu em sua frente pingando sangue,⁷⁷ ele sentiu, mais que necessidade, a obrigação de agir:

Andre Pirez se foi a casa do governador, o qual em o vendo lhe dixe, que alguma boa ventura lhe entrava pella porta com sua vinda, » ao que lhe respondeo, senhor eu vos quisera trazer recado de mais vosso gosto, el Rei manda, que sejais suspenso do vosso officio ate sua mercê, e esteis preso em vossa casa, e que me deis logo quinhentos cruzados para os dar a hum homem que mandastes esta noite açoutar em vossa casa [...] (GÓIS, 1911, p.60)

Somada à prisão e ao estabelecimento da multa ainda vieram punições mais simbólicas:

⁷⁷ D. Manoel estava saindo da missa ao ser parado pelo criado que retirou o manto exibindo as feridas do corpo e o sangue que lhe cobria.

[...] el Rei tinha mais olho, estando hum dia ceando junto de huma janella nos paços da ribeira de Lisboa, vio andar estes dous moços passeando no terreiro a cavallo, pelo que perguntou a hum dos offciaes que o servião a mesa, se erão aquelles os filhos de dom Alvaro, e sabendo que era assi chamou dom loam de Meneses Conde de Tarouca, prior do crato seu mordomo mor, e lhe dixeu que os mandasse riscar dos livros da cozinha. (GÓIS, 1911, p. 61)

D. Manuel I excluiu toda a família de D. Álvaro das cerimônias do paço, como vimos o poder dos nobres havia sido massivamente dissolvido nos fins do medievo português, excluir um nobre da vida social da corte significava excluí-lo da própria vida. Intervir em favor do criado ferido era tão importante quando mandar embaixadas para o Papa em Roma: isto mostrava o compromisso do rei em defender os pequenos das injustiças dos poderosos⁷⁸, algo que sempre aparece nos autos de Gil Vicente:

Diabo: Que me digas porqué eres
Tanto de los pobrecicos?
Bajos hombres y mujeres
Destos matas cuantos quieres,
Y tardan grandes y ricos (FEIO, 1852, p. 271)

Neste trecho do *Auto da Barca da Glória* o Diabo questiona a Morte sobre a razão dela só recair sobre os mais pobres e vulneráveis e menos sobre as pessoas ricas e de alta classe. Apesar da cena se passar no já citado porto do além-mundo – o julgamento final – o questionamento do Belzebu é bem mundano: até quando os ricos terão tantos privilégios e se safarão?

Nas crônicas⁷⁹ dos reis de Portugal é corriqueiro os monarcas intervirem nas mais variadas situações do cotidiano do reino, e levando-se em conta que muitos súditos viviam e morriam sem ver seu rosto uma única vez estas intervenções eram de suma importância para a legitimação do poder régio e evocação dos valores que garantiam o sentimento de justiça e unidade, a grande demanda dos menos favorecidos do reino.

⁷⁸ O já tratado “Pacto de Aljubarrota”.

⁷⁹ As de Garcia de Resende e de Damião de Góis, que estamos usando como fontes.

2.3 Sou filho de prostituta com sapateiro e vivo como rei!

Uma virada cultural importante que Teófilo Braga salientou é que na transição para o Renascimento a opinião pública de Portugal já estava exausta com as representações hieráticas promovidas pela Igreja Católica. E este cenário de insatisfação com a tradição religiosa somada às grandes cerimônias do Estado monárquico foi o solo fértil para o florescimento do teatro vicentino.

Apesar de já identificarmos composições poéticas de Gil Vicente na corte de D. João II, é a partir do reinado de D. Manuel que o autor deslancha como o grande rosto do teatro português, e até ibérico. O *Monólogo do vaqueiro* (1502) foi a primeira representação que Gil Vicente fez perante a corte no nascimento do que viria a ser D. João III de Portugal, como já dissemos. Vestido como vaqueiro, perante o recém-nascido, Gil Vicente declamou:

Sera rey Don Juan tercero
Y heredero
De la fama que dejaron,
Sn el tiempo que reinaron,
El segundo e el primero,
Y aun los otros que pasaron,
Quedáronme allí detras
Unos treinta companeros,
Porquerizos y vaqueros,
Y aun creo que son mas;
Y traen para el nacido
Esclarecido
Mil huevos y leche aosadas,
Y un ciento de quesadas;
Y han traido
Quesos, miel, lo que han podido (FEIO, 1852, p. 5)

Em uma releitura da visita dos reis magos a Maria e José no nascimento de Jesus, Gil Vicente ⁸⁰substituiu os magníficos reis com seus luxuosos presentes por simples pastores e criadores de porcos oferecendo queijo, leite, ovos e mel: era um verdadeiro encontro do destino da nação Portuguesa encarnado na figura do futuro rei com as camadas baixas e toda a sua simplicidade.

⁸⁰ Reparem no conceito de *performance* de Paul Zumthor - já tratado anteriormente ao falar sobre a voz poética – aplicado no *Monólogo do Vaqueiro*: o texto impresso desta peça inaugural de Gil Vicente é apenas uma ínfima parte do que foi a representação: a simbologia, o cenário, toda a carga emocional, a entonação, a música etc., fazem daquele momento algo único e irreplicável.

Claro que se vestir de vaqueiro não é a mesma coisa que ser um, e mesmo com todo o esforço que estamos empreendendo para mostrar mais o que aproxima⁸¹ os portugueses do que os separa, parece forçado tratar os pastores deste auto ou os artesãos de outras peças – o sapateiro do *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo – como representantes fidedignos de sua classe, porém:

Quem tem da corte quinhentista uma imagem de elite requintada e culta, pode espantar-se, por exemplo, com a frequência com que o dramaturgo recorre à farsa, enquanto gênero “chocarreiro”, centrado no ardid, nos instintos e até na sugestão obscena. Por outro lado, as personagens farsescas são, por sistema, tipos populares, supostamente pouco familiares aos cortesãos. É necessário lembrar, todavia, que, à época, ainda não era clara a clivagem entre corte e povo ou sequer entre cultura popular e cultura de elites. Pelo contrário: para o homem de corte, o vilão não tinha apenas existência literária. Fazia parte integrante da paisagem urbana; a própria cultura dita “popular” integrava o horizonte de referência dos palacianos, tão apegados a gêneros literário-musical de extracção popular como o vilancete, a cantiga ou a esparsa. (BERNARDES, 2008, p. 55)⁸²

Então, além das aspirações burguesas e de unidade do Estado, entre os lusos ainda havia concepções artísticas compartilhadas. Um elemento que corrobora esta tese – de cultura que transcende os grupos sociais – é a própria dinâmica econômica que a Europa estava vivendo e que podia jogar um cortesão como Aires do Rosado⁸³ na rua com suas trovas, mas alçar um artesão como Gil Vicente a mestre de cerimônias da corte:

Onipresente, insistente, agitada, a massa dos intérpretes não tem delimitações fixas nem precisas. Socialmente heterogênea, recruta-se em todos os setores não camponeses da população e das provas de uma mobilidade que, de um dia para o outro, pode modificar a condição do indivíduo; fazer do cavaleiro um errante miserável, do clérigo um saltimbanco, do recitador popular um cantador introduzido nas altas rodas. (ZUMTHOR, 1993, p. 59)

Paul Zumthor ao refletir sobre a sociedade medieval percebeu que apesar da rigidez dos estamentos os jograis, artistas ambulantes, não se prendiam às

⁸¹ A economia burguesa e o “pacto de Aljubarrota”.

⁸² Além disso: “Esse efeito de caldeamento explica o facto de o talento de Gil Vicente ter ultrapassado, com facilidade, os limites da corte entrando nos circuitos populares, Mesmo já no século XVI e ainda em vida de Gil Vicente, existem dados seguros acerca da divulgação da obra vicentina fora dos muros do palácio, quer através da impressão quer através da representação cênica. Basta atentarmos no facto de alguns autos figurarem já na *Copilaçam* renomeados pelo povo (v.g *Mofina Mendes*, inicialmente designado por *Mistérios da Virgem*)” (BERNARDES, 2008, p. 56). Outro exemplo de peça renomeada pelo povo é *Quem tem farelos?*, que ganhou o título *Farsa do escudeiro pobre*.

⁸³ O já citado nobre pobre da farsa *Quem tem farelos?* que andava pelas ruas de Lisboa tangendo sua viola enquanto cantava trovas de estilo palaciano.

estruturas e poderiam “ir e vir” por entre as classes fazendo suas representações. Além disso, o autor também afirmou:

No coração de um mundo estável, o “jogral” significa uma instabilidade radical; a fragilidade de sua inserção na ordem feudal ou urbana só lhe deixa uma modalidade de integração social: a que se opera pelo lúdico. Esse é o estatuto paradoxal a manifestar a liberdade de seus deslocamentos no espaço; e, de modo fundamental, a implicar a palavra, de que e ao mesmo tempo o órgão e o mestre. Por isso o “jogral” liga-se a *feira*, uma das tribunas da sociedade medieval, ao mesmo tempo desabafo e ruptura, prospectiva e redenção ritual, espaço plenário da voz humana. Festas públicas, tais como o coroamento ou o armamento dos príncipes. (ZUMTHOR, 1993, p. 65-66)

Se os jograis, mesmo no medievo já não estavam presos e delimitados por hierarquias sociais, agora em pleno Renascimento⁸⁴ comercial e urbano – e seu impacto nas artes através do mecenato⁸⁵ – esta falta de enraizamento estava mais grave e a cultura estava vibrante e se expandindo como nunca.

Exemplar é a história do Italiano Pietro Aretino, contemporâneo de Gil Vicente, que se orgulhava de ter conseguido através de seus versos uma vida de rei apesar de ser filho de uma prostituta⁸⁶ com um sapateiro. Gil Vicente, como já estudamos, foi artesão (ourives), estudou Direito em Lisboa, tinha voz junto ao clero e viajava por todo o reino acompanhando a corte em suas andanças.

Nem as classes, nem os discursos e nem a geografia prendiam Mestre Gil: suas palavras bailavam capturando a essência dos pastos, tabernas, paços e conveses para depois reproduzi-la em um tipo tão genuíno e inovador⁸⁷ de arte na qual Portugal poderia ver seu próprio rosto. A distância radical entre o povo e a Coroa simplesmente não existia e Gil Vicente com suas personagens alegóricas nos paços e câmaras reais é a última prova disso.

⁸⁴ E em plena Revolução Comercial em se tratando da expansão marítima.

⁸⁵ Muito praticado já por D. João II e expandido por D. Manuel I.

⁸⁶ Ainda que sua mãe não fosse prostituta (Este era um ataque que seus inimigos faziam), ele decidiu usar o rótulo com a finalidade de salientar o quão alto ele chegara na sociedade, em riqueza e em prestígio, apesar de ser oriundo de seu extrato mais pobre, sujo e decrépito. (ARETINO, 1981, p.9)

⁸⁷ No fim do *Monólogo do Vaqueiro* encontramos os versos: “E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a Rainha Velha desta representação, que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas de Natal, endereçado ao nascimento do Redemptor [...]” (FEIO, 1852, p. 5-6) A rainha velha, viúva de D. João II, estava satisfeita com a performance de Gil Vicente e após esta primeira apresentação em 1502 virou uma protetora do autor e lhe solicitou diversas outras peças. Este papel de teatrólogo da corte durou até o ano de sua morte em 1536, neste período escreveu e apresentou diversas peças sempre refinando seu estilo e investindo na sátira social.

2.4 O rei mendigo e o filósofo com um parvo atado aos pés.

A peça em que Gil Vicente expõe mais abertamente sua crítica ao expansionismo ultramarino⁸⁸ é o *Auto da Índia*. Nesta farsa podemos perceber tanto o desequilíbrio interno da Lusitânia com a saída massiva de maridos e filhos do território para buscar riquezas na Índia, quanto a precariedade da conquista portuguesa do Oriente. Com a ausência do marido, Constança mantinha em sua casa dois amantes, e quando este retorna, ao conversar com sua ama faz um relato curioso sobre sua estadia na Índia:

Mar: Fomos na volta do mar
quasi a quartelar:
a nossa Garça voava que o mar se espedaçava.
Fomos ao rio de Meca,
pelejámos e roubámos
e mui risco passámos [...]
Mar: Lá vos digo que há fadigas,
tantas mortes, tantas brigas
e perigos descompassados,
que assi vimos destroçados
pelados coma formigas.
Ama: Porém vindes vós mui rico...
Mar: Se não fora o capitão,
eu trouxera, a meu quinhão,
um milhão vos certifico. (FEIO, 1852, p. 41-42)

O marido de Constança mostra como a conquista da Índia não tinha nada de racional ou planejado: se tratava apenas de um saque desorganizado⁸⁹ conduzido por indivíduos mesquinhos e ávidos para retornar a Portugal com os bolsos cheios e enobrecidos pelas riquezas sarrupadas com violência.

Porém, o único que se beneficiou da expedição de que o marido fez parte foi o capitão da nau que ficou com todo o espólio; para a família de Constança o que restou foi miséria, infidelidade e falsidade: para o dramaturgo o povo português havia ganhado o mundo, mas perdido sua alma nesta empreitada.

Um dado curioso – que se soma ao pessimismo vicentino – é que as práticas de feitiçaria popular em Portugal cresceram muito no período de expansionismo:

⁸⁸ Aos seus aspectos negativos, para ser mais específico.

⁸⁹“Anarquicamente iniciada, a ocupação da Índia foi, de princípio a fim, uma exploração anárquica. A política marítima e comercial de D. Francisco de Almeida, o império de Afonso de Albuquerque, o virtuoso reinado de D. João de Castro provaram-se igualmente impotentes para organizar o domínio português no Oriente, de um modo regular e duradouro. Nem a arte, nem a força, nem o santo exemplo puderam disciplinar a turba dos invasores da Índia.” (MARTINS, 2010, p. 181)

A desorganização familiar provocada pela expansão explica a profusão de pedidos para determinar a sorte de maridos, amigos, filhos, ou genros desaparecidos havia vários anos. Brites Frazoa, por exemplo, acede ao lançar uma sorte de chumbo com água de três Marias e águas de três mancebas de clérigos para saber se o marido de Margarida Rodrigues, que saíra de casa havia três anos, estava vivo ou morto. (BETHENCOURT, 2004, p.67)

A ambição estava lançando o reino numa espiral de pecados em que a diferença entre os preceitos oficiais da Igreja e a prática popular da Igreja já não era mais tão clara. A figura de Brízida Vaz do *Auto da Barca do Inferno* ilustra bem isso, ao chegar perante o Diabo fala de tudo que traz consigo:

Seiscentos yirgos posticos,
E tres areas de feiticos,
Que nao podem mais levar*
Tres almarios de mentir,
E cinco cofres d'enleios,
E alguns furtos alheios,
Assi em joias de vestir,
Guarda-roupa d'encobrir:
Enfim casa movedica, -
Hum estrado de cortica,
Com dez cochins d'embair.
A mor carrega que he,
Essas mocas que vendia
D'aquesta mercadoria (FEIO, 1852, 229-230).

Brízida era uma cafetina que se orgulhava e se sentia santa por fornecer moças a membros da Igreja. Em sua vida atribulada ainda praticava furtos, feitiçaria, fraudes, fugas, intrigas, entre outros numerosos pecados.

Apesar de todos estes desvios se acreditava santa pelos “serviços” prestados⁹⁰ à comunidade, principalmente junto ao clero. Fica evidente na obra vicentina que a riqueza das Índias não embaralhou somente os estamentos, mas também a própria noção de uma religiosidade – e moralidade – católica una e homogênea. Enquanto o dinheiro circulava aparando as arestas e anestesiando os conflitos tudo estava bem, e Gil Vicente não passava de um louco pregador do apocalipse, porém Portugal foi derrotado pela vitória e este momento foi também o de nascimento da tragédia lusa:

⁹⁰ Este entrelaçamento da feitiçaria com o “bem” também aparece no *Auto das Fadas*, quando a bruxa Genebra Pereira se apresenta perante o rei e a rainha para defender a utilidade social de seus feitiços. Outro exemplo notável é o da *Comédia de Rubena* em que uma feiticeira invoca quatro diabos para ajudar no parto difícil de uma moça.

Na embriaguez de tamanhas riquezas, quem podia ouvir o grito lancinante do judeu queimado? Quem se atreveria a afirmar que a nação se arruinava? que os campos se despovoavam? que a miséria crescia? e que o rei de Portugal, tão opulento, era de facto um pobre pedinte? Tal foi, porém, a verdade, logo no reinado de D. João III. As rendas do tesouro não chegavam para custear as despesas públicas; e o rei, a braços com falhas enormes, esmolava empréstimos sucessivos em Flandres, e em toda a parte, sem saber como havia de pagar os juros exorbitantes, que cada dia mais agravavam o estado da sua fazenda. Já em 1534 D. João III devia « por juros vencidos, dívidas das casas da Índia e câmbios de Flandres » quatro anos das receitas do reino, ou oitocentos contos. Três anos depois, os « câmbios dos dinheiros tomados a interesse » em Flandres, chegavam a cento e vinte mil cruzados. (MARTINS, 2010, p. 203-204)

A exploração das Índias gerava riquezas, mas também gastos exorbitantes⁹¹ e a corte de D. Manuel, como já vimos, havia abandonado a prudência austera do Príncipe Perfeito e se jogado em uma opulência desenfreada como se aquela era de maravilhas nunca fosse acabar.

Quando as rendas do reino escassearam, o espírito humanista sofreu um abalo e passou a ser corroído pela exacerbação religiosa⁹² que havia ficado muito tempo com a boca calada pelas moedas, e a Igreja, principalmente após a Reforma Protestante e o Concílio de Trento, passou a reagir⁹³ às formas de religiosidade popular:

Estienne reprovava os pregadores que faziam os ouvintes rir ou chorar, os pregadores que inseriam estórias absurdas ou fabulosas em seus sermões, os pregadores que empregavam pragas e expressões coloquiais "que podiam ter usado num bordel", e os pregadores que faziam comparações ridículas ou blasfemas, como aquela entre o Paraíso e uma estalagem espanhola. A peça religiosa popular frequentemente era atacada por razões semelhantes. Assim, em 1534, o bispo de Évora, em Portugal, proibiu peças sem uma permissão especial, "mesmo que elas representem a Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, ou sua Ressurreição, ou o Natal [...] porque dessas peças surgem muitos inconvenientes, e elas muitas vezes escandalizam os que não são muito firmes em nossa santa fé católica, ao verem as desordens e excessos dessas encenações". Um ponto geralmente levantado contra o teatro profissional é o de que era impróprio que atores de maus princípios representassem as vidas dos santos. As procissões religiosas podiam ser condenadas se incluíssem animais ou crianças nuas representando anjos. (BURKE, 2010, p. 143)

⁹¹ Era verdade que a Índia produzia muito, mas absorvia imenso. O Oceano tragava esquadras, subvertendo milhões e milhões de cruzados. Não menos de 32 naus se tinham perdido nos trinta anos, desde que durava o novo reinado (1521-51). O abandono de Arzila e das mais praças de África não teve outro motivo senão a penúria da nação, em dinheiro, e também em gente. (MARTINS, 2010, p. 204)

⁹² Lembremo-nos que ela sempre dividiu espaço com a mentalidade popular burguesa e vez ou outra emergia, como no caso do massacre de judeus em Lisboa de 1506.

⁹³ Este movimento de cerceamento das expressões populares da religião ocorreu não só em Portugal, mas em toda a Europa.

A epígrafe deste capítulo é um fragmento de Teófilo Braga⁹⁴ descrevendo um grupo de religiosos conduzidos por um dito padre Inácio para impedir o acontecimento de uma representação teatral perante o povo.

O avanço da censura religiosa não demorou a chegar a Gil Vicente e muitas de suas peças foram rasuradas⁹⁵ em alguns versos ou eliminadas como um todo; o esvaziamento da cultura burguesa significou o arrefecimento das artes no geral que foram substituídas pelo misticismo fúnebre⁹⁶ na Corte de D. João III, o rei que estabeleceu a inquisição em Portugal com o propósito de perseguir os judeus e outros heréticos em 1536. Gil Vicente colocou na boca do filósofo na *Floresta de Enganos*:

A según siento mis males
al discreto singular
gran pena le es conversar
con los necios perenales
sin lo poder escusar.
Los muy antiguos romanos
comenzando a ser tiranos
porque Roma se ofendía
yo por mi filosofía
les di consejos muy sanos.
Y porque la reprehensión
a todos es enojosa
me vi en grande pasión
y me echaron en prisión
en cárcel muy tenebrosa.
No bastó, mas en depués
daquesto que oído habéis
sólo por esto que digo
ataron así conmigo
este bobo que aquí veis. (FEIO, 1852, p. 236)

⁹⁴ O mesmo Teófilo Braga também escreve: “As Constituições dos Bispados de 1534 a 1589, revelam-nos na sua proibição uma poesia dramática bastante arreigada nos costumes populares: ellas não permitem que se façam representações, ainda que sejam da Paixão de nosso senhor J. C. ou da sua ressurreição ou nascença” (BRAGA, 1898, p. 6).

⁹⁵ “O perigo que Gil Vicente e pensadores como ele passariam a correr fica bem evidente na forma que actuou a censura inquisitorial: no *Índice dos Livros Proibidos* de 1551, atingindo as peças *Dom Duardos* (sem emendas feitas), *Auto da Lusitânia* (a cena dos diabos), *Auto de Pedreanes* (*Clérigo da Beira*, devido às matinas), *Auto do Jubileu de Amores*, *Auto da Aderência do Paço*, *Auto da Vida do Paço* (todas três desaparecidas) e *Auto dos Físicos*; no de 1551, restringindo “Comédias, Tragédias, Farças, Autos, onde entram por figuras pessoas Ecclesiasticas, & se representa algum sacramento, ou acto sacramental, ou se reprende, & pragueja das pessoas que frequentão os sacramentos, & os templos, ou se faz injuria a alguma ordem, ou estado aprouado pola Igreja” e ainda proibindo o prólogo da *Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, publicada em 1562 com carta-privilégio da rainha regente; na edição de 1586, cortando e emendando drasticamente os autos; no *Catálogo* de 1624; suprimindo ou transformando passagens inteiras dos seus escritos ou anulando mesmo algumas peças cuja circulação foi proibida e trouxe a grave consequência da sua perda irreparável” (CRUZ, 1990, p. 268-269).

⁹⁶ Expressão de Oliveira Martins para se referir ao fanatismo religioso de D. João III.

Nesta última peça apresentada durante sua vida, Gil Vicente coloca em cena um filósofo que diz ter perdido sua liberdade por incomodar os poderosos de Roma (ou Portugal?) com seu pensamento. Como castigo, aos pés deste filósofo foi atado um parvo que sempre anulava as palavras sábias de seu colega de cárcere com frases repletas de disparates e tolices.

Muitas são as analogias e as especulações relacionando esta cena misteriosa com o contexto de Portugal nos tempos de D. João III⁹⁷ e a vida do próprio Gil Vicente, principalmente levando-se em conta que o ano da representação coincide com o estabelecimento da inquisição no reino.

Por carência de documentos não podemos confirmar estas suposições, mas o fato é que o brilho da cultura popular burguesa estava se apagando e abrindo caminho para a desgraça final da morte de D. Sebastião na África e o mergulho da nacionalidade portuguesa em um delírio messiânico infecundo que culminaria na União Ibérica.

Foi um grande desejo de muitos autores, nas obras de Gil Vicente, encontrar uma cópia fidedigna de o que era o povo, como os menos abastados viviam e suas aspirações. Porém, o que nos sobrou dos autos foram vozes abafadas que viveram entre a experiência do exuberante e assustador Renascimento português e a expectativa de dias melhores e menos soturnos. Terminemos aqui com as palavras do próprio povo português, na cantiga que foi bradada pelas ruas de Santarém quando o Cardeal D. Henrique, sucessor de D. Sebastião morreu sem deixar herdeiros e acabou entregando o trono de Portugal de bandeja para a Espanha:

Viva El-rei Dom Henrique
No inferno muitos annos,
Pois deixou em testamento
Portugal aos Castelhanos (BARATA, 1902, p. 23)

⁹⁷ A D. João III também não apetecia as farsas como sugere o prólogo da comédia Dom Duardos: “Como quiera (Excelente Príncipe Dom João) que las comedias, farças e moralidades que he compuesto em servicio de la Reina vuestra tía (quando em caso de amores) hueron figuras baxas, en las quales no havia conveniente retórica que pudiesse satisfacer al delicado espíritu de Vuestra Alteza. Conocí meter más velas a mi pobre fusta.” (BERNARDES, 2008, p. 95.) Em contrapartida, Gil Vicente passou a produzir comédias com “altas figuras”. Então, o esvaziamento do conteúdo popular das peças era notório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa tratamos o povo português como expressão cultural, contornando os problemas de classe ou escrita e oralidade que tanto atormentaram diversos historiadores. Com Paul Zumthor, nos versos de Gil Vicente fizemos ser perceptível uma voz comum aos portugueses que advinha de sua experiência histórica de formação política e econômica. Fizemos esta relação com o cuidado de não tomar como fatos históricos passagens das peças de Mestre Gil, como bem elucidou Raymond Williams, mas entendendo a *forma de composição* que deu origem a tais cenas. Outro caminho percorrido para não cairmos no paradoxo das dualidades foi o conceito de *Estado Teatro* do antropólogo Clifford Geertz ao pensar no papel político e social das cerimônias reais no tempo de Gil Vicente.

Na primeira parte do trabalho podemos contemplar o povo como protagonista de grandes momentos da história do reino. A contestação da arbitrariedade dos nobres afonsinos, somada ao fortalecimento do mundo do comércio, gerou formas comportamentais que se enraizaram em todos os nacos sociais.

O desejo de expansão comercial remeteu a gente de Portugal aos mares desbravando novas terras, novos mercados, mas também novas ideias e concepções de mundo e de vida: o Renascimento era Descobrimento.

Em se tratando da segunda parte identificamos os pactos políticos advindos da Revolução de Avis, quando a gente simples (como a padeira de Aljubarrota) ajudou a desmoralizar a poderosa cavalaria Castelhana e estabelecer a Dinastia de Avis no trono. Os juízos políticos e comerciais têm uma relação simbiótica que forma a mentalidade coletiva do povo português e norteia todo o seu comportamento e interações sociais com a Coroa.

O povo em Gil Vicente não é classe ou grupo étnico, mas sim mentalidade formada por interesses: o interesse de manter a autonomia burguesa, de limitar os aristocratas, e de sempre lembrar o rei acerca da natureza de seu poder.

As aspirações que formam o povo não são sempre um egoísmo inveterado que conduz à barca do inferno, mas um instinto de sobrevivência e autopreservação que dá à luz a noção de nacionalidade e de identidade.

Gil Vicente, como bom transeunte entre os “lugares sociais” do reino, soube captar estas vozes e reproduzi-las por meio de suas personagens. Porém, mais do

que captar esta mentalidade que unia, ele conseguiu enxergar os conflitos e a miséria mesmo nos momentos de opulência e riqueza mais intensos que o reino já havia vivido. O espírito restaurador estava se esvaindo e os baldados por D. João II voltavam, pouco a pouco, a seus antigos assentos e retomavam suas mercês.

A nobreza em Portugal nunca foi “nacional”, ela sempre teve um alinhamento quase espontâneo com a nobreza castelhana, que tinha mais privilégios. E quando as moedas indianas pararam de cair, todas as fissuras sociais que haviam sido sufocadas vieram à tona iniciando a derrocada dos lusitanos.

Se com a riqueza o “pensar” se sofisticou, com a crise econômica a ignorância passou a tomar conta de todo o tecido social. O fanatismo do convés de *Triunfo do Inverno* acabou por vencer o comandante sagaz e afundar o navio: o que começou com o riso e os aplausos ao vaqueiro no Castelo de São Jorge terminou com um filósofo queixoso com o inconveniente parvo atado aos pés.

REFERÊNCIAS

Fontes

BARATA, António Francisco. **Cancioneiro Geral**: Continuação ao de Garcia de Resende. Évora: Empresa Typographica Eborensis, 1902.

FEIO, Barreto. **Obras de Gil Vicente**. Lisboa: Escritorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.

GÓIS, Damião de. **Chronica D'El Rei D. Manuel**. Lisboa: Escritorio da Bibliotheca Portugueza, 1911.

GÓIS, Damião de. **Chronica do Príncipe Dom Joam**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1904.

RESENDE, Garcia de. **Cancioneiro Geral**. Stuttgart: Literarischer Verein, 1846.

RESENDE, Garcia de. **Chronica de El-Rei D. João II**. Lisboa: Escritorio da Bibliotheca Portugueza, 1902.

Bibliografia

ARETINO, Pietro. **Sonetos Luxuriosos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

ASENSIO, Eugenio. **Poetica y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media**. Madrid: Editorial Gredos S. A, 1970.

ASENSIO, Eugenio. **Itinerario del Entremés**: Desde Lope de Rueda a Quinones de Benavente. Madrid. Editorial Gredos S. A, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **A sátira da mudança no teatro de Gil Vicente**: o peso da História e a leveza da Arte. Porto: Veredas, 1998.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Gil Vicente**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia**: Feiticeiras, adivinhos, e curandeiros em Portugal no século XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOCCACCIO, Giovanni. **O Decamerão**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

BRAGA, Teófilo. **Historia da Litteratura Portuguesa**: Gil Vicente e as origens do teatro nacional. Porto: Editora Chardron, 1898.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COSTA, Canhoto André. **As Cinco Grandes Revoluções da História de Portugal**. Porto Salvo: Edições Saída de Emergência, 2020.

CRUZ, L. G. Maria. **Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos**. Lisboa: Gradiva, 1990.

FEBVRE, Lucien. **O Problema da Incredulidade no Século XVI**: A religião de Rabelais. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREIRE, Anselmo Braacamp. **Vida e Obra de Gil Vicente**: Trovador e mestre da balança. Lisboa: Ocidente, 1944.

FREITAS, Isabel Vaz de. **A Corte de Afonso V**: O tempo e os homens. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

GEERTZ, Clifford. **Negara**: O Estado Teatro no século XIX. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1980.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HESPANHA, Antônio Manuel. Conflito e resistência na sociedade do Antigo Regime. In: **Caleidoscópio do Antigo Regime**. São Paulo: Alameda, 2012.

HUIZINGA, Johan. **O Outono na Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUXLEY, Audous. **Os Demônios de Loudun**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

KANTOR, Iris. **Festa**: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec, 2001.

LAFER, Celso. **O Judeu em Gil Vicente**. São Paulo: Coleção Ensaio, 1963.

LE GOFF, Jacques. **Mercaderes y Banqueros de la Edad Media**. Buenos Aires: EUDEBA, 1982.

MARAVALL, José Antonio. **La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)**. Madrid: Taurus, 1986.

MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. Lisboa: Edições Vercial, 2010.

NOVAES, Adauto. **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente** – O Autor e a Obra. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz**: A “literatura medieval”. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. São Paulo, Editora Unesp, 2014.