

A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente¹

(The processional rhythm in the Gil Vicente's theater)

Márcio Ricardo Coelho Muniz - UEFS

Resumo: Partindo do fato assente de que a estrutura processional é um recurso cênico utilizado por Gil Vicente, este texto analisa a constância de seu uso e propõe uma classificação das peças vicentinas de acordo com um maior ou menor predomínio daquela estrutura na construção do enredo das obras.

Unitermos: teatro português, teatro humanista, Gil Vicente, estrutura teatral.

Abstract: Considering the processional rhythm as a generally recognized setting device used by Gil Vicente, this paper 1) examines its constant use in his plays, and 2) proposes a classification of the plays, based on its greater or lesser role in the plot development.

Key Words: Portuguese theater, humanist theater, Gil Vicente, theatrical structure.

A estrutura processional é modelo de construção cênica reiteradamente utilizado por Gil Vicente na criação de suas peças. Ela se caracteriza, fundamentalmente, pela repetição de cenas semelhantes, que sugerem uma espécie de desfile das personagens frente ao espectador. Presente em cerca de duas dezenas de autos vicentinos, tal estrutura é constantemente apontada como marca de certa simplicidade ou mesmo incapacidade do autor em criar um teatro mais

¹ Este texto, com alguma alteração, foi apresentado em comunicação oral no 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). Os resultados nele apresentados são parte de uma pesquisa sobre a obra vicentina desenvolvida junto ao Centro de Pesquisa e Extensão da Universidade Ibirapuera (UNIB-SP), e por esta financiada. A referida pesquisa contou ainda com o apoio do Instituto Camões, que, por meio de uma bolsa de investigação, contribuiu com a estadia do autor em Portugal, durante dois meses, para estudo e levantamento bibliográfico. O autor registra aqui seu agradecimento às duas instituições. Tal como está, este texto foi publicado, posteriormente, na Revista camoniana, São Paulo, v. 13, p. 65-76, 2003, ISSN/: 0103-239.

complexo, que desenvolva um enredo linear ou estabeleça uma intriga com maior tensão dramática. O ritmo processional comprovaria ainda a permanência, no século XVI, de uma estética teatral comum ao medievo, a que nosso autor estaria irremediavelmente ligado.

As fontes dessa estrutura, segundo a crítica vicentina, seriam as *procissões litúrgicas* e os *momos*, os quais, na ausência de um enredo linear, limitavam-se ao desfile alegórico de personagens e a cenas que traduzissem por si só os temas e sentidos de que desejavam tratar². A ação nessas representações era, de modo geral, desprovida de texto. Quando este existia, era apenas recitado. Por sua vez, as personagens em cena se restringiam a gestos de mímica, a danças ou outro tipo de coreografia difícil de se determinar com a ausência de documentação mais detalhada. Apesar dessas dificuldades, o que se pôde reter dessas manifestações teatrais, além da quase ausência de um texto constitutivo de um enredo ou de uma trama narrativa, foi o seu caráter episódico.

É justamente essa forma episódica que caracteriza a *estrutura processional*. Os autos vicentinos em que esta predomina se constroem como um conjunto de breves cenas sucessivas que compõem o todo da peça³.

² A crítica vicentina aponta ainda os *entremezes* e o *arremedilho* como manifestações teatrais que teriam influenciado nosso autor em sua criação. O levantamento mais detalhado dessa tradição anterior a Vicente foi feito por REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro primitivo português*. 2 ed. Lisboa: ICALP, 1984.. Também em BERARDINELLI, Cleonice. *O teatro pré-vicentino em Portugal. Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: INCM, p. 27-51, 1985., o leitor encontrará uma série de considerações pertinentes à questão.

³ Abordando a questão, Paul Teyssier afirma que em sua “maior parte os autos (de Vicente) são destituídos de intriga. Trata-se, por via de regra, duma série de cenas justapostas. O espectador vê desfilar *sketches* através dos quais não se articula qualquer acção e que não conduzem a qualquer desenlace”. TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. 2 ed. Lisboa: ICALP, 1985.

Apesar de elemento reiterante na obra de Gil Vicente⁴, esse recurso cênico ainda não foi alvo de uma análise mais atenta, que considerasse toda sua obra, e procedesse ao levantamento e à análise das ocorrências. Em nosso trabalho, pretendemos identificar o uso particular da *estrutura processional* pelo dramaturgo português, e averiguar em que medida podemos considerá-la como elemento caracterizador de um gênero teatral com certa popularidade no início do século XVI, conforme sugere Teresa Castro Nunes⁵.

Stephen Reckert abordou a questão do ritmo processional quando da análise dos chamados autos das *Barcas*. O crítico demonstrou, como nas três moralidades, Vicente faz desfilar em face de duas personagens alegóricas fixas, o Anjo e o Diabo, toda uma série variada de figuras que articulam uma cena própria e independente das que lhes sucederam e das que lhes seguirão. Tal justaposição de cenas, ou “sucessão de episódios paralelos”, repetida nos três autos, sofre pequenas variações, mas, de modo geral, cada personagem, ao entrar em cena, desenvolve uma pequena ação, independente das outras, numa estrutura que o crítico inglês denomina de “construção hipotáctica”⁶.

Segundo Reckert, esse modelo estrutural repetir-se-á na quase totalidade do teatro vicentino: “a construção hipotáctica é na realidade quase a única que Vicente sabe utilizar para o seu teatro, que nunca consegue emancipar-se de todo da sua origem na procissão litúrgica, secundada logo pela procissão pública e palaciana

⁴ Cfr. Saraiva, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1981 (1942). p. 77 e ss.; SLETSJÖE, Leif. *O elemento cênico em Gil Vicente*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1965. p.13 e ss.; RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: INCM, 1983. p. 72 e ss; entre outros.

⁵ NUNES, Teresa Castro. *Nau*. Lisboa: Quimera, 1988.

⁶ RECKERT, op. cit. p. 72 e ss.

dos *momos*⁷. Embora concordemos que o recurso é dos mais freqüentes no teatro vicentino, acreditamos ser um tanto quanto exagerado tal juízo, não obstante o “quase” de seu discurso, pois peças como a *Moralidade da Alma*, a *Farsa da Índia*, a *Farsa do Velho da horta*, a *Farsa de Inês Pereira*, a *Comédia de Dom Duardos*, a *Comédia de Amadis de Gaula*⁸, entre outras, são provas de que Vicente experimentou e criou outras estruturas cênicas, algumas vezes aproximando-se do desenvolvimento de uma trama de caráter linear.

Apesar da aparente simplicidade que a justaposição de cenas, marca da *estrutura processional*, empresta às peças vicentinas, não podemos esquecer que dramaticidade liga-se à ação e esta não está ausente dos autos em que predominam essa estrutura. Aliás, a palavra ‘drama’ deriva do termo grego que significa ‘ação’⁹. Teatro é, dessa forma, essencialmente personagens em ação, em movimento.

Sletsjõe, lusitanista norueguês, que estudou os elementos cênicos presentes nas obras vicentinas, ao buscar delinear os graus de dramaticidade dos autos, orientou-se exatamente pela distinção entre o que denominou “declamação pura”, textos que não poderiam “ambicionar a designação de *teatro*” e o teatro em si, marcado pela ação movimentada¹⁰. Seu estudo concluiu pelo predomínio desta no teatro vicentino.

⁷ Id. *Ibid.*, p. 72.

⁸ Estamos seguindo a nomenclatura do teatro vicentino proposta por Antônio José Saraiva, em sua tese de doutorado, de 1942, por ser a mais consensual dentre todas as classificações estabelecidas até hoje. Cf. SARAIVA, op. cit.

⁹ SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993. p. 32.

¹⁰ Para tanto, Sletsjõe afirma ter traçado uma linha divisória entre o que ele chama de “declamação pura e o verdadeiro teatro de ação, entre a realização tosca de um monólogo ou diálogo recitado, e a ação já movimentada com uma estruturação cênica e dramática”. SLETSJÖE, op. cit. p. 11 e 17, respectivamente.

A ação é estabelecida pela entrada e/ou saída de uma personagem. É a movimentação de figuras em cena que provoca a ação, que possibilita, por sua vez, o estabelecimento do dramático. Para Pierre-Aimé Touchard, é exatamente essa deslocação das personagens que determina uma nova cena, diferentemente do romance ou do cinema, nos quais é a mudança de lugar que propicia um outro capítulo ou um novo plano¹¹. Nesse sentido, a relativa simplicidade da *estrutura processional* em nada impede que o ‘verdadeiro teatro’ se estabeleça. Ao contrário, a cada entrada de nova personagem, ainda que repetindo os movimentos da anterior, articula-se uma nova ação, estabelece-se uma nova cena. Não obstante a possível ausência de uma intriga linear, comum nos autos em que predominam a estrutura de que tratamos, vive-se, no encontro de duas ou mais personagens em cena, o teatro em plenitude¹².

Assim, ainda que recurso relativamente simples, proveniente de uma tradição dentro da qual o teatro limitava-se mais ao espetáculo, à representação visual, do que à encenação de uma intriga, à inquirição filosófica e/ou psicológica, a *estrutura processional* serviu ao nosso dramaturgo para a composição de autos, alguns marcados pela exposição puramente plástica; outros, possuidores de alto grau de tensão dramática, como comprova a análise feita por Stephen Reckert da *Moralidade da Barca da Glória*¹³.

¹¹ TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro*. São Paulo: Cultriz/ Edusp, 1978. p. 124.

¹² Nas palavras de Touchard: “Uma peça de teatro é a representação pelos atores, num palco, de uma ação que opõe, a partir de uma situação dada, duas ou diversas personagens dadas, as quais evoluem segundo as leis de sua própria lógica. O movimento dramático caracteriza-se por uma sucessão de cenas das quais cada uma traz um elemento novo, de natureza a levar a uma situação única tão tensa que só se pode conceber o desfecho pelo desaparecimento ou abdicação de um dos protagonistas ou por uma intervenção de caráter providencial”. TOUCHARD, op. cit. p. 129.

¹³ RECKERT, op. cit. p. 94 e ss. Também Paul Teyssier observou que, mesmo utilizando-se da *estrutura processional*, Vicente construiu autos que não se limitaram apenas ao desfile de cenas, ao contrário, representaram questões complexas pertinentes ao seu tempo e público: “Na construção de conjunto dos autos constituídos por cenas justapostas há muitas vezes, senão sempre, a rebusca de

Nas leituras que fizemos das obras de Gil Vicente, pudemos constatar que a *estrutura processional* é recurso cênico utilizado em aproximadamente duas dezenas de peças, com graus variáveis. Para determinarmos os graus de cada um, consideramos o uso pleno do processo — indicado com o **Grau 1** — somente naqueles autos em que uma ou duas personagens centralizam toda a ação que se desenvolve na peça, e com as quais todas as outras figuras relacionam-se de forma relativamente individual nas cenas em que intervêm. Levamos em conta também o fato de as personagens, excluindo-se as nucleares, pouco ou nada contracenarem entre si e de repetirem movimentos ou discursos semelhantes em relação às centrais. Bom exemplo desse grupo é o *Moralidade da Barca do Inferno*, na qual o Diabo e o Anjo concentram ao redor deles ações e discursos de todas as outras personagens. Estas, por sua vez, desenvolvem percurso bastante similar: encaminham-se primeiramente ao Diabo, depois ao Anjo e, em seguida, novamente ao Diabo. Quase todas revelando em suas falas o mesmo propósito de passarem para a Glória, ainda que não possuindo as virtudes necessárias para tal. Apesar da existência de pequenas variações neste trajeto, entendemos que o desfile processional orienta toda a encenação, dando à peça a unidade dramática que lhe falta no desenvolvimento de um enredo.

Nas peças que classificamos com o **Grau 2**, a *estrutura processional* está presente em parte dos autos, constituindo elemento orientador não-exclusivo da encenação. Nessas peças, observamos que nem sempre há uma personagem centralizadora. Algumas vezes, é a propósito de um tema ou de um motivo que o desfile repetido de ação se dá. Na *Moralidade dos Quatro Tempos*, por exemplo,

um tema geral, a expressão duma idéia central, o exame de um problema particular”. TEYSSIER, op. cit. p. 114.

Inverno, Verão (Primavera), Estio (Verão) e Outono, de forma alegorizada, apresentam suas características climáticas com o intuito, talvez, de representar o “ciclo da vida”, dentro de um auto feito para se comemorar o primeiro ciclo ou o início da vida de Cristo, que vem exatamente para nos provar que a vida do homem na terra é passageira. Assim, mais do que tratar das estações do ano em si, o auto é encenado para se comemorar o nascimento de Jesus, anunciado por um Serafim, ao qual os Quatro Tempos se juntarão ao final do auto, seguidos de Júpiter e David, para irem ao presépio louvar ao Senhor.

Quatro Tempos é também bom exemplo para demarcar uma outra distinção interessante entre esses autos processionais: no grupo de **Grau 1**, normalmente, as cenas justapostas ocorrem em sucessão, de maneira independente, e, como apontamos, com pouco ou nenhum contado entre as personagens de cada cena. Já nas peças com **Grau 2** é comum que a representação aconteça por adição, ou seja, as personagens desempenham o número que lhes cabe, de forma independente, mas, logo em seguida ou em algum outro momento do auto, elas juntam-se às outras para comporem uma cena final, como vimos acima na *Moralidade dos Quatro Tempos*. Outro exemplo desse processo é a *Fantasia alegórica Cortes de Júpiter*, em que a propósito da organização de um séquito para acompanhar a Infanta D. Beatriz até Sabóia, onde irá desposar o duque Carlos III, uma série de personagens alegóricos, após fazer o elogio da futura duquesa e de seus ascendentes, prepara o cortejo que a acompanhará, no qual as figuras da corte portuguesa assumem, de forma metafórica, formas de peixes. Neste caso, temos não cenas independentes,

mas personagens que assumem o primeiro plano da cena, de forma alternada, e expõem sua contribuição para a organização do cortejo marítimo.

Na tentativa de sistematizar nosso levantamento, organizamos um gráfico em que apresentamos os autos nos quais aquela estrutura aparece, buscando respeitar a ordem cronológica de criação das peças — tarefa sempre inglória, pois algumas das datas são ainda bastante polêmicas¹⁴ — e apontando por meio dos dois graus descritos acima o predomínio ou o uso parcial da *estrutura processional* dentro de cada auto. Eis o gráfico:

Graus de ocorrência da Estrutura Processional

Autos	Data provável de encenação	Graus
<i>Fantasia alegórica da Fama</i>	1510/1511	1
<i>Moralidade dos Quatro Tempos</i>	1511/1516	2
<i>Fantasia alegórica da Exortação da Guerra</i>	1513/1514	2
<i>Moralidade da Barca do Inferno</i>	1517	1
<i>Moralidade da Praia do Purgatório</i>	1518	1
<i>Moralidade da Barca da Glória</i>	1519	1
<i>Fantasia alegórica das Cortes de Júpiter</i>	1521	2
<i>Romance à morte D. Manuel I</i>	1521	2
<i>Romance à Aclamação de D. João III</i>	1521	2
<i>Fantasia alegórica da Frágua de amor</i>	1524	2

¹⁴ Para esta questão, convém sempre partir do clássico livro de FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança*. 2 ed. Lisboa: Revista Ocidente, 1944.; e chegar até a mais recente coleção de estudos vicentinos, MATEUS, Osório (Org.). *Vicente*. Lisboa: Quimera, 1988-1993.

<i>Farsa dos Físicos</i>	1524	1
<i>Farsa do Juiz da Beira</i>	1525	1
<i>Fantasia alegórica do Templo de Apolo</i>	1526	1
<i>Écloga da Serra da Estrela</i>	1527	2
<i>Fantasia alegórica da Nau de amores</i>	1527	2
<i>Farsa dos Almocreves</i>	1527	2
<i>Mistério Breve sumário da história de Deus</i>	1527/1528	1
<i>Moralidade da Feira</i>	1528/1527	2
<i>Fantasia alegórica do Inverno e do Verão</i>	1529	2
<i>Farsa da Romagem de agravados</i>	1533	1
<i>Fantasia alegórica da Floresta de enganos</i>	1536	2

Podemos observar que a estrutura processional está presente em quase todo o período de produção vicentina – desde passadas as primeiras influências dos autores castelhanos até a última peça representa -, não se limitando a uma época específica. Da mesma forma, o quadro acima demonstra que o recurso cênico em questão transita com fluidez entre os “gêneros maiores” do teatro de Vicente, pois encontramos-lo nas Moralidades, Farsas, Mistérios, Romances e Fantasias Alegóricas. Ausente está nas Comédias e Tragicomédias por serem estas marcadas por uma estrutura linear de enredo, o que dificulta a combinação com o estrutura processional.

Todavia, resta uma questão ainda por se esclarecer: devemos considerar este recurso estrutural como um *gênero* dentro do teatro vicentino ou simplesmente como

um recurso cênico? Teresa Castro Nunes, na análise que faz da *Fantasia alegórica Nau de Amores*, identifica a *estrutura processional* nesta peça e relaciona-a com a mesma estrutura presente nos autos das *Barcas*. A este propósito, refere-se Teresa Nunes à possível “existência de um gênero dramático frequente no final da Idade Média, denominado BARCA”¹⁵. Apoiada em Reckert, Nunes fala do registro de representações populares com aquele nome no Nordeste brasileiro e conclui afirmando que “a semelhança das composições processionais permite levantar a hipótese deste tipo de autos de Vicente pertencer a um gênero teatral mais ou menos em voga na época”¹⁶.

Reckert, por sua vez, tratando do equívoco em se nomear a *Moralidade da Praia do Purgatório* como *Barca*, e citando Teófilo Braga e Câmara Cascudo, fala da existência de um “gênero semidramático popular com esse nome, bastante divulgado no fim da Idade Média”¹⁷. Teófilo Braga, por outro lado, comentando os autos das *Barcas*, afirma que “nos costumes populares do principio do século XIV, acha-se a figuração dramática da viagem para o inferno e paraíso” e, mais adiante, refere-se a uma “representação da passagem da vida” como *Barcas*, uma provável forma teatral que ele afirma encontrar aludida em *exemplos e contos* da Idade Média portuguesa¹⁸.

Já Câmara Cascudo, apoiado na referência feita por Braga da descrição de Aires Teles de Menezes das festas feitas para o casamento do Príncipe D. Afonso com D. Isabel de Castela, em 1490, afirma que “parece ter sido (*Barca*) um enredo

¹⁵ NUNES, op. cit. p. 15.

¹⁶ id. ibid. p. 15.

¹⁷ RECKERT, op. cit. p. 90.

¹⁸ Braga, Teófilo. *História da literatura portuguesa: Gil Vicente e as origens do teatro nacional*. Porto: Lello & Irmão, 1898. p. 311.

dramático, declamação e canto, figurando nos programas das festas reais”¹⁹. O folclorista brasileiro informa ainda que se encontram, no Nordeste do Brasil, *Barcas* como variante de *Marujada*, que são pequenas representações feitas nas festas de S. João, ou ainda com sentido de festas ligadas a motivos marítimos.

Parece-nos, por todas essas referências, que a existência de uma forma de representação dramática com o nome de *Barcas* é bastante provável. Além disso, é possível que esse suposto gênero tenha sido uma das fontes de Vicente para a criação de suas *Barcas*, além de tantas outras já apontadas pela crítica. No entanto, não conseguimos perceber como ser possível relacionar esse gênero com a *estrutura processional*, como sugere Nunes, já que, apesar de caracterizar as *Barcas* vicentinas, o ritmo processional é recorrente em mais de uma dezena de autos do dramaturgo, que não está necessariamente relacionada a temas marítimos.

O quadro que apresentamos atrás comprova que a estrutura de que tratamos predomina em peças como a *Farsa dos Físicos*, a *Farsa do Juiz da Beira*, a *Farsa da Romagem de agravados*, entre outras, que em nada remetem a temas marítimos, como sugere o nome *Barcas*. Como não temos mais informações sobre esse suposto gênero dramático, a não ser seu nome e os temas que ele provavelmente desenvolve, preferimos, por agora, entender que a *estrutura processional* é um recurso cênico, um modelo de construção teatral, que, pertencendo ou não a um gênero específico, foi amplamente utilizado por Vicente, com formas e graus diferenciados, como esperamos ter comprovado.

¹⁹ Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6 ed. Belo horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, v. 1, 1987. Verb. “Barca”.