

REFLEXOS DA EXPANSÃO PORTUGUESA NO TEATRO VICENTINO*

Flávio Garcia

À Professora Doutora Maria do Amparo Tavares Maleval,
entusiasta orientadora das minhas pesquisas vicentistas.

As forças que promoveram a coroação do Mestre da Ordem de Avis, filho bastardo de D. Pedro I e Teresa de Lourenço, como D. João I de Portugal, sucedendo a D. Fernando, revelaram, tanto no movimento a favor da proclamação quanto durante o reinado dos dinastas de Avis — de D. João I a D. Sebastião — uma certa relação com os modelos de Cavalaria, por extensão, com os ideais de Cruzada, que, reunidos, aparecem representados na literatura épica medieval, através dos cantares de gesta. Assim, os combates ocorridos entre dezembro de 1383 e agosto de 1385, tendo por móvel o fervor nacionalista de manter para si ou retomar aos castelhanos a terra portuguesa, somente encerrados após a vitória dos aliados de João de Avis, na batalha de Aljubarrota, conforme registra a história, apresentam semelhanças com as lutas de Carlos Magno, contra os infiéis, n' *A Canção de Rolando*¹, com as lutas da Reconquista espanhola, empreendida pelo Cid, no *Poema do Cid*², ou mesmo com as lutas de D. Afonso Henriques, contra sua mãe e os espanhóis, para tornar e manter o Condado Portucalense independente, que são a matéria dos versos da "Gesta de Afonso Henriques", conforme reconstituíram, a partir de

(*) Texto básico da aula-conferência apresentada na abertura do curso *As Artes de Representação na Época da Expansão Portuguesa*, realizado no Real Gabinete Português de Leitura entre os dias 25 e 29 de abril de 1994, por ocasião das Comemorações dos 600 anos do Infante D. Henrique, o Infante de Sagres.

crônicas coevas, os professores José Antônio Saraiva e Lindley Cintra, em estudo sobre a épica medieval portuguesa³.

Com a instauração da dinastia de Avis, Portugal ingressa em uma nova fase de sua história: tendo seu direito à vida autônoma na Península e a força de sua consciência nacional afirmados, entrega-se à expansão ultramarina. Conquistar Ceuta, plano traçado pelos Príncipes de Avis, representava, de uma só vez, plantar uma base naval necessária ao auxílio ao tráfego mercantil pelo Continente Africano e desfechar um profundo golpe no Islão, naqueles tempos em que era forte o apego ao primado espiritual, com a Igreja sustentando e fomentando a Guerra Santa. Reuniam-se, em uma única investida, os ganhos comerciais e as graças e benesses advindas da ação papal. A expansão portuguesa ganhava, assim, feições de cruzada.

Após a tomada de Ceuta, em agosto de 1415, os Príncipes de Avis — D. Duarte, D. Pedro e D. Henrique — são armados cavaleiros por seu próprio pai, o Rei D. João I, dentro de uma mesquita que fora tomada aos infiéis e logo “convertida” em templo católico. Definitivamente, o projeto expansionista português assume seu perfil de *serviço de Deus*.

No período carolíngio, o movimento de reconquista, embrião das cruzadas, “não tinha motivações religiosas, mas era apenas o produto das necessidades criadas pelo crescimento populacional dos grupos cristãos”⁴, não passando, portanto, de investidas que objetivavam a retomada de terras para ocupação e sustento. Somente mais tarde, “com o papa Alexandre II em 1063 prometendo remissão dos pecados a quem ajudasse os cristãos ibéricos na sua luta”⁵ de Reconquista, as cruzadas ganham seu primeiro contorno religioso, que vai marcar, por exemplo, *A Canção de Rolando*, “data[da] provavelmente de 1100”⁶. Em breve, a Igreja assenhora-se por completo do ideal cruzadístico e acrescenta às lutas por terra e riquezas, que já eram largamente empreendidas, as lutas por conquista de almas, dando continuidade ao processo de barbárie dos saques e massacres, agora com seu incentivo e sua bênção.

Com o avanço dos turcos, que já em 1360 dominavam grande parte do antigo Império de Bizâncio, e com a presença, ainda no início do século XV, dos árabes em Granada, a integridade dos reinos ibéricos estava em perigo. O conceito de “infiel” passava então a designar todo e qualquer inimigo da fé cristã, e tornou-se essencial o combate como forma de defesa. Nesse período, não mais importava a região geográfica do adversário, todos os não-cristãos mereciam a guerra, estivessem na África, na Península ou em algum outro lugar que fosse⁷.

É exatamente nesse contexto, com a Igreja estimulando, apoiando e abençoando todas as ações que pudessem ampliar sua “riqueza de almas”, que Portugal se lança ao mar, buscando construir sua grandeza terrena e, por que não, espiritual, já que o apelo às razões da fé era boa justificativa tanto para estimular o seu povo cristão quanto para garantir o apoio do poder papal. Desse modo, justificam-se perfeitamente as afirmações de Neil Miller, ao lembrar, no que diz respeito à produção artística, que:

Durante o período 1350-1450, os reis portugueses não se mantiveram fiéis ao caráter poético de D. Dinis. Escreveram obras de natureza mais didática. O tipo de vida em Portugal era transformado pelo espírito novo da era das descobertas e das conquistas e pelo crescimento da classe média⁸.

Nadamais natural, porque sendo necessárias a afirmação e a consolidação daquela nova aristocracia — nascida da aliança das forças burguesas com um pequeno grupo de nobres lusitanos, tendo à frente o Condestável Nun'Alvares, representante dos Pereiras⁹ — coube a D. João I, a D. Duarte e a D. Afonso V, inicialmente, o esforço político-estratégico que elevasse seus nomes e alçasse Portugal como expressão na história, ampliando seu poderio mercantil. Deste modo, conclui Miller, que somente

A partir de Afonso V, o rei passou a ser um protetor das letras, chegando a encorajar a participação nos festejos da Corte. A poesia recitada durante estes serões tanto reproduzia os temas tradicionais da Península como obras recém-introduzidas que refletiam o novo espírito do Renascimento¹⁰.

Com D. João II, avultaram-se os festejos na Corte, sempre recheados por variados *momos*, que se encontram descritos nas crônicas da época, com especial destaque para as festas da cerimônia do casamento do Príncipe Afonso de Portugal com a Princesa Isabel de Espanha, ocorridas em 1490 e registradas por Garcia de Resende, em sua *Crônica de D. João II*¹¹. Nestas festas, realizou-se um *momo* em que o próprio rei, D. João II, entra vestido de Cavaleiro do Cisne. Não se pense, no entanto, que o monarca abandonara as estratégias anteriores de conquista e expansão. Ao contrário. Deu-lhes nova força e feição. Soube decisivamente sufocar as revoltas e puniu com as próprias mãos os seus traidores. Negociou com a Igreja e com os reis espanhóis, deixando para D. Manuel, seu sucessor, apenas a tarefa de executar um plano já por ele mesmo traçado. Suas ações foram harmônicas, combinou a dureza política de seu governo com a aparência de uma Corte culta, letrada e alegre. Tratava-se de espelhar nas representações artísticas a grandeza conquistada com a política expansionista: reurbanizaram-se cidades, reorganizaram-se as procissões, incrementaram-se os festejos reais com o apuro da lírica e o desenvolvimento das artes cênicas.

É no reinado de D. Manuel, mais exatamente no ano de 1502, que entra em cena o homem de teatro mais marcante da Península Ibérica: Gil Vicente. Sua biografia é imprecisa, mas

O certo é que nasceu no reinado de Afonso V, sendo, portanto, da geração de D. João II e, como tal, testemunha da grande epopéia lusa das navegações e descobrimentos. E abrilhantou com seus Autos as cortes de D. Manuel — particularmente sob a proteção da Rainha Velha, D. Leonor [viúva de D. João II] — e de D. João III, de que se documenta a doação de terças e prêmios ao artista.¹²

Gil Vicente, ourives da rainha ou não, isso pouco importa, foi, com toda certeza, dramaturgo, diretor teatral, cenógrafo, ator, mestre de cerimônias, enfim, animador cultural da corte fim-medieval portuguesa, dando forma cênica elaborada ao projeto de representação da grandiosidade lusa. Funcionário régio, trabalhava por encomenda.

Essa longa introdução visa a situar a obra vicentina em determinado contexto histórico, político e social, esperando justificar a leitura de seu teatro como um projeto a serviço do Estado, uma produção comprometida com o imaginário da época, possível apenas e necessária naquele momento de Portugal. Para sustentar essas reflexões, utilizaremos a cronologia da obra vicentina apresentada pela professora Maria do Amparo Tavares Maleval, seguindo as orientações de I.S. Révah¹³, que reordena a redação e a representação dos autos de modo diferente daquele que consta das didascálias, provavelmente arbitrado por Luís Vicente, filho e editor póstumo da *Copilaçam de todas as obras*¹⁴, em 1562. No entanto, optaremos pela data da redação e não pela da representação, considerando aquela como sendo a que conformou o texto.

Muitos índices referentes à expansão, às navegações, às guerras, à África e a demais situações e lugares no ultramar, que dizem respeito ao projeto português, aparecem na obra vicentina, entretanto, nosso percurso privilegiará uma dada sequência de textos, constituída pela *Exortação da guerra* (1514), pela *Barca do Inferno* (1517) e pelo *Auto da Fama* (1520). Poderíamos ainda incluir nesta sequência a *Farsa de Inês Pereira* (1523), mas sua leitura já foi brilhantemente desenvolvida por Pierre Blasco — “O Auto de Inês Pereira: a análise do texto ao serviço da história das mentalidades”¹⁵. Deixamos também de fora o *Auto da Lusitânia* (1532) por, a princípio, não havermos chegado a uma conclusão suficientemente sustentável acerca das intenções do autor ao criar, em um texto heterogêneo, que absorve representações dentro de representações, compondo um efeito “cascata”, uma origem mitológica para a terra lusitana, com a presença aparentemente contraditória da personagem Todo-o-Mundo.

Na estratégia de sua *Exortação da guerra*, Mestre Gil recorre à figura de um clérigo nigromante para, com a ajuda de dois diabos subordinados a ele por forças ocultas, trazer à terra personagens mítico-históricas ligadas às epopéias clássicas. Primeiro vem Policena, a que amou Aquiles, numa referência às guerras de Tróia, tecendo elogios à corte portuguesa e chegando mesmo a comparar D. Manuel com Príamo e um César muito soberano; D. Maria, com Hécuba; e aos infantes prevê grandezas¹⁶. Interrogada pelo Clérigo sobre o inferno, as penas sofridas e as ações que devem ser empreendidas em vida por

aqueles que esperam ser amados, e uma construção de caráter metafórico, Policena responde, ao fim, “exortando” as senhoras portuguesas a fazerem como as troianas:

Senhores Guerreiros guerreiros,
e vós Senhoras guerreiras,
bandeiras e não gorgueiras
lavrae pera os cavaleiros.
Que assi nas guerras Troianas
eu mesma e minhas irmans
teciamos os estandartes,
bordamos de todas partes
com divisas mui louçans.
Com cantares e alegrias
davamos nossos colares,
e nossas joias a pares
per essas capitánias.
Renegae dos desfiados,
e dos pontos elevados:
destrua-se aquella terra
dos perros arrenegados.¹⁷

E, como se viu, conclui “exortando à guerra” aos infiéis.

Por indicação de Policena, os diabos trazem Pantasilea, rainha das Amazonas. Esta não vê razões para ter sido invocada ali, porque é “chorosa”, “penada”, “triste”, e “fea” e a corte portuguesa “tão formosa”. D. Manuel é poderoso, “rei das grandes maravilhas, / que com pequenas quadrilhas / vendeis quem quereis vencer”, e ela, presa no inferno, não pode sequer auxiliá-lo. Caso pudesse, continua, “Empregára bem meus dias / em vossas capitánias, / e minha frecha dourada / fôra bem aventurada, / não nas guerras vazias”¹⁸. Pantasilea, conforme Policena, defende a luta que os portugueses empreendem contra os mouros — “perros arrenegados” —, reitera a invocação para que deixem as coisas materiais em favor das coisas da fé, revertendo-as em lastro para a campanha, e, finalmente, também “exorta” Portugal à guerra:

Ó famoso Portugal,
conhece teu bem profundo,
pois até o pólo segundo
chega o teu poder real.
Avante, avante, Senhores,
pois que com grandes favores
todo o ceo vos favorece:
ElRei de Fez esmorece,
e Marrocos dá clamores.

Ó! deixae de edificar
tantas camadas dobradas,
mui pintadas e douradas,
que he gastar sem prestar.
Alabardas, alabardas!
Espingardas, espingardas!
Não queirais ser Genoeses,
senão muito Portugueses,
e morar em casas pardas.

Cobrae fama de ferozes,
não de ricos, qu'he p'rigosa;
dourae a patria vossa
com mais nozes que as vozes.
Avante, avante, Lisboa!
Que por todo o mundo soa
tua próspera fortuna:
pois que ventura t'enfuna,
faze sempre de pessoa.¹⁹

No desfecho de seu "discurso", Pantasilea lembra Aquiles, fazendo "Alusão à lenda que coloca a ilha de Skyros, onde o herói viveu como donzela entre as filhas do rei Lykomedes, na costa de Portugal"²⁰. O Clérigo faz então com que os diabos tragam-lhe a personagem grega, que chega e enaltece Portugal e sua corte, evocando, com base na mesma lenda, a ligação entre as origens lusas e as das personagens das épicas clássicas, até atingir o mesmo ponto conclusivo dos discursos anteriores, "exortando" mulheres e, agora também, religiosos a reverterem suas riquezas e seus ganhos em benefício da guerra, porque é contra os mouros:

Quando Roma a todas velas
conquistava toda a terra
todas donas e donzellas
davam suas joias bellas
pera manter os da guerra.
Ó pastores da Igreja,
moura a seita de Mafoma,
ajudae a tal peleja,
que açoutados vos veja
sem apelar pera Roma.

Deveis de vender as taças,
empenhar os breviairos,
fazer vasos de cabaças,
e comer pão e rabaças,
por vencer vossos contrairos.²¹

Dando sequência ao movimento paralelístico sob o qual a peça está estruturada, Aquiles se refere a outros nomes heróicos. Propõe que tragam Aníbal, Heitor e Cipião e “vereis o que vos dirão/das cousas de Portugal/com verdade e com razão”²². O Clérigo acata a sugestão e manda, os diabos os trazem, e os três chegam declarando, como todos os seus antecessores, não verem razão em sua presença. Mas destes, o que significativamente fala é Aníbal, o grande general africano. Para ele, é coisa “escusa” tê-los ali, já “que vossa corte he afamada/per todo o mundo em geral”²³. Mas, mantendo a simetria com as personagens anteriores, Aníbal profere um longo discurso, em que, primeiro, conclama os capitães portugueses a, com e pela fé em Deus, reconquistarem a África para os cristãos:

Deveis, Senhores, esperar
em Deos que vos ha de dar
toda Africa na vossa mão.

Africa foi de Christãos,
mouros vo-la tem roubada.
Capitães, ponde-lh’as mãos,
que vós vireis mais louçãos
com famosa nomeada.²⁴

Em seguida, conclama as mulheres portuguesas a reverterem seus bens e pertences em benefício da guerra:

Ó Senhoras Portuguesas,
gastae pedras preciosas,
Donas, Donzelas, Duquezas,
que as tais guerras e empresas
são propriamente vossas.²⁵

Isso feito, no mesmo norte das personagens que o antecederam, justifica, lembrando ser guerra de devoção, contra “aquela gente perra”:

He guerra de devação,
por honra de vossa terra,
cometida com razão,
formada com descrição
contra aquela gente perra.²⁶

Cumprido o mesmo percurso das personagens anteriores, Aníbal retorna ao tópico que julgamos ser a mensagem central dos discursos: a ajuda financeira à guerra, e, retoma seu apelo às mulheres, com novas argumentações:

fazei contas de bugalhos,
e perlas de camarinhas,
firmaes de cabeças d'alhos;
isto si, Senhoras minhas,
e esses que tendes dae-lhos.

Ó! que não honram vestidos,
nem mui ricos atavios,
mas os feitos nobrecidos;
não briaes d'ouro tecidos
com trepas de desvarios;
dae-os pera capacetes.²⁷

Seguindo os passos de Aquiles, o general africano se dirige aos religiosos e diz:

E vós, priores honrados,
reparti os priorados
a Suiços e a soldados,
Et centum pro uno accipietis.

A renda que apanhais
o melhor que vós podeis,
nas igrejas não gastais,
aos provez pouca dais,
eu não sei que lhe fazeis.
Dae a terça do que houverdes,
pera Africa conquista r,
com mais prazer que puderdes;
que quanto menos tiverdes,
menos tereis que guardar.²⁸

Por fim, surpreende ao "exortar" os homens da corte — que, com toda certeza, já deveriam ter aquiescido aos reiterados apelos feitos às mulheres e aos religiosos — a também colaborarem financeiramente com a guerra. Esta "exortação" conclusiva foi propositalmente reservada para o final, aparecendo misturada àquela dirigida à "gente popular". Com isso, Mestre Gil procurou coagi-los, por meio de expressões diretas — "não recusar" e "ninguém deve recusar":

Ó senhores cidadãos,
Fidalgos e Regedores,
escutae os atambores
com ouvidos de cristãos.
E a gente popular
avante! não recusar,
ponde a vida e a fazenda,
porque pera tal contenda
ninguém deve recusar.²⁹

Na continuação, o grande general lança um grito de guerra:

Avante! avante! Senhores!
que na guerra com razão
anda Deos por capitão.³⁰

e conclui a peça, em meio a uma cantiga, tecendo elogios ao rei D. Manuel:

Guerra, guerra, todo estado!
guerra, guerra mui cruel!
Que o gran rei Dom Manuel
contra Mouros está irado.
Tem prometido e jurado
dentro no seu coração
que poucos lhe escaparão.
(...)
Sua Alteza determina
por acrescentar a fé,
fazer da mesquita Sé
em Fez por graça divina.
Guerra, guerra mui continua
he sua grande tenção.
(...)
Este Rei tão excelente,
muito bem afortunado,
tem o mundo rodeado
do Oriente ao Ponente:
Deos mui alto, omnipotente,
o seu real coração
tem posto na sua mão.³¹

A construção e a ordenação dos discursos mantiveram D. Manuel como figura elevadíssima, inquestionável, escolhido por Deus e decidido à guerra. Na verdade, concluímos que Gil Vicente põe suas personagens a serviço da ideologia do rei, querendo obter-lhes o apoio necessário que, talvez àquele momento, estivesse faltando. Por isso, enaltece as origens lusas, liga-as a um passado épico, justifica a guerra por meio da fé, convoca os portugueses a contribuírem com o monarca na sua empresa, que é também a empresa de Deus.

A recompensa prometida àqueles que colaborassem com a guerra santa — conforme sugerido na *Exortação da guerra* — é explicitada na *Barca do Inferno*, onde, dos doze tipos que chegam ao cais para embarcar em um dos batéis que lá estão — o da Glória e o do Inferno —, somente dois embarcam para a Glória: o Parvo, protegido por sua débil condição — conforme estavam protegidos os “loucos”

durante as Festas dos Loucos na Idade Média, e os bobos da corte —, os quatro Cavaleiros Cruzados, destinados à salvação pelo serviço que prestaram à Igreja e à expansão portuguesa. Estes últimos, distinguidos dos demais, não se dirigem aos Arrais dos batéis — Anjo e Diabo — como todas as outras personagens até aí fizeram. Eles chegam à praia já sabendo seu destino:

“ Á barca, á barca segura,
“ guardar da barca perdida:
“ á barca, á barca da vida.
“ Senhores, que trabalhais
“ pola vida transitoria,
“ memória, por Deos, memoria
“ deste temeroso cais.
“ Á barca, á barca, mortaes;
“ porém na vida perdida
“ se perde a barca da vida.”³²

Quem lhes vem primeiro falar é o Diabo, interpelando-os:

Cavaleiros, vós passais,
e não dizeis p’ra ond’is?³³

Ao que respondem com superior autoridade:

1º C. E vós, Satan, presumis?...
Atentae com quem fallais.

2º C. E vós que nos demandais?
Sequer conhecei-nos bem:
morremos nas partes d’alem;
e não queirais saber mais.³⁴

Sua atitude é de desafio — “Veja bem com quem está falando” — e demonstração de que o Arrais infernal não os pode (re)conhecer, porque estavam a *serviço de Deus*. O Anjo então se lhes dirige a palavra, com extrema amabilidade:

Ó cavaleiros de Deos,
a vós estou esperando;
que morrestes pelejando
por Christo, Senhor dos ceos.
Sois livres de todo o mal,
sanctos por certo sem falha;
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal.³⁵

Trata-se, sem dúvida, de uma reiteração dos ideais já expressos na *Exortação da guerra*, um retorno ao tema, por outra via, agora demonstrando claramente o prêmio destinado àqueles que servem a Deus e à Pátria. Fora o Judeu, que não embarca por estar fora do mundo cristão, onde se inscrevem o Céu e o Inferno — e excluídos o Parvo e os Quatro Cavaleiros Cruzados — todos os demais devem tomar a barca do Diabo, porque viveram presos a bens materiais, ligados à pecúnia ou à luxúria.

O *Auto da Fama* também recupera o mesmo assunto, procurando elevar o moral da gente lusa ao apresentar, pela fala “macarrônica” de um francês, de um italiano e de um castelhano, sempre metonímias de suas pátrias, Portugal como a nação mais invejada, afamada e respeitada da Europa. Já em seu *argumento* está explicitado o móvel da peça:

(...) Segue-se que esta Fama Portuguesa é desejada de todas as outras terras, não tão somente pela glória interessal dos comércios, mas principalmente pelo infinito dano que os Mouros, irrigos da nossa Fé, recebem dos Portugueses na Índica navegação.³⁶

Tendo vencido os mares, conquistado terras, estabelecido rotas de comércio, subjogado e dizimado os contrários à fé cristã, Portugal adquiriu “fama”, que é cobiçada pelos demais povos. A fim de manter e renovar o estímulo às guerras de expansão, Mestre Gil criou personagens-metonímias nacionais, falando em “estilo macarrônico”, que mistura o castelhano, o português e os falares nacionais de França e Itália, para promover uma auto-exaltação.

A Fama, bela e jovem pastora, cuida de algumas patas, acompanhada de Joane, um parvo, quando lhe chega um Francês cobrindo-a de galanteios:

Dio guarde, bella pastora,
tan fermosa y tan arrea.³⁷

A todo custo, ele a quer levar consigo para a França:

Par el cor sacro de Dio
vós estis tan bela xosa,
y xosa tan preciosa,
qu’ en França vendrés comi.
O rosa mia,
vendrés em mi companhia
a la próspera Paris,
que França porta es paradís,
tanti que le mundi sia.³⁸

Chegando a lhe prometer uma grande coroa:

Ó Fama, por Nutra Dama,
si vus avés confiança,
y vendrés comi en França,
vuz portarez gran corona.³⁹

A Fama, entretanto, de modo algum se deixa seduzir pelo Francês:

Avache cham!
Nao hei-de'ir a França não,
que esta moça é Portuguesa.⁴⁰

Mas este insiste:

Y porque no serés vus Francesa?⁴¹

E ela, mantendo-se fiel a Portugal, ironiza o Francês:

Porque não tenho rezão.
E que havia eu ora lá d'ir?
Vós falais em vosso siso?
Riquezas tendes vós pera isso?
Isso é cousa pera rir.⁴²

Ainda assim ele prossegue:

Gran posança,
é forte xose le belo França
que tote le mundi fa temblés.
Par xa y de moy vu vendrés.⁴³

Mas ela desfecha o último golpe, enxotando-o:

Si, Castela vos amansa.
E ulas cavalarias
que tendes para me levar,
quant'eu não ouço falar
acá as vossas valentias.
Tenho sabido
que é mais o arruído:
e não digo mais agora.
Francês, i-vos muito embora,
que isto é tempo perdido.⁴⁴

Choroso, ele se vai.

Após um curto diálogo entre a Fama e Joane, aparece um Italiano, que repetirá o mesmo movimento desenvolvido pelo Francês. Destacam-se aqui as ironias da Fama em relação à fraqueza da Itália:

Ó que bem!
Qu'eforçada gente tem!
Que vitórias! Mau pesar,
sois de quem vos conquistar.
Vedes o demo em que vem!⁴⁵

e a extensa referência que faz às glórias conseguidas por Portugal com as guerras de expansão:

Perguntai ora a Veneza
como lhe vai de seu jogo:
eu vos ensinarei logo
de que se fez sua grandeza.
Começai de navegar,
ireis ao porto de Guiné;
perguntai-lhe cujo é,
que o não pode negar.
Com ilhas mil
deixai a terra do Brasil;
tende-vos à mão do sol,
e vereis homens de prol,
gente esforçada e varonil.
Aos comércios perguntareis
d'Arábia, Pérsia, a quem se deram
ou quando os homens tiveram
este mundo que vereis.
E não fique
perguntar a Moçambique
quem é o alferes da Fé,
e Rei do mar quem o é,
ou s'há outrem a que s'aplique.
Ormuz, Quiloa, Mombaça,
Sofala, Cochim, Melinde,
como em espelhos d'alinde,
reluz quanta é sua graça.
E chegareis
a Goa e perguntareis
se é inda sojugada
por peita, rogo, ou espada?

Veremos se pasmareis.
Perguntai à populosa,
próspera e forte Malaca,
se lhe leixaram nem 'staca
pouca gente mas furiosa.
E vereis de longe e de través
se treme todo o sertão:
vede se feito Romão
com ele m'igualareis.

(...)

Esperai vós,
qu'ind'eu agora começo;
qu'este conto é de grão preço;
bento seja o Deus dos céus!
Perguntai
ao Soldão como lhe vai
com todos seus poderios;
que contr'ele são seus rios:
e esta nova lhe dai.

Ide-vos pela foz de Meca,
vereis Adém destruída,
cidade mui nobrecida,
e tornou-se-lhe marreca.
E achareis
em calma suas galés,
e as velas feitas em isca,
e balhando à mourisca
dentro gente Português.

Achareis Meca em tristeza,
ainda mui sem folgança,
renegando a vizinhança
de tão forte natureza.
Porque farão
na ilha do Camarão
e no estreio fortalezas,
e as mouriscas riquezas
ao Tejo se virão.⁴⁶

Mesmo a pós essa exaustiva narração dos feitos lusos, o Italiano não perde o ânimo, falando ainda de amores à Fama. Esta, todavia, reafirma-lhe o que já dissera ao Francês:

Para que é essa porfia,
que esta moça é Portuguesa?⁴⁷

Ele então se vai desiludido. No caminho, encontra-se com o Francês, que o interpela:

Vu topés la Fama ancora,
la famosa Portuguesa?
No la pude far Francesa.

Ao que o Italiano, em resposta, completa:

Oh Dio! que linde pastora
para Romani!
Yo con ela ho farto afani;
qu'a la fe l'astuta vera,
ni por pace ni por guerra,
no estima le Italiani.⁴⁸

Concluindo que:

Le terra in que éll'istá
sea in aeternum beata.⁴⁹

A Fama, que não participou da cena anterior, agora será abordada por um Castelhana, com as mesmas intenções daqueles por ela anteriormente desprezados. O processo se repete. O Castelhana tenta mostrar que a Espanha é merecedora da Fama:

Habeis oido
que en nuestro tiempo ha vencido
quanto quiso sojuzgar:
por la tierra y por la mar
es muy alto su partido.⁵⁰

Ela, no entanto, sem deixar de reconhecer o valor da outra nação ibérica, prefere exaltar novos valores portugueses:

I-vos por aqui à Turquia,
e por Babilónia toda,
e vereis se anda em voda,
com pesar de Alexandria.
E vos dirá
Damasco quantos lhe dá
de combates Portugal,
com vitória tão real,

que nunca se perderá.
Chegareis a Jer'salém,
o qual vereis ameaçado,
e o Mourisco irado,
com pesar do nosso bem;
e os desertos
achareis todos cobertos
d'artilharia e camelos
em socorro dos castelos,
que já Portugal tem certos.

Sabei em África a maior
Flor dos Mouros em batalha,
se se tornaram de palha,
quando foi na d'Azamor.
E, sem combate,
a trinta léguas dão resgate,
comprando cada mês a vida;
e a atrevida Almedina
e Ceita se tornou parte.

Tributários e cativos
eles com os seus lugares,
com camelos dez mil pares,
porque os leixassem vivos.
Pois Marrocos,
que sempre fez dez mil biocos
até destruir Espanha,
sabei se se tornou aranha,
quando viu o demo em socos.
Bem: e é rezão que me vá
donde há cousas tão honradas,
tão devotas, tão soadas?
O lavor vos contará.
I-vos embora.⁵¹

Diante do que lhe disse a Fama, o Castelhana prefere não insistir, ao contrário de seus antecessores, e se vai, convencido, dizendo:

Quedáos à Dios, señora;
no quiero mas porfias.⁵²

No caminho, encontra-se com os outros antes desprezados pela Fama e, conversando, pergunta-lhes:

Qué os parece de la Fama
Portuguesa?⁵³

Ao que primeiro responde o Italiano:

Forti xosa
de riqueza y no checosa;
Diu y el creve la inflama.
Yo he vido
que al mare no ha avedo
mal rosto dale Moro,
per força pilha el thesoro;
y questo he vero y lo credo.⁵⁴

seguido pelo Francês:

Par el cor de Christo santo,
que la pastora me fit sudés;
yo no le parleré mes,
pus su mercê vale tanto.⁵⁵

E, por fim, acrescenta o Castellano:

Por eso no porfié
com ella, ni es razon
muy lejos y por la fé.⁵⁶

Para concluir o Auto, entram em cena a Fé e a Fortaleza — móveis das guerras expansionistas lusas —, que vêm “laurear esta Fama [Portuguesa] com uma coroa de louro”, durante o que, diz a Fé para arrematar o auto:

Os feitos Troianos, também os Romãos,
mui alta Princesa, que são tão louvados,
e neste mundo estão colocados
por façanhosos e por muito vãos,
em o regimento de seus cidadãos,
e algumas virtudes e morais costumes,
vós, Portuguesa Fama, não tendes ciúmes,
que estais colocada na flor dos Cristãos.
Vossas façanhas estão colocadas
diante de Cristo, Senhor das alturas:
vossas conquistas, grandes aventuras,
são cavalarias mui bem empregadas.
Fazeis as mesquitas ser desertadas,
fazeis na Igreja o seu poderio:
portanto o que pode vos dá dominio,
que tanto reluzem vossas espadas.

Porque o triunfo do vosso vencer
e vossas vitórias exalçam a fé,
de serdes laureada grande rezaõ é.
Princesa das famas, por vosso valer
não achamos outra de mais merecer,
pois tantos destroços fazeis a Ismael,
em nome de Cristo tomai o laurel,
ao qual Senhor praza sempre em vós crescer.⁵⁷

Sustentando que o cômico vicentino tem, basicamente, função persuasiva, ao corresponder a um recurso estilístico de oratória, que permite a transmissão de “mensagens” de forma suave, subliminar, a platéia presente, envolvendo-a através de sua participação e aceitação do espetáculo, nossas reflexões identificam a *Exortação da guerra* como um auto que põe em cena, através da representação durante o divertimento, o apelo que D. Manuel queria dirigir à sua corte e às “gentes lusitanas”, a fim de que colaborassem financeiramente para com os gastos nas guerras de expansão, tratadas ali como guerras em nome de Deus, contra “aquela gente perra arrenegada”. Sua técnica de coação suave e crescente, dirigindo-se primeiro às mulheres, em seguida aos clérigos e por fim aos cortesãos e às “gentes lusitanas”, configura um brilhante recurso para, a partir do envolvimento com a trama dramática, envolver e seduzir o público assistente.

A *Barca do Inferno* ilustra um momento seguinte desse projeto didático-persuasivo, em que todos aqueles que não se libertaram dos bens mundanos — em favor das guerras? —, terão lugar no batel do Inferno, de onde somente se salvam um parvo e, é claro, os Quatro Cavaleiros Cruzados, estes porque serviram a Deus e a Portugal, nas guerras do além mar. Serviram, também e especialmente, à expansão portuguesa! Esse texto, recuperando e completando o sentido do anterior, atualiza-o.

Por fim, dentro dos limites que demarcamos para nossa apresentação — porque outros textos ficaram de fora, merecendo destaque a *Farsa de Inês Pereira*, de que Pierre Blasco faz excelente leitura⁵⁸ —, o *Auto da Fama* parece-nos representar um auto-elogio, um auto-afago no orgulho português, posto nas falas-metonímias do Francês, do Italiano e do Castelhana, que terminam por aquiescer às vanglórias da Fama Portuguesa, “laureada”, no desfecho da peça, pela Fé e pela Fortaleza, móveis das guerras expansionistas lusas. Mais uma vez, e em uma sequência lógica, o tema da expansão é atualizado.

Partimos do chamamento à colaboração, veiculado pela *Exortação da guerra*, em direção à premiação dada àqueles que colaboraram e a punição imposta aos que desprezaram o apelo, representada na *Barca do Inferno*, chegando, por fim, à glorificação de Portugal, resultado do êxito obtido como projeto da Guerra Santa e expansionista lusa, exaltada no *Auto da Fama*.

Desde já, admitimos a possibilidade das críticas adversas à nossa leitura. Por exemplo, daquelas que vêem o cômico vicentino no mesmo patamar em

que Bakhtin situa o de Rabelais⁵⁹ ou das que lhe aplicam o pensamento bergsoniano sobre o riso⁶⁰. Entretanto, pensamos o cômico vicentino, via de regra, na interseção entre aquelas duas vertentes de leitura. Se, por um lado, Gil Vicente procurou embutir em seu “riso” múltiplas significações, um valor explícito e outros implícitos, por outro, valeu-se da ironia como veículo de constrangimento, persuasão, coação, correção de desvios. O cômico vicentino guardou, na maior parte das vezes, uma função precipuamente didática, comprometida com a ideologia do aparelho de Estado português, seu mecenas.

Referências Bibliográficas

- (1) *A Canção de Rolando*. Tradução e apresentação de Lúcia Vassallo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- (2) *Poema do Cid*. Tradução e apresentação de Maria do Socorro Almeida. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- (3) SARAIVA, Antônio José. *A Épica Medieval Portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.
- (4) FRANCO JR., Hilário. *As cruzadas*. 5ª ed.. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.59.
- (5) Idem: 60.
- (6) *Poema do Cid*. p.ix.
- (7) Cf. SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *Cronistas do século XV posteriores a Fernão Lopes*. Lisboa: ICALP, 1977. p.22.
- (8) MILLER, Neil. *Obras de Henrique da Mota — as origens do teatro ibérico*. Lisboa, Sá da Costa, 1982. p.3.
- (9) MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Gil Vicente”. In: MONGELLE, Lúcia Márcia de Medeiros et alli. *A literatura portuguesa em perspectiva — Trovadorismo e Humanismo*. vol. I. São Paulo: Atlas, 1992.
- (10) Idem, ibidem.
- (11) RESENDE, Garcia de. *Crônica de D. João II e Miscelânea*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1973, p.150-154.
- (12) MALEVAL, op.cit. p.171-172.
- (13) Idem: p.173-174.
- (14) VICENTE, Gil. *Copilaçam de todas as obras*. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. 2 vol..
- (15) BLASCO, Pierre. “O Auto de Inês Pereira: a análise do texto ao serviço da história das mentalidades”. In: TEMAS VICENTINOS — Actas do Colóquio em torno da Obra de Gil Vicente, realizado no Teatro do Bairro Alto, 1988. Lisboa: ICALP, 1992, p.27-42.
- (16) VICENTE, Gil. *Obras completas*. 4ª ed. Prefácio e notas do Professor Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1971, Vol. IV, p.138-141.
- (17) Idem: 145-146.
- (18) Idem: 146-147.
- (19) Idem: 147-148.
- (20) Idem: 148-149 (nota do Prof. Marques Braga).
- (21) Idem: 151.
- (22) Idem: 152.
- (23) Idem: 152-153.
- (24) Idem: 153.
- (25) Idem, ibidem.
- (26) Idem, ibidem.
- (27) Idem: 154.
- (28) Idem: 154-155.
- (29) Idem: 155.
- (30) Idem, ibidem.

- (31) Idem: 156-157.
- (32) VICENTE, Gil. *Obras completas*. 4ª ed.. Prefácio e notas do Professor Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 1971. Vol. II. p.81.
- (33) Idem, ibidem.
- (34) Idem, ibidem.
- (35) Idem: 81-82.
- (36) VICENTE, Gil. *Obras Completas*. 4ª ed.. Prefácio e notas do Professor Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 1971. Vol. V. p.117.
- (37) Idem: 119.
- (38) Idem, ibidem.
- (39) Idem: 120.
- (40) Idem, ibidem.
- (41) Idem, ibidem.
- (42) Idem, ibidem.
- (43) Idem, ibidem.
- (44) Idem: 120-121.
- (45) Idem: 124.
- (46) Idem: 125-129.
- (47) Idem: 130.
- (48) Idem, ibidem.
- (49) Idem: 132.
- (50) Idem, 134.
- (51) Idem: 135-137.
- (52) Idem: 137.
- (53) Idem, ibidem.
- (54) Idem: 137-138.
- (55) Idem: 138.
- (56) Idem: 138-139.
- (57) Idem: 139-140.
- (58) BLASCO, *op.cit.*
- (59) BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e na Renascença: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frascchi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- (60) BERSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.