

A encenação da Aderência ao Paço: um tópico da sátira vicentina¹

Márcio Ricardo Coelho Muniz - UEFS

Este texto poderia ter como título “um modo de ‘corrupção’ social no teatro de Gil Vicente”, pois a expressão “aderência ao Paço” traduz uma prática política dos homens da Corte que, aproveitando-se de seu *status* nobre, vegetavam ao redor do rei, de forma parasitária, gabando-se de serem “privados”, de gozarem da intimidade do rei, desfrutando das mordomias e privilégios que a proximidade com o poder possibilitava. Se preferimos a expressão “aderência ao Paço”, isto se deve ao simples desejo de ser mais fiel ao dramaturgo e utilizarmos de suas palavras para falar dele.

Explicado o sentido em que tomamos a expressão “aderência ao Paço”, há no título de nosso texto um outro termo que merece também alguns comentários: referimo-nos à “sátira”. Para explicitar a acepção do termo em nosso trabalho aproveitamos-nos de algumas considerações desenvolvidas por J. A. Cardoso Bernardes em seu recente livro sobre a obra de Gil Vicente chamado *Sátira e Lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente* (BERNARDES:1996).

Buscando definir sátira, Cardoso Bernardes começa por afirmar que esta tem a ver com uma “hiperconsciência crítica” do satirista em relação à vida. O autor satírico é assim uma pessoa constantemente vigilante do mundo que o cerca e está sempre pronto a atacar, através de sua arte, aquilo que desaprova, aquilo que contraria a sua verdade ou a do grupo que representa. Tal empenho vigilante e crítico dá à arte satírica um teor militante², engajado, já que o satirista está, através de sua obra, defendendo uma verdade pessoal e/ou social que crê corrompida ou a ponto de se corromper.

O crítico português ressalta, no entanto, que não é no caráter militante que reside a especificidade da sátira, mas sim no “facto de essa atitude combativa se revelar compósita” (BERNARDES: 1996, p. 162). Ou seja, ao lado da visão crítica, da posição denunciadora, há também uma atitude criativa por parte do autor, de que resulta sua arte. Desta forma, a crítica satírica, ainda segundo Bernardes, constitui-se de três componentes fundamentais: a reprovação, a revolta e o ludismo. E este atributo de elemento “compósito” é que permite com que a obra

satírica não se limite ao “teor militante”, ao aspecto “engajado”, apontado atrás, mas dê vazão à arte em si mesma, à ludicidade que a caracteriza.

Por outro lado, comprometido com uma visão de verdade social, que busca defender, o autor satírico além de identificar e apontar os erros e/ou desvios sociais também, de modo geral, propõe um reordenamento, um retorno à ordem rompida ou a se romper³. A sátira possui, segundo essa visão, um caráter altamente pedagógico, de fundo moralizante. O satirista trabalha por denunciar o desvio, rebela-se contra este ou contra aqueles que identifica como responsáveis por ele e, por fim, busca indicar o caminho de retorno a um estado de normalidade preexistente. Vive assim o autor satírico uma espécie de “nostalgia da ordem” (RIBEIRO: 1984).

Neste sentido, podemos entender que a sátira é de natureza reacionária, já que aponta para uma retomada da ordem, para a recuperação de um tempo ideal perdido. Porém, aquela particularidade “compósita” possibilita à sátira assumir também uma natureza revolucionária, já que pode trazer dentro de si uma “proposta coerente de transformação coletiva” (BERNARDES: 1996, p. 163). O aspecto de heterogeneidade que o crítico observa como componente da crítica satírica, a nosso ver, diz respeito exatamente à capacidade que tem o autor satírico de, do caos estabelecido, não só torná-lo público, através da denúncia, mas também de propor novas fórmulas ou modelos para a construção do *cosmos*, que represente uma evolução, um avanço, em relação ao que existia antes. As bases éticas do modelo proposto serão, de modo geral, as mesmas que sustentavam a ordem anterior, no entanto, aquelas podem ser transformadas no intuito de instaurar o novo sobre o alicerce corroído do passado.

Um último dado que gostaríamos de tratar sobre os estudos do crítico português é a relação íntima que ele aponta entre a sátira e o teatro. A profunda interação com o espectador que a encenação de um texto pressupõe e a atualização ou presentificação do real que está na base da representação, faz da arte teatral espaço privilegiado para o desenvolvimento da sátira. A intervenção imediata na realidade circundante que o teatro tradicionalmente almeja e a participação que possibilita, ou até mesmo exige, do público, tornam o texto dramático campo aberto para o estabelecimento do discurso satírico

(BERNARDES: 1996, p. 166). E isto se deve não só a interação apontada acima, mas também à riqueza de recursos extra-discursivos (cenário, figurinos, elementos gestuais etc.) a que o autor teatral pode e deve recorrer.

No caso particular que aqui consideramos, veremos que Gil Vicente recorreu reiteradamente ao discurso satírico para denunciar e corrigir aquilo que observava como corrompido na sociedade e, mais particularmente, na corte que servia. Seu teatro, constantemente apontado como realista, soube tomar do cotidiano que o circundava a matéria e o assunto da encenação satírica, como se o mundo para que atentasse estivesse em sua essência corrompido.

A produção teatral vicentina, como se sabe, se inicia em 1502 e segue quase ininterruptamente até 1536. Neste período, governaram Portugal dois reis, D. Manuel I, o Venturoso, e seu filho, D. João III. O primeiro, como o próprio epíteto denuncia, teve a fortuna de receber de seu antecessor e cunhado, D. João II, um reino preparado para viver o seu grande auge. E assim foi. Logo à sua subida ao trono, Portugal abriu as portas do mar Índico ao mundo e desfrutou de toda a riqueza e fausto que o comércio pela rota da Índia propiciou. Anos depois, foi o Brasil o outro veio descoberto, apesar de tardiamente explorado. Isto possibilitou um reinado de luxo, de pompa e de espírito imperial ao rei Venturoso. O cronista Francisco de Andrada retrata da seguinte forma essa época áurea do governo de D. Manuel I:

“A mayor parte daquelles felices annos que durou o imperio do glorioso e bem afortunado Rey dom Manoel lhe socederão sempre todas as cousas tão prosperamente, que parece que a fortuna de proposito tinha tomado a seu cargo engrandecello, porque cos grandes proveitos e interesses que se tirarão de muytas e muyto floriosas conquistas que os Portugueses fizeram nas partes Orientaes, e do trato e comercio dellas, em espaço de poucos annos veyo este reyno ser tanto mais rico e abastado do que o nunca fora, que os mesmos homens quasi atonitos de tão supita mudança não souberão tratar as riquezas nem usar dellas com a temperança devida e necessaria, quiça parecendolhe que lhe não podia jamais vir a faltar o que huma vez tinham alcançado” (ANDRADA: 1976, p. 19)

Como se vê, a Fortuna não deixou de sorrir para o rei Venturoso. O teatro de Gil Vicente, financiado pela corte e produzido para a entretenimento desta, usufruiu de todo o fausto deste reino em seu início.

Com a morte de D. Manuel I, em 1521, subiu ao trono seu filho, D. João III. Apesar de ter sido na década e meia seguinte, dentro portanto do reinado deste

rei, o período em que nosso autor mais produziu e foi melhor recompensado financeiramente por sua produção, tudo leva a crer que o cedro recebido por D. João III já não carregava a mesma magnificência que possuía quando governava seu pai. Vários são os indícios de que os últimos anos do governo de D. Manuel I foram difíceis: a grande seca que atingiu toda a Península no ano de 1521; a fome, fruto dos estragos provocados pela seca; a peste, que grassava a todo momento por todo território peninsular; os problemas na administração das possessões ultramarinas e do próprio reino; tudo isto começava a minar o áureo período cantado e imortalizado por Camões n’*Os Lusíadas*. Todavia, a despeito dos motivos naturais e administrativos, parece ter sido o deslumbramento com a riqueza e a corrupção dos costumes provocada pela facilidade e abundância daquela que deram início à derrocada do império manuelino, pelo menos é o que podemos inferir do trecho abaixo, daquela mesma crônica de Francisco de Andrada:

“Esta prosperidade, e boa forma veyo em fim a dar mostra d’alguma mudança e declinação porque esta grande riqueza e abundancia, que se devera de poupar para as necessidades da honra se veyo a empregar toda em delicias e appetites, os quaes como costumão ser insaciaveis forão causa de grandissimas superfluidades e demasias, nos trajos, tomados quasi de improviso de gentes estrangeiras, nos adereços das casas, no fausto e pompa de serviço, em cheiros e perfumes deliciosos, em invenções de manjares differentissimos assaz custosos ha fazenda, e danosos ha vida, e em outras muytas cousas desta calidade, que forão bastantes não sómente para darem grandissima quebra naquella grande abundancia a que os homens tinhão chegado, mas para *preverterem e quasi corromperem de todo aquelle rigor e austeridade dos costumes antigos, que era a coluna e sustentação da verdadeyra honra*”. (ANDRADA: 1976, p. 20. Grifos nossos.)

Testemunhos históricos como este de Francisco de Andrada confirmam o que vimos apontando. Porém, o próprio Gil Vicente, no *Romance de Aclamação de D. João III*, permiti-nos chegar a mesma conclusão no que diz respeito ao estado do reino português na transição do reinado de D. Manuel I para o de D. João III.

Neste romance de aclamação de D. João III ao trono português, depois de descrever toda a cena do levantamento do rei e de fazer o elogio a que a este cabia, Vicente cria uma série de pequenas estrofes nas quais transcreve falas, por ele imaginadas, que cada um dos grandes senhores de Portugal teria dito ao novo rei no momento de render-lhe homenagem. Transcreveremos não todo o romance, mas alguns trechos das falas de alguns dos nobres presentes, que nos permitirão

ter uma idéia de como nosso teatrólogo via os últimos anos do governo de D. Manuel I e o que esperava do reino de D. João III, já que eram palavras “fantasiosas”⁴:

“Eu estava cá no chão
com’outro desmazelado
do teatro tão alongado
que via beijar a mão
mas nam ouvia o falado
e ocupei o cuidado
no que cada um deria
assi de minha fantasia
segundo vi o passado
e a mudança que via”⁵.

Segundo o Romance vicentino, o Marquês de Vila Real teria dito ao novo rei: “...governai polo antigo/ qu’este pasto está em perigo/ as ovelhas sospirando/ sem abrigo”. Observa-se na fala do Marquês o recurso ao tópico do rei como pastor de uma rebanho, de clara reminiscência cristã. O conselho que dá ao rei é para que este se guie pelos costumes antigos pois o pasto, metáfora do reino, está em perigo, e as ovelhas, os súditos, estão desamparadas, sem abrigo. A fala do Conde de Marialva parece apontar para o mesmo desassossego que aflige a todos: “...mandai chamar vosso gado/ e preguntai-lhe que há/ e de pouco pera cá/ o porque anda arrepiado/ vos dirá”. Se na fala do Marquês de Vila Real o “polo antigo” indica um tempo vago, difícil de se determinar cronologicamente em relação ao momento do levantamento do rei, o Conde de Marialva é mais pontual. O ‘de há pouco pera cá’ delimita um passado recente em que algo tem acontecido (“preguntai-lhe o que há”) e vem “arrepiando”, inquietando, o gado, metáfora do povo.

Constatada a inquietação geral, os conselhos parecem tender cada vez mais para uma questão específica: o governo do reino. A fala do Conde de Penela ressalta a necessidade de um governo dirigido aos menos favorecidos e moderado para com os poderosos: “sede isento e liberal/ provedor dos lavradores/ e pai dos povos menores/ c’os grandes muito real/ e moderados favores”. Já o Conde de Vila Nova sugere cuidados com as intrigas da corte para que nenhum lado de uma pendência seja privilegiado por engano: “...pera bem aconselhado/ nam ouçais mexeriqueiros/ nem os que forem primeiros/ nam vos façam ser irado/

sem ouvir os derradeiros”. É necessário, segundo o Conde, ouvir todos os lados da discórdia.

O Bispo de Funchal, Diogo de Pinheiro, é mais certo na questão de que tratamos aqui. Seu conselho é para que se evite as “aderências”, que favorecem o ladrão: “...o conselho que eu daria/ que perdessem a valia/ *as aderências pois são/ as que dão vida ao ladrão/ cada dia*”. Por fim, os Vereadores da cidade de Lisboa aconselham algo semelhante, saber reconhecer o verdadeiro servidor e expurgar o bajulador: “...nam estimeis o dinheiro/ e a todo bom cavaleiro/ sede muito liberal/ e *esquivo ao lisonjeiro*”.

Como se percebe pelos conselhos “fantasiados” pelo nosso teatrólogo, a situação de Portugal nos últimos anos do governo de D. Manuel I parece não ter sido das melhores, particularmente no que diz respeito ao exercício do poder em relação aos mais desfavorecidos socialmente. Percebe-se por algumas das falas que o perigo da corrupção do poder através da prática do favoritismo indiscriminado já rondava o governo do rei Venturoso. Daí, talvez, a ênfase dada às questões da administração, do exercício da justiça e da distribuição dos favores régios, nos conselhos ao novo rei.

Poder-se-ia objetar a esta leitura ideologicamente dirigida que muita destas falas dizem respeito à tópica do elogio e da saudação de um novo rei, e que a identificação de males passados, na realidade, apenas projetaria retoricamente o desejo de um futuro glorioso. No entanto, levando-se em conta que os “males passados”, se apenas retóricos, diriam respeito ao pai do novo rei, recentemente falecido e de quem se deveria preservar a memória, não me parece impróprio ler, nesses conselhos, dados de realismo histórico. Levando-se em conta ainda que foi financiado e incentivado pelo governo de D. Manuel I que nasceu o teatro de Vicente, fica difícil de acreditar que aquelas pequenas denúncias sejam apenas retóricas de elogio ao novo rei e não reflitam dados circunstanciais e históricos.

Contudo, se estamos aqui no início de um novo reino e se pouco se pode falar sobre o seu futuro, os dois autos que melhor exemplificam a sátira vicentina contra a “Aderência ao Paço” — a *Farsa dos Almocreves* e *Romagem d’Agravados* — inserem-se plenamente dentro do governo de D. João III, já que datam de 1527 e 1533 respectivamente, e parecem denunciar uma prática que

cada vez mais tomou corpo e que tornou-se a grande mazela do reino⁶. O desejo de participar da vida da corte, de desfrutar dos privilégios que esta oferecia e de angariar os frutos que só a aderência parasitária possibilitava, parece ter sido o grande mau da época.

Também Alexandre Herculano aponta esta corrupção dos costumes nas primeiras décadas do longo governo de D. João III:

“Ao passo que as tendencias do rei e do povo na epocha de D. João III pareciam fructo de uma grande exaltação religiosa, exaltação que o clero fomentava, o estado da moral publica era deploravel. Teremos accasião, mais uma vez, de descobrir as ulceras que roíam a sociedade; mas os capitulos de côrtes relativos a esse objecto, quer se attribuem á assembléa de 1525, que á de 1535, começam a habilitar-nos para avaliarmos os costumes daquelle tempo. Os vexames e abusos na administração da justiça praticavam-se em todas as instâncias, desde as inferiores até as mais elevadas, e não só no fôro secular, mas também no ecclesiastico. O reino estava cheio de vadios que viviam opulentamente, sem saber como. O vicio do jogo predominava em todas as classes, com as suas fataes consequencias de roubos e de discordias e miseria domesticas. O luxo era desenfreado. A côrte andava atulhada de ociosos, e a casa real dava exemplo da falta de ordem e de economia. Nos paços dos fidalgos via-se um sem número de criados, bem superior ao que permitiam as rendas dos amos, de modo que faltavam os braços para o trabalho, sobretudo para a agricultura... Se, porém, no civil ía mal o reino, não ía melhor no ecclesiástico” (HERCULANO, A. Apud. FREIRE, B. : 1944, p. 193).

Como se vê, se dermos crédito ao historiador, o reinado de D. João III traduzia com perfeição tudo aquilo que nos trechos citados da *Crônica de D. João III*, de Francisco de Andrada, e na *Aclamação ao Rei D. João III*, de Vicente, parecia prelúdio a se evitar. Mas, vejamos os autos.

A *Farsa dos Almocreves* é de 1527, como já dissemos, portanto contemporânea ao momento histórico de que trata Alexandre Herculano. Retomando um tema já esboçado por Vicente há aproximadamente 20 anos, em *Quem tem farelos?*, de 1509, *Almocreves* trata de um Fidalgo empobrecido que, não querendo assumir sua condição de penúria, continua a manter uma série de hábitos próprios da nobreza, como ter um capelão, um ourives e um pajem, sem, no entanto, poder custeá-los. Não tendo condição financeira para pagar suas dívidas, o Fidalgo engana seus credores com falsas promessas de inseri-los como servidores do Paço real, de que se diz ser íntimo. Eis o diálogo do Fidalgo com seu Capelão que reclama as suas pagas:

“**Capelão:** E vós fazeis foliadas

e nam pagais o gaiteiro

isso são balcarriadas.
se vossas mercês nam hão
cordel pera tantos nós
vivei vós aquém de vós
e nam compreis gavião
pois que nam tendes piós

vós trazeis seis moços de pé
e acrescentai-los a capa
coma rei e por mercê
nam tendo as terras do Papa
nem os tratos de Guiné
antes vossa renda encurta
coma pano d'Alcobaça

Fidalgo: Todo o fidalgo da raça
em que a renda seja curta
é por força que isso faça

*padre mui bem vos entendo
foi sempre a vontade minha
dar-vos a el rei ou à rainha.*

Capelão: *Isso me vai parecendo
bom trigo se der farinha
senhor se m'isso fizer
grande mercê me fará* ⁷.

A fala do Capelão é dura e incisiva na denúncia da soberba do Fidalgo em querer manter um *status* que não possui (“viveis vós aquém de vós/ e nam compreis gavião/ pois quem nam tendes piós”). Mas, repare-se, basta o Fidalgo apontar com a possibilidade de torná-lo privado do rei, que a fala do Capelão se adoça e revela-se também corrompida (“Isso em vai parecendo/ bom trigo se der farinha/ senhor se m'isso fizer/grande mercê me fará”). Como disse Alexandre Herculano, se “no civil ia mal o reino, não ía melhor no eclesiástico” (HERCULANO, A. Apud. FREIRE, B. : 1944, p. 193).

Em uma outra cena da mesma farsa vem o ourives requerer do Fidalgo o pagamento de seus serviços:

Vem um Pajem do Fidalgo e diz;
Senhor o ourives sé ali.

Fidalgo: Entre. quererá dinheiro
venhais embora cavaleiro
cobri a cabeça cobri
tendes grande amigo em mi
e mais vosso pregoeiro.
gabei-vos ontem a el rei
quanto se pode gabar
e sei que vos há'-d'acupar
e eu vos ajudarei
cada vez que m'i achar

porque às vezes estas ajudas
são milhores que cristéis
porque só a fama que haveis
e outras cousas meúdas
o que valem já o sabeis.

Ourives: Senhor eu o servirei
e nam quero outro senhor.

Fidalgo: Sabeis que tendes melhor?
eu o dixei logo a el rei
e faz em vosso louvor

nam vos dá mais que vos
paguem
que vos deixem de pagar
nunca vi tal esperar
nunca vi tal vantagem
nem tal modo d'agradar.

Ourives: Nossa conta é tam pequena
e há tanto que é devida
que morre de prometida
e peço-a já com tanta pena
que depeno a minha vida.

Pressupondo o teor da visita do ourives (cobranças por serviços prestados), o Fidalgo nem mesmo espera que a cobrança aconteça. Inicia de imediato um jogo da sedução que segue caminho similar ao trilhado com o Capelão. O Fidalgo, primeiramente, sugere uma relação de intimidade com o ourives (‘cobri a cabeça cobri/ tendes grande amigo em mi/ e mais vosso pregoeiro’), estende esta “privança” até os domínios reais (“gabei-vos ontem a el rei/ quanto se pode gabar”) e oferece seus préstimos de intermediador junto a figura real garantido o sucesso dessa relação (“...sei que vos há-d’acupar/ e eu vos ajudarei/ cada vez que m’i achar”). Em seguida lembra a importância fundamental dessas correntes de favores que amarra uns homens aos outros e garantem o sucesso fácil de uns e a desgraça de outros (“porque às vezes estas ajudas/ são melhores que cristéis/ porque só a fama que haveis/ e outras coisas meúdas/ o que valem já o sabeis”). A fala sibilina do Fidalgo é tão eficiente que ainda que a dívida seja pequena, mas cause pena⁸, a corrupção afidalgada convence de imediato o ourives (‘Senhor eu o servirei/ e nam quero outro senhor.’).

Acreditamos ter ficado claro o olhar satírico de Vicente por sobre os representantes das classes de que se compunham fundamentalmente a população da corte. Os dois diálogos acima, que podem ser considerados metonímicos de toda a farsa, comprovam a “consciência crítica”, retomando as idéias de Cardoso Bernardes, o olhar agudo e denunciador de Vicente sobre uma prática corrente no seu tempo e que cabia, segundo a moral defendida pelo poeta, combater. Como afirma António José Saraiva em seu *Gil Vicente: reflexo da crise*: “...Vicente mostra-nos como os privilégios, os alvarás, os empregos se obtinham na Corte não por mérito mas por favoritismo, ou para empregar a palavra da época, por “aderência” (SARAIVA, 1955, p. 273).

Seis anos mais tarde, em 1533, Gil Vicente faz encenar uma outra peça, agora não mais denominada como farsa, mas sim como Tragicomédia, mas cujo conteúdo é quase que exclusivamente farsesco⁹ e que trata da sátira dos costumes da gente que habita ou que deseja habitar os paços reais. Referimo-nos a *Romagem d’Agravados*. A arquitetura processional, que já está anunciada no próprio título, proporciona que desfilem frente ao espectador pares de personagens tipos que apresentam, a uma espécie de Mestre de Cerimônia, os seus agravos. É sobre este a que estamos chamando de Mestre de Cerimônia desta procissão que iremos primeiramente nos deter: o Frei Paço. Atente-se, antes de escutá-lo, que seu nome denuncia desde pronto a configuração satírica que Vicente lhe impõe. Ele é, a um mesmo tempo, representante do mundo eclesiástico, espiritual, religioso, e, também, digno embaixador do mundo temporal, material, profano. E esta configuração paradoxal da personagem é não só assumida pela mesma, como ela parece querer nos convencer de que nosso espanto frente a sua aparência pouco comum é improcedente. Vejamos o que Frei Paço diz:

Entre logo frei Paço com seu hábito e capelo e gorra de veludo e luvas e espada dourada fazendo meneos de muito doce cortesão e diz

Frei Paço: quem me vir entrar assi
com estes jeitos que faço
cuidará que endoudeci
até que saiba de mi
que sam o padre frei Paço.
Deo gracias nam me pertence
nem pera sempre nem nada
senam espada dourada
porque muito bem parece
ao paço trazer espada

eu sam fino da pessoa
e por se nam duvidar
fiz ua cousa mui boa
leixei crecer a coroa
sem nunca a mandar repar.
e portanto vos não digo
Deo gracias s’atentais nisto
nem louvado Jesu Cristo
inda que trago comigo
hábito qu’ é muito disso

*e sam tam paço em mi
que me posso bem gabar
que envejar mexericar
são meus salmos de Davi
que costume de rezar.
falo mui doce cortês
grã soma de cumprimentos
obras nam nas esperês
senam que vos contentês
com palavrinhas de ventos*

sou favor e desfavor
mestre-mor dos namorados
engano dos confiados
sou templo do deos d’amor
inferno de magoados.
porém nam como soía
é já a lei namorada
e porque tudo s’enfria
amo si de sesmaria
e sospiro d’empreitada

A rubrica que revela a aparência exterior de Frei Paço traz à nossa memória, de imediato, um outro religioso da mesma forma satirizado por Vicente: o “padre mundanal”, do *Auto da Barca do Inferno*. O hábito, o capelo, a gorra de veludo, as luvas e a espada são índices claros da configuração satírica, desconstruída da personagem. Do mesmo feito, a descrição física que faz de si nas duas primeiras estrofes diz bem do olhar satírico de Vicente sobre sua figura. Aquilo que ele apresenta como valor (“porque muito bem parece/ ao paço trazer espada” // “fiz uma coisa muito boa/ deixei crescer a coroa”¹⁰) é na realidade o ponto sobre o qual incide a crítica denunciadora do teatrólogo, já que esta configuração apresenta-o como um padre mundano, um religioso seduzido pelos valores dos homens, pelo orgulho, soberba, mentira etc.

É na terceira estrofe, todavia, que observamos a denuncia mais contundente à realidade social portuguesa da terceira década do XVI. A inveja e o mexerico apresentam-se como engrenagens das relações sociais da corte de D. João III. Na metáfora religiosa do Frei, “envejar” e “mexericar” são o “salmo de David” da sociedade cortesã. O trabalho e a produção parecem estar alijada do espaço em que transita a personagem. A denúncia é certa: a corte orienta-se pela mentira, pelo engano, pela falsidade, ou, nos termos de Frei Paço, por “palavrinhas de ventos”¹¹.

Uma outra questão, além da corrupção social da corte portuguesa, aflige nosso teatrólogo e a denúncia não tarda a vir. Esta política de favorecimento da parasitagem apontada fazia da corte objeto de desejo não só do nobre ou do clero corrompido, mas também do vilão, do homem simples, do camponês, que vêem na possibilidade de privar da corte, ou de um nobre “privado” desta, uma chance de fugir a um destino de miséria e de desfavorecimento imposta pela organização estamentária da sociedade. Se somarmos a isto as constantes crises na produção agrícola, os períodos de fome por que passa Portugal dessa época e os constantes ressurgimentos da Peste entenderemos que viver na Corte, privar de algum fidalgo ou eclesiástico, ou até mesmo tornar-se um moço de câmara real, passa a ser ambição também dos homens simples. Tal situação desequilibra, como é natural,

uma divisão política das classes sociais há muito instituída, e que assegura a ordem. O perigo de desequilíbrio propiciado por esta movimentação social é apontado por Gil Vicente na mesma farsa (*Almocreves*) em que aponta a corrupção da sociedade cortesã. A meu ver, numa clara sugestão de que aquela decorre desta.

Observemos, em dois diálogos da *Farsa dos Almocreves*, como esta questão é denunciada e como parece reagir nosso teatrólogo à ameaça imposta pela situação. No primeiro diálogo, frente a promessa do Fidalgo de torná-lo “moço da câmara” real, o Pajem responde, num tom de zombaria, o despropósito de tal promessa, o que desconstrói nitidamente a farsa que seu patrão busca viver com seus outros servidores, como vimos atrás. O tom zombeteiro parece apontar não só para consciência que tem o Pajem da situação de engodo que vive seu senhor, mas também para um saber prático de que tal movimentação entre os grupos sociais é incomum e difícil, além de não ser produtora, pois ao inchaço da corte corresponde o esvaziamento do campo e, não nos esqueçamos, estamos numa sociedade essencialmente rural:

Fidalgo: Pois faze-o tu assi
porque hás-de ser d'el rei
moço de câmara ainda.

Pajem: Boa foi logo ca vinda
assi que até os pastores
hão-de ser d'el rei samica
por isso esta terra é rica
de pão: porque os lavradores
fazem os filhos paçãos

*cedo nam há-d'haver vilãos
todos d'el rei todos d'el rei.*

Como se vê, o comentário da pajem denuncia o desequilíbrio que a política de “privações” produzia, pois, há se continuar assim, não haverá mais pastores, nem padeiros, nem lavradores, pois todos serão “d'el rei todos d'el rei”.

Noutra cena da *Farsa dos Almocreves*, este mesmo Pajem dialoga com um dos almocreves que chega a cobrar por suas atividades. Frente a afirmação despropositada do Pajem de que em breve será “pajem de lança” e ainda chegará a “cavaleiro fidalgo”, o almocreve Pero Vaz responde com uma fala em que podemos inferir a voz e as opiniões de Vicente sobre a movimentação social que estes jogos de favores e interesses promovem socialmente:

Pajem:	Venhais embora Pero Vaz	e leixar lavrar ratinhos
Pero Vaz:	Mantenha Deos vossa mercê.	que em Frandes e Alemanha
.....		em toda França e Veneza
	vossa mercê que faz?	que vivem per siso e manha
Pajem:	Estou louçã como quê.	por nam viver em tristeza
Pero Vaz:	E a bofé creceis assaz	
	saúde que vos Deos dê.	nam é como nesta terra
Pajem:	Eu sou pajem de meu senhor	porque o filho do lavrador
	se Deos quiser pajem de lança.	casa lá com lavradora
Pero Vaz:	E um fidalgo tanto alcança	e nunca sobem mais nada
	isso é d'emperador	e o filho do broslador
	ora prenda el rei de França.	casa com a brosladora
Pajem:	Ainda eu hei-de perchegar	isto per lei ordenada.
	a cavaleiro fidalgo.	e os fidalgos de casta
Pero Vaz:	Pardeos João Crespo Penalvo	servem os reis e altos senhores
	que isso seria esperar	de tudo sem presunção
	de mau rafeiro ser galgo	tam chãos que pouco lhes basta
		e os filhos dos lavradores
		pera todos lavram pão.
	mais fermoso está ao vilão	
	mau burel que bom frisado	
	e romper matos maninho	
	e ao fidalgo de nação	
	ter quatros homens de recado.	

O “natural” ordenamento social que indica que cada grupo deve ocupar os espaços que lhe cabem ressoa na fala de Pero Vaz. Devemos lembrar aqui que a sociedade medieval se organizou sobre uma estrutura estamentária, em que cada grupo social possuía uma função específica. A chamada ideologia das três ordens determinava assim uma tripartição funcional da sociedade: havia os *oratores*, que rezavam; os *bellatores*, que guerreavam; e os *laboratores*, que trabalhavam. O bem estar social dependia de cada um desses grupos e do conjunto deles. Cada um deveria cumprir seu papel social e não poderiam ocorrer misturas ou mesmo deslocamentos entre os componentes de um grupo para outro.

Esta organização parece não só vigorar no pensamento de nosso autor, como também ser ainda uma regra social a ser mantida. A fala de Pero Vaz traduz exatamente este ideal. Não cabe ao vilão ou ao Pajem desejar algo de outra esfera que não seja a sua (“mais fermoso está ao vilão/ mau burel que bom frisado/ e romper matos maninhos”). Da mesma forma, o homem nobre, o Fidalgo, deve preservar a sua condição, não contribuindo para a quebra deste ordenamento (“ao fidalgo de nação/ ter quatro homens de recados/ e leixar lavrar ratinhos”). Ora, a

sátira ao Fidalgo decadente da farsa é clara, já que a todos ele promete a elevação social (que ele próprio já não possui). Em último caso, se levado realmente à frente, sua ação desestruturaria o equilíbrio social. Desta forma, suas atitudes devem ser denunciadas e corrigidas.

Atente-se também que a fala de Pero Vaz identifica claramente este problema como uma questão portuguesa, pois ao recorrer à comparação com outros reinos europeus a demarcação espacial é exata (“...em Frandres e Alemanha/ em toda França e Veneza/ que vivem per siso e manha/ por nam viver em tristeza// nam é como nesta terra/ porque o filho do lavrador/ casa lá com lavradora/ e nunca sobem mais nada”). É a lei do rei que se está defendendo aqui (“e isto por lei ordenada”).

Creio que esses exemplos são prova clara de que a sátira vicentina denuncia de forma contundente a corrupção dos costumes da corte portuguesa do início do século XVI. Extremamente atento aos hábitos daqueles a quem serve e diverte, Vicente não se furta de denunciar a corrupção social e de dar a sua arte aquele “teor militante”, que identificamos atrás como marca do discurso satírico. Seu teatro está a serviço sim da ideologia real e é neste sentido pedagógico e moralizante no resguardar os ideais defendidos pelo corte. Todavia, não se omite de apontar as falhas dentro do sistema a que serve. “A visão de Gil Vicente é a daquele que não rompeu com a cultura, mas tem críticas a fazer-lhe: combate os erros políticos, mas não o poder, expressão da ordem; ridiculariza o clero e a indisciplina eclesiástica, mas não o cristianismo; satiriza os portugueses, mas não Portugal”. (RIBEIRO: 1984, p. 57)

Assim, o tópico da “aderência ao Paço”, constantemente reiterado em sua obra, como vimos, traduz a crítica da corrupção que parece vir de uma política de favorecimento real que não consegue distinguir daqueles que produzem, aqueles que apenas sugam, consomem e usufruem do *status* de “privados”. No jogo político de influências e favoritismo, Vicente acusa a ampla vantagem para aqueles que mentem, dissimulam, enganam, roubam e bajulam. A corte parece ser *habitat* de um grupo de sanguessugas que apenas corrobora para a falência do reino. Como afirma Maria Aparecida Ribeiro, “a corte era, assim, não propriamente o lugar onde viviam os nobres, mas da qual viviam” (RIBEIRO, 1984, p. 39).

Por fim, é exatamente esta situação de decadência dos costumes que explica, no *Auto da Festa*, provavelmente de 1527 ou 1528 — portanto contemporâneos aos dois autos que vimos comentando —, a presença da personagem da Verdade, em forma de alegoria, reclamando do pouco valor que lhe dá a gente portuguesa naquele momento, denunciando que os homens preferem o elogio falso, o ganho desonesto, o lucro fácil, em detrimento de uma vida guiada por um ideal de ética e moral cristã. Frente a tal reclamação, um Vilão, com quem a Verdade dialoga, é contundente em sua denúncia:

Vilão: Os homens hão-de seguir
a opinião geral,
*porque já em Portugal
quem não costuma mentir
não alcança um só real
que os homens verdadeiros
não são tidos nua palha
os que são mexeriqueiros
mentirosos lisonjeiros
esses vencem a batalha*

i não há já merecer
nem servir com diligência
*quem quiser ter que comer
trabalhe por aderência
haverá quanto quiser*¹²

Referências Bibliográficas:

- ANDRADA, Francisco de. *Crônica de D. João III*. Introd. e rev. De M. Lopes de Almeida. Porto : Lello & Irmão, 1976.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro : Guanabara, 1987
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra : Acta Universitatis Conimbricensis, 1996.
- CAMÕES, José. *Farelos*. Lisboa : Quimera, 1988.
- _____. *Morte de Manuel I*. Lisboa : Quimera, 1990.
- CARRILHO, Ernestina. *Romagem*. Quimera : Lisboa, 1990.
- _____. *Almocreves*. Lisboa : Quimera, 1993.
- FREIRE, A. Braamcamp. *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança*. 2 ed. Lisboa : Ocidente, 1944.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo : Cultrix, 1973.

KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa : Teorema, 1988.

MATEUS, Osório. O título roubado In.: *Românica*, n. 1/2. 1993, Lisboa. p. 317-321.

MENDES, M. Vieira. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. In.: *Estudos portugueses: homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: ICALP, 1990. p. 327-334.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. *História de Portugal*. 10 ed. Lisboa : Palas, 1984. v. II.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*. Rio de Janeiro : Eu & você Ed., 1984.

SARAIVA, A. José. Gil Vicente, reflexo da crise. In.: _____. *História da cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Foro, 1955. v. II, p.231-368.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. 2 ed. Lisboa : ICALP, 1985.

VICENTE, Gil. *Obras completas de Gil Vicente: reimpressão fac-similada da edição de 1562*. Lisboa : Biblioteca Nacional, 1928.

_____. *Obras Completas*. Pref. e notas de Marques Braga. 3 ed. Lisboa : Sá da Costa, 1968. v. VI.

¹ Este texto foi publicado no *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 33-58, 2001, ISSN: 1414-4298.

² Cardoso Bernardes aproveita-se neste ponto das discussões estabelecidas por Northrop Frye, em seu já clássico *Anatomia da Crítica*, quando este trata do “Mythos do Inverno”. Cf. FRYE: 1973, p. 219 ss.

³ “A Sátira tanto serve para desvelar o *caos* como para ressuscitar a lembrança do *cosmos*”. (BERNARDES: 1996, p. 163).

⁴ Segundo ainda Francisco de Andrada, as palavras que cada um dos nobres disseram a D. João III não ultrapassaram a “eu assy o juro”, o que confirmava uma fala mais longa do Infante D. Luís que dizia: “Eu o ifante dom Luis juro a estes santos Evangelhos, e a esta cruz em que ponho a maõ, que eu recebo por senhor, e Rey verdadeiro, e natural, o muyto alto, muyto excellente, e muyto poderoso princepe el Rey dom João nosso senhor, e lhe faço preto e menagem, segundo foro, e custume destes seus reynos”. (ANDRADA: 1976, p. 17)

⁵ Todas as citações do texto do *Romance de Aclamação de D. João III* serão feitas a partir de CAMÕES, José. *Aclamação de João III*. Lisboa: Quimera, 1990. Este autor segue de perto a edição fac-similada de 1928, promovendo mudanças necessárias para adequar o texto às convenções ortográficas em vigor em nossos dias. Os itálicos serão sempre nossos.

⁶ Vale lembrar que, segundo alguns críticos da obra de Vicente, *Romagem d’Agravados* e a *Farsa dos Almoçreves* podem ser novos títulos para os dois autos, provavelmente vicentinos, proibidos no *Rol dos livros defesos* de 1551: *Aderência ao Paço e Vida do Paço*. Cf. FREIRE: 1944, p. 301, 381 e MATEUS: 1993.

⁷ Todas as citações, tanto da *Farsa dos Almoçreves* como de *Romagem d’Agravados* serão feitas a partir de CARRILHO: 1993, 1990, respectivamente. A autora segue de perto a edição fac-similada de 1928, promovendo mudanças necessárias para adequar o texto às convenções ortográficas em vigor em nossos dias. Os itálicos serão sempre nossos.

⁸ Não podemos deixar de chamar atenção para esses trocadilhos, esses jogos de palavras, tão comum em Vicente para estabelecimento do cômico. O recorrer aos jogos de palavras para produzir o cômico foi amplamente estudado por Henri Bergson, quando tratou em sua obra *O riso* da “comicidade de palavras”. Cf. BERGSON: 1987, p. 57 ss.

⁹ Para a questão dos gêneros vicentinos e a problemática da organização da *Copilaçam*, remetemos o leitor para MENDES: 1990.

¹⁰ Devemos lembrar-nos que a tonsura é marca e obrigação dos religiosos na época de Gil Vicente.

¹¹ Nas palavras de Saraiva: “Assim, a Corte aparece ao nosso poeta como uma verdadeiro flagelo nacional, fonte de injustiça, escola de mexeriqueiros e mentirosos, espoliadora do camponês, mar onde pescam os grandes senhores, moinho onde os altos funcionários fazem a sua farinha (SARAIVA: 1955, p. 277)

¹² Esta citação é feita a partir de CAMÕES, José. *Festa*. Lisboa : Quimera, 1992. p. 30. Os grifos são nossos.