

TABULEIRO DE LETRAS

O papel do parvo no teatro de Gil Vicente

The fool's role in the theater of Gil Vicente

Flávia Maria Schlee Eyler¹

RESUMO: Este artigo aborda a função discursiva do parvo vicentino no teatro da Corte Portuguesa do século XVI. O paradigma medieval de Deus como único autor da criação é questionado diante da abertura do mundo e sua secularização. Neste caso, o conceito de *cronotopo* permite uma reflexão sobre a possibilidade do teatro de condensar desacordos que partem da razão humana e aparecem como expressão discursiva. O personagem do parvo, com seus gestos e palavras sem nexos, implica estranhamentos e gargalhadas, mas também exige reflexões. Seu pertencimento à ordem discursiva mundana possibilita a sátira e, sobretudo, a ironia. A loucura encenada ganha corpo e, ao mesmo tempo em que espelha os contornos entre o real e o ilusório, entre a ordem e o caos, também conduz a licenciosidade da comicidade da tradição popular medieval para uma autoironia como figura de pensamento, tão cara ao homem moderno.

Palavras-chave: Teatro; Literatura; Discurso; Loucura; Ironia; Gil Vicente

ABSTRACT: This article addresses the discursive function of the Vicente's fool in the Portuguese Court theater in the 16th century. The medieval paradigm that considers God as the only author of the Creation is questioned before the world openness and its secularization. The concept of *cronotopo* leads us to a reflection on the theater possibility of condensing disagreements coming from the human reason and which appear as discursive expression. The character of the fool, with his gestures and senseless words, implies strangeness and laugh, but demands reflections. His belonging to the worldly discursive order makes possible the satire and the irony. The madness staged fleshes out and reflects the outlines between the real and the illusion, the order and the chaos, it also conducts the licentiousness of the comic characteristic of the medieval popular tradition to an auto irony as a thinking figure which concerns so much the modern man.

Keywords: Theater; Literature; Discourse; Madness; Irony; Gil Vicente

¹ Professora na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: feyler@puc-rio.br

INTRODUÇÃO

É no entrelaçamento de horizontes, muitas vezes nebulosos, que se podem entrever não somente as principais questões do período renascentista, mas também o fato de Gil Vicente aparecer multifacetado e oscilante entre o universo finito e fechado do período medieval e o horizonte aberto e infinito do Renascimento. As múltiplas facetas de sua obra indicam as possibilidades expressivas da época, além de permitirem a exploração e sedimentação da própria língua portuguesa.

Na perspectiva que se abre a partir da reordenação do passado, presente e futuro, Gil Vicente revela preocupações morais² com relação ao seu tempo. Ao apresentar uma sociedade utópica, ele aponta uma humanidade que devia ser resgatada espiritualmente, a fim de que verdadeiros valores pudessem florescer no mundo. A Igreja e seus homens eram seu alvo principal. O formalismo escolástico e as discussões intermináveis acerca do dogma deviam dar lugar ao essencial, ou seja, a uma fé mais honesta e simples que brotasse do fundo dos corações. Esse desejo, Gil Vicente o constrói minuciosamente, utilizando-se de todos os artificios que a arte da retórica permitia. Sua familiaridade com a tradição medieval aproximava-o de uma narração que se desdobrava na ação de um teatro novo em Portugal: o teatro de Corte.

Salientamos aqui a importância, para nosso estudo, do conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin (1988, p. 211-212), na medida em que ele interliga os homens reais com os personagens que constrói, assimilando-os às relações entre espaço e tempo. Permite, então, uma reflexão mais complexa sobre Gil Vicente em seu fazer artístico teatral e literário e ainda promove reflexões sobre a escrita historiográfica.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido

² Pode-se aproximar Gil Vicente dos intelectuais utópicos do Renascimento que não se consideravam teólogos ou filósofos acadêmicos e sim moralistas. Eles imaginavam que havia sociedades perfeitas e apresentavam suas vantagens de modo exemplar. Thomas More, Erasmo e Rabelais sonhavam com uma religião mais livre, simples e tolerante. Para aprofundar a questão da utopia, ver FEBVRE, L. *Le problème de l'incroyance au 16^e siècle*. Paris: Albin Michel, 1968, p. 283. Por outro lado, não vamos desenvolver neste trabalho as distinções que habitam o espaço e o tempo da comédia e do cômico. O parvo, o louco, o riso, os deuses pagãos etc. são aqui apresentados como produção do sentido artístico em Gil Vicente.

com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1988, p. 211).

Assim, os cômicos personagens vicentinos aparecem encenados, e no enredo elaborado eles possuem vida, se comunicam por gestos corporais e palavras; aparecem e desaparecem; provocam risos e reflexões que levam adiante a verdade do teatro. Como já não podemos vivenciar as apresentações do século XVI, restam-nos suas inscrições textuais, as quais se atualizam para nós de acordo com interpretações e imaginações. Esse milagre da comunicação, que a escrita permite, pode nos devolver encenações do teatro vicentino como evento. Neste caso, a tarefa de uma teoria concreta do discurso permite a realização temporal do discurso num espaço determinado, que aqui é o espaço teatral.

Por conseguinte, toda a apologia da fala como evento é significativa se e somente se torna visível a realização de actualização, graças à qual a nossa competência linguística se actualiza na performance. (...) Mas esta mesma apologia torna-se abusiva logo que o caráter de evento se estende da problemática da actualização, onde é válido, a da compreensão (RICOEUR, 1976, p. 23)

TRANSFORMAÇÕES E ATUALIDADE DO TEATRO VICENTINO

Se o teatro vicentino ainda é encenado no século XXI, isso aponta para sua dimensão significativa, ou seja, ele ainda guarda sentidos para seus espectadores ou leitores. Dessa forma, se todo discurso se atualiza como um evento que se perde no tempo, ele deixa seu rastro impresso na produção de uma significação, uma vez que a linguagem possui uma intencionalidade em sua potencialidade intelectual da compreensão. Gil Vicente, em sua época histórica, vive seus temores e esperanças e os expressa discursivamente por meio de sua criação. Seu teatro, muitas vezes, apresenta uma humanidade resgatada de seus vícios por meio de recursos formais oriundos da tradição medieval. A novidade de seu teatro surge da unidade simbólica do teatro religioso medieval que muda de sentido nos novos tempos.

Havia, no medievo, três gêneros principais de teatro: o dos Mistérios, o das Moralidades e o dos Milagres. Os Mistérios consistiam em esplendorosas encenações de narrativas bíblicas combinadas com elementos familiares e rústicos numa referência clara àqueles que ditavam o cotidiano medieval: Deus e o Diabo. A unidade dramática deste gênero fazia da Redenção o âmago da encenação. A Moralidade era um teatro alegórico, um gênero típico da sensibilidade estética medieval que convertia verdades em imagens. Sua simbologia permitia o acesso ao divino. O Milagre era a encenação da

vida de santos e tinha no centro de sua ação dramática sempre um episódio tenso e confuso cujo desenlace vinha do sobrenatural (SARAIWA, 1970, p.19-21).

O componente central da arte teatral, que seria o ato de representar, de realizar uma aparência, não se aplicava à teatralidade medieval. Havia ali sempre um convite à participação, de modo que todos podiam interferir na encenação e compartilhar de sua sacralidade. Mas, com as fissuras na cosmovisão medieval, produzidas pela diferenciação e complexificação social, a própria estrutura simbólico-alegórica vai se emancipando do contexto religioso e transformando-se em tipos personificados. Desse modo, o vício dá lugar ao vicioso, a gula toma a forma do guloso, a inveja do invejoso e assim por diante; enfim, os pecados capitais tomam corpo. Cada vez mais, a encenação remete a conflitos puramente humanos; conserva-se apenas a situação extraordinária para que o desenlace seja efetivado de um novo modo. A autonomia dos episódios da Bíblia nos Mistérios fazia com que seus enredos tivessem interesse neles mesmos. No entanto, com a tipificação da alegoria na Moralidade e com o deslocamento focal da ação providencialista para a ação humana nos Milagres, abre-se a passagem para o Teatro Moderno, cujo centro é a observação que se alimenta das percepções e sentimentos da própria vida terrena.

No caso do teatro vicentino, acrescenta-se a essa emancipação, a combinação com outros gêneros presentes na Idade Média: os *Momos*, as *Farsas*, os sermões *Burlescos* e as *Sotias*. Dentre os materiais disponíveis pelo movimento da tradição, a Corte portuguesa acolhia a sátira proveniente da Idade Média e estabelecia uma ponte de passagem entre sua expressão popular e a forma culta do gênero.

Apoiado nos precedentes romanos, o Renascimento renovava seu conteúdo e sua forma. Afinal, em Roma era usual a denúncia das incongruências e anomalias do meio social e do comportamento dos homens por meio do ridículo que era tudo aquilo que merecia ser sancionado pelo riso.

O riso é a sanção da transgressão de uma regra aceita, uma forma de condenar um comportamento excêntrico, que não se julga bastante grave ou perigoso para reprimi-lo com meios mais violentos. Será ridículo não só quem se opõe à lógica ou à experiência, mas também quem enuncia princípios cujas consequências imprevistas o põem em oposição a concepções que são naturais numa dada sociedade e que ele próprio não se atreveria a contrariar. A oposição ao normal, ao razoável, pode ser considerada um caso particular de oposição a uma norma admitida (PERELMAN, C. & TYTECA, 1996, p. 233-234).

As convenções da comédia antiga³ permitiam uma larga variedade de tons e estilos. Podiam-se espelhar costumes, uma imagem da verdade, mostrar à virtude sua própria feição, ao escárnio sua própria cara e ao tempo sua própria forma. A partir das referências fornecidas pela sátira romana, costumava-se dividir a sátira em moral, social, religiosa, política, literária e pessoal. Em Portugal, durante toda a Idade Média, proliferou a sátira pessoal virulenta e mordaz com sua linguagem desbocada e contundente, de modo que no Renascimento se procurava policiar e regular os efeitos do gênero. No *Auto da Feira*, Gil Vicente cria um mundo às avessas, tanto nos seus aspectos materiais quanto nos simbólicos. Ali Roma é acusada de mercadora, corrupta e comprometida com valores materiais. Nele, a autoridade cristã não está apta para denunciar a crença na astrologia, e por isso é o próprio *Mercúrio*⁴ – o deus do comércio no Renascimento, ou *Hermes*, o deus mensageiro entre os gregos –, que vem reconhecer o saber dos homens de ciências, mas ao mesmo tempo tira-lhes qualquer poder especial, pois não fazem mais do que afirmar a ordem natural. Diz ele:

E porque a estronomia
Anda agora mui maneira,
Mal sabida e lisonjeira,
Eu á honra deste dia
Vos direi a verdadeira.
Muitos presumem saber
as operações dos ceos, e
e que morte hão de morrer
e o que há de acontecer
Aos anjos e a Deos,
e ao mundo e ao diabo.
e que o sabem tem por fé;
e eles todos em cabo
Terão um cão polo rabo
e não sabem cujo he.
E cada hum sabe o que monta
e nas estrelas que olhou;
e ao moço que mandou
não lhe sabe tomar conta

³No tratado da retórica entre os romanos, a Comédia pertencia ao estilo *simples*. Voltava-se para a diversão privilegiando temas banais e humildes. Sua substância apoiava-se fundamentalmente no *tom* burlesco, no irônico e no ambíguo. Na *dianoia* que tratava da organização da fábula e da lógica das ações cuja análise permitiria pôr a nu o esquema cômico que era sempre uma inversão. Ver ARÊAS, V. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p.18.

⁴Vizinho mais próximo do Sol, Mercúrio é o planeta mais rápido e dono de cabriologens incessantes. Na mitologia é diligente mensageiro e possui asas nos pés. Neste sentido, é essencialmente um princípio de ligação, de intercâmbios, de movimentos e de adaptação. Ver CHEVALIER & GHREERBRANT. *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 606.

d'hum vintém que lh'entregou.
 (...)

 E porque Saturno a nenhum
 influe vida continua,
 a morte de cada um
 he aquela de que se fina,
 e não de outro mal nenhum
 (...)

 E que mais quereis saber
 desses temporais e disso
 senão que, se quer chover,
 está o ceo pera isso
 e a terra pera a receber?
 A lua tem esse jeito:
 vê que clérigos e frades
 já não tem ao Ceo respeito,
 míngua-lhes as santidades,
 e cresce-lhes o proveito
 (OC, I,195-199).

A ordem natural aqui até pode levar à morte, porém jamais vai atenuar as responsabilidades sobre ela. Já com relação ao *Parvo*, no *Auto da Barca da Glória*, em que são julgados os homens em suas profissões, este é salvo por sua ignorância. Ao dizer que se chama Ninguém para o Anjo que o interroga, ele é absolvido, pois para o Anjo ele não errou por malícia, e sua simplicidade e ignorância o protegem. É importante pensar nas afinidades entre a loucura e a multidão, pois ambos seriam lugares sem nome e, por isso, sítios paradoxais do absoluto.

Seriam não-lugares, ou seja, sempre remeteriam ao “resto e ao “outro”. Todavia é exatamente sobre esse fundo indeterminado da multidão e da loucura que as identidades particulares se podem distinguir. Os lugares determinados das particularidades e da razão não podem, no entanto, jamais apagar sua relação com esse universal de onde nascem (DE CERTEAU, 1982, p. 68-69).

No *Auto da Festa*, “a peça menos cuidada de todas as produções do poeta é desconexa tanto no sentido formal quanto de conteúdo” (PRATT, 1970, p. 231), demonstra-se a oscilação do universo vicentino como um diálogo que somente poderia acontecer no teatro entre o *Parvo* e a *Verdade*. O *Parvo* está assustado por ter perdido algo importante de sua dona e diz o seguinte para a *Verdade*:

Pois Deus, se a não achar,
 que não m'ei de ir d'aqui
 por me ela não açoutar;
 aqui hei sempre de estar
 até que venha por por mim

Verdade

Mas que estes toda tua vida
E um mês mais adiante,

Parvo

Vós mana, sois garrida,
bofelhas, que estais galante
Quereis casar comigo?
Pois polas oras de Deus
que seja vosso amigo
(...)

Verdade

Embora este nasceu.
porque eu tenho por fé
pois aquele rei jocundo
o privou dos bens do mundo,
que lhe dará o do céu
(OC. VI, 144-145).

A incompreensão do *Parvo* é também aqui sua salvação. Sua comicidade só existe por sua inocência. Na *Floresta dos Enganos*, o *Parvo* vem atado ao pé de um *Filósofo* que inicia a peça lamentando ter que conviver com os néscios sem poder evitá-los. Para ele, tudo começou com os romanos, quando se tornaram tiranos e se ofendiam com a filosofia. Apesar de a *Filosofia* considerar que deu preciosos conselhos aos romanos, agora ele estava preso e ainda para piorar sua situação estava amarrado a um *Louco*. Consideramos aqui essa imagem mais forte e moderna da loucura vicentina, pois não é possível separar a razão de sua contraface. Irremediavelmente unidas, o discurso da *Filosofia* é também o da desrazão. Tal unidade não significa apenas solidariedade, mas também combate. No *Auto* em questão, o *Filósofo* somente pode se pronunciar quando a loucura autoriza ou quando ela dorme. Assim, diz o *Filósofo* enquanto o parvo dorme:

Menguada estaba La luna
Quando nacimos los dos,
y contraria la fortuna.
Despues dormiré, amigo;
Entanto tú dormirás
y no soñarás conmigo
mas yo soñaré contigo
por cuanta pena me das.
(OC, III, 173)

Aun que El daños ea profano,
 esto toma por tu guia,
 que yo tengo al Coleo Romano,
 aunque me fuein humano,
 obediência todavia
 Y em quanto la companhia
 quela fortuna me dió
 duerme, anunciaré yo
 uma fiesta de alegria
 que de nuevo se invento
 (OC, III, 173-174).

A FUNÇÃO PROPEDÊUTICA DO RISO COM O *LOGOS* NA ENCENAÇÃO TEATRAL

Pode-se pensar, de acordo com a nota da presente edição utilizada, que o Colégio Romano ao qual o *Filósofo* teve que obedecer é uma alusão ao sacro colégio dos cardeais e às difíceis negociações com D. João III, sucessor de D. Manuel, que finalizaram com o estabelecimento da Inquisição em Portugal. Por outro lado, o conceito de *cronotopo* reforça o quanto também era usual um paralelo entre a história de Roma e a de Portugal e, neste caso, há uma crítica contra as injustiças e abusos da Igreja.

De certa forma, os manuais de civilidade, como o de Castiglione, lutavam para que fossem abolidas as referências pessoais na Corte. No entanto, os códigos de boas maneiras não estancaram a vitalidade da sátira, cujo quartel-general se situava em Florença e junto da Corte Papal e de onde o teatro vicentino se alimenta. A literatura greco-romana era glacial porque era uma lição *ex cathedra* ou uma conversa entre indivíduos ao exercer seus papéis sociais; nela o *ego*, o indivíduo em sua nudez, jamais tomava a palavra, apenas excepcionalmente. Já no mundo medieval Deus era o protagonista visível e invisível de todas as manifestações, e exatamente por isso a licenciosidade era permitida.

A sociedade renascentista devia, portanto, dar conta desse pacto novo que nenhum poeta greco-romano fizera com seu público. Um poeta antigo não narrava suas experiências, não contava que efeito isso fazia; tirava de suas experiências ideias gerais. Se tivesse êxtases poéticos, não os descrevia, apenas enunciava: “Eu sou um Inspirado”, pois a inspiração sobrenatural dos poetas era uma realidade conhecida e admitida.

A teoria da loucura divina do poeta foi exposta pela primeira vez, como se sabe, no *Fedro* de Platão (desconhecido da Idade Média), mas existia, em

forma diluída, em toda a fase final da Antiguidade e passou à Idade Média como lugar-comum, como outros atributos da mitologia antiga. [...] A teoria da “loucura do poeta” baseia-se no pensamento profundo da inspiração numinosa da poesia - idéia que reaparece de tempos em tempos, por assim dizer, como saber esotérico da origem divina da poesia (CURTIUS, 1996, p.575-576).

As realidades sociais que abrigavam o poeta inspirado pelas musas ou a palavra como revelação da ordem divina já não existiam. Assim, as convenções de gênero e os pactos sociais que davam sentido às manifestações antigas, tanto greco-romanas quanto cristãs medievais, já não se sustentavam no Renascimento. Agora, o problema da felicidade, do prazer, da paixão pelo poder e glória e da afirmação da vontade pessoal eram forças que precisavam ser ordenadas.

Ainda que emoldurada por convenções literárias, a obra de Gil Vicente não resiste a uma classificação por gêneros e, por isso mesmo, pode sinalizar a potencialidade das ações humanas, a partir de um novo lugar que mistura a tradição com observação crítica. A combinação de aspectos trágicos e cômicos em sua obra permite-lhe mostrar a riqueza e a profundidade que residem exatamente nessa espécie de desacordo entre as palavras e as coisas. No entrecruzamento de textos e referências selecionadas e ordenadas pelos mecanismos da memória, ele, num certo nível, devolve ao ocidente a primeira função do poeta: impedir o esquecimento daquilo que valeria a pena ser lembrado, mas agora já não mais seríamos feitos dos heróis, e sim os da própria condição humana. Gil Vicente dá voz à dimensão mais recôndita do ser humano, ao revelar o mundo às vezes mágico e misterioso, outras, simples e ingênuo das mais antigas manifestações do sagrado pagão que o Cristianismo não pôde eliminar. É mérito de Gil Vicente levar à Corte portuguesa, e dessa forma não deixar no esquecimento, os costumes, as falas, os gestos e os horizontes mentais e sensíveis de boa parte dos homens. Em suas comédias e tragicomédias, a dimensão transcendente – presente tanto nas tragédias da Antiguidade quanto nos Autos vicentinos mais sérios – é rasurada pela própria audiência que é convidada a participar de seu desfecho. Essa ambiguidade da comédia se dá pelo jogo – frequentemente político – entre o proibido e o permitido, sendo que uma das falhas cômicas mais características é a obsessão, espécie de compulsão mental do avaro, do hipocondríaco, do ciumento etc. que os separam socialmente dos outros. São personagens escravizados a um modelo de comportamento e desprovidos de autoconhecimento.

A norma moral, presente na tragédia, é, na comédia, transformada, em geral, na superação da obsessão através de seu próprio ridículo. De um certo ponto de vista, a tragédia não admite uma solução ou uma resposta e a comédia sim. Dentro do convencionalismo dos finais cômicos percebe-se uma liberação individual traduzida também em termos de reconciliação social. Porém, para além das discussões de gênero, ambas fazem parte do mesmo ritual que pretende dar conta do nascimento, morte e ressurreição do homem. Segundo esse ponto de vista, a tragédia seria uma comédia incompleta (ARÊAS, 1990, p.17-21).

A obra vicentina ganha um inestimável valor, diante do imperialismo exercido pelos modos de raciocínio que exaltavam as virtudes da razão e negligenciavam a produção cultivada nos ambientes populares os quais não se integravam no quadro estrito do raciocínio codificado segundo normas reconhecidas ou perdiam o contato com o real para propor utopias inviáveis. Por outro lado, o mundo da Renascença, quando olhado por esse prisma, revelava uma mitologia da miséria e do medo que cristalizava os terrores acumulados nos séculos anteriores e se manifestava por meio de seus antídotos: lugares santos, eremitas, exorcismos, cavaleiros de bom coração etc.

Essa mitologia do cotidiano daria uma imagem mais justa do homem do século XVI. Para ele, cada crisão de um estômago esfaimado, cada interrogação sobre a injustiça, a loucura ou os escândalos dos grandes provocavam alguma reação numa mitologia da fatalidade ou da transformação sobrenatural. A perda da íntima conexão entre as palavras e as coisas numa dimensão da transcendência divina revelava-se em aberrações aparentes de um discurso que se desenvolvia em função de leis internas. Nesse sentido, em Gil Vicente encontramos línguas macarrônicas e imaginárias, bem como bestiários de formas estranhas. “Essas manifestações brotavam devido à hipertrofia da função imaginativa e da função reguladora que engendrava os formalismos, ou seja, as regras da retórica e as convenções literárias” (DUBOIS, 1995, p.12).

[...] a criação discursiva e estética “razoável” é cercada pelo imaginário. Infiltra-se na mensagem manifestada uma mitologia de retaguarda que atua como freio, regressivo e nostálgico, tornando ambíguas as proposições em que um sentido esconde outro. A voz das sereias lamenta, aqui, as praias perdidas e os paraísos abandonados num passado mítico. O desejo intempestivo manifesta-se igualmente em excrescências laterais, em ficções onde o paradoxo, a antinomia cultivada e a anomalia erigida em sistema descobrem que o real poderia perfeitamente ser artífice, a natureza um objeto ideal e fictício. A partir desse momento, tudo é possível (DUBOIS, 1995, p. 16).

Dubois (1995, p. 25) reconhece a existência de um imaginário de ponta, quando a experimentação de ideias se faz pela extrapolação do real reconhecido, antecipando algo realizável. Enfim, uma mitologia de vanguarda contesta o real de hoje – que é recebido como realidade – para propor o de amanhã. Dessa maneira, o mito é retomado pela razão para se transformar em hipótese: o mito solar gera o heliocentrismo, os mitos do Renascimento geram revoluções. Nesse caso, pode-se pensar o universo vicentino como uma infiltração do imaginário de ponta gerando, juntamente com outros contemporâneos seus, questões pré-reformistas.

Costa Lima⁵(1989), ao distinguir o imaginário da imaginação, coloca questões inquietantes sobre a possibilidade de um paradigma, ao ser dominante, não hostilizar o imaginário. Para ele, o imaginário só pode ser tematizado e legitimado nos curtos intervalos entre a crise de um paradigma e a presença dominante de outro, ou quando a morte de um deus não tenha sido sucedida pelo advento de um novo.

Em Gil Vicente, pode-se encontrar essa questão pelo caminho traçado, por meio dos aspectos mais cômicos de sua obra. Certamente esse caminho não é o único. Porém, dentro das convenções de gênero, é a comédia que propicia, pelo riso que provoca, a cumplicidade num grupo humano. O riso marca um território, circunscreve um centro de previsibilidade ao apontar a excentricidade.

Apesar do universo do riso e do risível conter uma infinidade de categorias, como humor, ironia, comédia, piada, dito espirituoso, brincadeira, sátira, grotesco, gozação, ridículo, *nonsense*, farsa, humor negro, palhaçada, jogo de palavras ou simplesmente jogo, “pode-se condensar esse campo pela correspondência, quase completa, entre o risível e o cômico, e pelo consenso de que o riso é sempre regenerador e às vezes subversivo” (ALBERTI, 1999, p. 24).

Como não há comicidade fora do que é propriamente humano, é por intermédio do riso que uma sociedade experimenta de forma imaterial seus limites materiais, ou seja, aquilo que poderia perturbar seu equilíbrio e controle. Para Bergson (1983), o riso é uma espécie de gesto social. Pelo temor que inspira, ele reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo as atividades acessórias que, de outra forma, levariam a uma extrema rigidez do corpo social. Ao manter válvulas abertas e legitimadas, o riso tem a função de aprimoramento geral. Por outro lado, o cômico só pode surgir em momentos bastante

⁵ Costa Lima distingue o imaginário da imaginação, considerando o primeiro como faculdade e o segundo como sua atuação. Ver Costa Lima, L. *Una cuestión de la modernidad: el lugar del imaginario*, University of Minnesota, vol.8, febrero, 1989.

precisos em que a sociedade (ou a pessoa) esteja isenta de preocupações com sua conservação.

Se traçarmos um círculo em torno de ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas conseqüências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, uma zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso (BERGSON, 1983, p. 19).

Pode-se, dessa forma, compreender o papel que o cômico desempenhava nas sociedades de Corte em geral e na portuguesa em particular. Muito embora a tranquilidade acima referida estivesse longe, a Corte produzia esteticamente sua existência em termos de solidez e solidariedade. Contudo, exatamente o que estava de fora desse centro não podia ser ignorado. Afinal, a afirmação dos poderes ascendentes e sua própria sobrevivência precisavam que os anéis de ligação entre a realeza e seu corpo se reconhecessem.

Os tipos cômicos devolvem ao mundo a lembrança de sua materialidade. Ao contrário dos heróis trágicos que se afastam de seu corpo – não bebem, não comem, não se agasalham e, na medida do possível, nunca se sentam –, os tipos cômicos existem na plenitude de sua materialidade. “Nos tipos cômicos é o corpo que se adianta à alma; é a forma querendo impor-se ao fundo, a letra querendo impor-se ao espírito. É através do corpo que se atinge o alvo” (BERGSON, 1983, p. 34). Por isso, na comédia falam o advogado, o juiz e o médico, como se a justiça e a saúde fossem secundárias. E já que elas são fundamentais, seus aspectos exteriores devem ser rigorosamente respeitados. Porém, apesar do respeito devido, o cômico revestirá de certo ridículo físico o ridículo profissional. Desse modo, o meio se impõe ao fim, a forma ao fundo, e não mais a profissão é feita para o público, mas o público para refletir sobre a profissão.

A LOUCURA COMO ORDEM E DESORDEM

Em Gil Vicente, um dos aspectos do risível pode ser delimitado, entre outros, pela tipologia do *Louco*⁶, que não é uma invenção renascentista. Ele fixa-se como um tipo e, dessa

⁶Etimologicamente Fool (inglês) e Fole (francês) vem do latim *follicis*. O *Louco* é como um fole, suas palavras são somente ar, vazias de significado. Do italiano, junta-se *buffareque* é encher de ar, inchar. O vento é uma das mais arcaicas representações do espírito. O *Louco* tem então, a liberdade de espírito. No continente europeu, depois da queda do Império Romano, os circos eram formados por pessoas com deformidades físicas. Aleijados e monstruosos eram vendidos nos mercados romanos e anões nus eram encontrados nos salões de

forma, pertence ao mundo dos símbolos. Como tal, é transcendente e a-histórico. O *Louco* tem antecedentes entre todo tipo de pessoas que violaram a imagem padrão do homem. O grotesco bufão medieval, de acordo com Willeford (1979), assim como outros tipos de *Louco*, era um mascote que mantinha o relacionamento entre o mundo ordenado e o caos que ele delimitava. A deformação dos anões, corcundas e figuras grotescas eram refletidas nas roupas do *Louco*. Essa roupa possuía elementos desproporcionais e caóticos com padrões em desarmonia. O bufão medieval tinha orelhas de asno, uma crista de galo ou ambos (elementos animais sempre estavam presentes). No mundo medieval, onde o sagrado e o profano eram separados apenas pelas tênues linhas dos sacramentos e das festas religiosas,⁷ havia um estado de licença quase ilimitada. A grosseria desse descomedimento cômico era deliberadamente material. Havia os loucos naturais que atuavam na própria vida real e se locomoviam num pequeno porém variado círculo social: a corte, o mercado e a taberna. Eles existiam, produziam sua presença, mas nada representavam. Mesmo os mascarados de *Louco* eram eles mesmos.

Apenas um leve quadro institucional ou simbólico – festa, procissão, máscara ou fantasia, paródia – lembrava que esse destempero era apenas brincadeira. Essas manifestações, a partir do século XII foram, em vão, alvo de controle. Somente a partir do século XV surgiram outras formas para a expressão dessa loucura, por meio das *sotias* de teatro, bailes ou jogos. Uma das características do *Louco* é que ele surge de repente, porém parece que sempre estivera ali presente, espreitando. E quando é percebido significa que venceu todas as barreiras impostas para afastá-lo. Assim como aparecia, também desaparecia. Ele tem uma linguagem própria, estranha, mas essa estranheza não impossibilita que ela revele os segredos dos outros. Enfim, o *Louco* chama por outra dimensão do ser e da linguagem. Alguns têm o poder de irritar com seus trejeitos e brincadeiras e outros dividem com médicos e padres as funções mágicas e religiosas. Em sua característica ambiguidade, o *Louco* também pode ser a matéria primeira da sabedoria, o brilho espiritual e a totalidade.

suas senhoras. Existia uma aristocrática atração pelas monstruosidades humanas. Ver WILLEFORD, W. *The FoolandhisScepter*. Washington: NorthwesternUniversity Press, 1979, p. 9-15. Em Gil Vicente, segundo Cleonice Berardinelli, o vento é usado, muitas vezes, em sentido pejorativo que ainda hoje persiste: “cheio de vento”, “palavras de vento” e tudo isso está associado à simplicidade dos rústicos vicentinos.

⁷Qualquer solenidade religiosa iniciada pela missa podia transformar-se à tarde ou à noite num divertimento que por vezes chegava à irreverência. Como exemplo, tem-se a Quarta-Feira de Cinzas, dia que devia evocar aos cristãos a fragilidade da condição humana. O gesto de pegar um pouco de cinza e passá-lo pela testa degenerou em pura mascarada, acompanhada por gritos, cantos, disfarces e cortejos burlescos. Cf. HEERS, J. *Festas de Loucos e Carnavais*. Lisboa: Dom Quixote, 1987, p. 52. Ver também para o assunto COX, H. *LasFiestas de Locos*. Madrid: Taurus, 1983.

Porém, essa totalidade pertence às forças do caos. Dentre os brinquedos de que o *Louco* mais gosta estão os sinos. Eles indicavam a existência de outro tipo de ser movendo-se junto com ele, como vimos na *Floresta de Enganos*. O bater dos sinos era um símbolo da liberdade e da licença do *Louco* que tirava o sono do *Filósofo*.

Contudo, de acordo com Klein (1998), essa licença não significava a inexistência de regras. Havia sempre uma tensão, um contraste entre o desrecalque, a complacência na baixeza ou na bobagem e a vigilância que utiliza a máscara ou que verifica a fidelidade da paródia: essa dualidade, inseparável do cômico, por mais elementar que ele fosse, impedia-o de atingir o grau zero de relaxamento. Essa ambivalência, de certo modo, é constitucional: o *Louco* é ao mesmo tempo estúpido e sábio, escravo de seus instintos e espectador de sua própria conduta. O que importa, não é seu grau de inteligência, mas a dosagem de participação e de afastamento que situa a comicidade de seus feitos e gestos a uma distância diferente tanto do puro desrecalque quanto da pura ironia. Isso explica porque os homens do Renascimento concebiam com tanto gosto a situação do homem no mundo, ou da alma no corpo, sob a luz essencialmente cômica de uma história de loucos.

Por outro lado, Klein (1998) aponta as ligações entre o humanismo cristão – que aspirava a iluminar os fiéis e a purificar a fé – e os autores e pregadores – estes convidavam o homem a meditar sobre a morte, sobre o destino comum dos homens e sobre a “loucura” do apego à matéria. Assim, a arma espiritual do louco, a ironia que operava o distanciamento, servia aos moralistas de todos os tipos para denunciar precisamente a loucura ou a cegueira como condição normal da vida no mundo. A ambivalência dos desejos da alma encarnada correspondia à ambivalência da loucura. Porém, a ironia da loucura foi uma conquista que nasceu do desespero provocado pela quebra de referenciais. Saiu das profundezas de um mundo que se acreditava condenado a uma eterna navegação sem rumo.

O grande desatino era a percepção do próprio tempo e do homem sem a proteção da cosmovisão medieval. As pestes e as guerras dominavam a existência; a morte e a danação eterna ocupavam o centro dos temores de uma subjetividade que se formava. A presença descarnada da morte e a sua seriedade são, então, substituídas pela loucura.

A substituição do tema da morte pelo da loucura não marca uma ruptura, mas sim uma virada no interior da mesma inquietude. Trata-se ainda do vazio da existência, mas esse vazio não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido no interior, como forma contínua e constante da existência. E enquanto outrora a loucura dos homens consistia em ver apenas que o termo da morte se

aproximava, enquanto era necessário trazê-los de volta à consciência através do espetáculo da morte, agora a sabedoria consistirá em denunciar a loucura por toda a parte, em ensinar aos homens que eles não são mais que mortos, e que se o fim está próximo, é na medida em que a loucura universalizada formará uma só e mesma entidade com a própria morte (FOUCAULT, 1999, p. 14-16).

Enfim, era a ordenação proposta por uma Igreja, cada vez mais comprometida com o século, que desabava liberando uma rede de novas significações. Suas imagens continuavam existindo, mas nada mais podiam ensinar. O sentido já não podia ser compreendido imediatamente, rompia-se a relação entre as palavras e as coisas, aquilo que os nominalistas anunciavam e que a segunda escolástica soube formalmente conter apenas por um determinado tempo. Com esse abalo, instaurava-se certo sentimento de opacidade do real e da primazia absoluta das coisas e das situações. A meditação obsessiva sobre a morte ocupava a imaginação. Por outro lado, os símbolos até então controlados nas alegorias medievais se soltavam.

No pensamento da Idade Média, as legiões de animais batizados definitivamente por Adão ostentavam simbolicamente os valores da humanidade. Mas no começo da Renascença, as relações com a animalidade se invertem [...] é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade (FOUCAULT, 1999, p. 20).

De certa forma, o Renascimento desenvolve e amplia simbolicamente aquilo que o mundo medieval realizava materialmente. Pode-se encontrar aqui a questão da *mimese* estabelecida pela mudança do paradigma forma/substância para significado/significante e as perturbações daí decorrentes.⁸ Se por um lado esse desacordo levava a obscuras formas de entendimento do mundo, por outro, também abria caminho para que a loucura se transformasse num espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele contemplasse o sonho de sua própria presunção. Ultrapassavam-se, assim, as grandes ameaças que invadiam e assombravam a imaginação. Nesse momento, a loucura passava a ser considerada no universo do discurso.

[Ela] torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória. Cada uma é a medida da outra, e nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra. [...] O

⁸ Sobre a questão da performance como o outro da *mimesis*. Ver GUMBRECHT, 2010, p.148- 163.

espírito do homem, em sua finitude, não é tanto uma fagulha da grande luz quanto um fragmento de sombra. A verdade parcial e transitória da aparência não está aberta para sua inteligência limitada; sua loucura descobre apenas o avesso das coisas [...] O abismo da loucura em que estão mergulhados os homens é tal que a aparência de verdade que nele se encontra é simultaneamente sua rigorosa contradição. [...] Comparada com a verdade das essências e de Deus, toda a ordem humana é apenas uma loucura (FOUCAULT, 1999, p. 30-31).

CONCLUSÃO

A loucura deixava de ter uma existência absoluta; tornava-se ela própria uma forma de razão. E a pior loucura do homem era não reconhecer a miséria em que estava encerrado e a fraqueza que o impedia de aproximar-se do verdadeiro e do bom. Era preciso aceitar uma loucura imanente à razão. Em Gil Vicente, todas essas questões estão presentes e entrelaçadas. A dimensão do sofrimento humano, a fraqueza da consciência do bem, o pessimismo universal com relação ao futuro e a hipocrisia dos homens da Igreja. O *Parvo* vicentino desempenha um papel fundamental nesse jogo de espelhos. Sua posição é ambígua e misteriosa, entre a ordem e o caos, entre a realidade e a ilusão. Ao mesmo tempo em que espelha, também conduz a uma especulação. Através dele percebem-se fenômenos e questões que não deveriam ser percebidas, ou seja, questões que não deveriam ser imaginadas. No entanto, a loucura em Gil Vicente não pertence somente ao território do *Parvo* e sim ao próprio mundo.

A imagem do louco (e da loucura), equívoca como tantos grandes símbolos e projeções coletivas, é, em todos os casos, um instrumento de autocompreensão. Ora desperta o riso, porque apresenta uma espécie de modelo reduzido e inofensivo de uma anti-humanidade exorcizada, ora convida à meditação socrática e se oferece aos mais lúcidos como um espelho de sua verdadeira natureza (KLEIN, 1998, p. 419).

Para finalizar nossa reflexão sobre alguns aspectos da função discursiva do *parvo* na obra vicentina, vamos pensar que “a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (BAKHTIN, 2003, p. 21) e na importância do conceito de *cronotopo* nas obras de arte e também na escrita da história. Por ele nos aproximamos de questões e respostas para tudo aquilo que na vida se passa como evento e significação, mas que apenas obtém certa estabilidade quando, na luta do artista/historiador consigo mesmo, estes conseguem sedimentá-las como sentido em uma obra. No entanto, nem a crítica literária nem a

historiografia seriam capazes de encontrar uma verdadeira visão de mundo a partir do autor, seus personagens e contextos, embora nada seja mentira. Bakhtin (2003) propõe uma filosofia estética de âmbito geral ao invés de generalizações pseudocientíficas da história da literatura. Para ele, o autor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro. Por meio do outro procuramos compreender e levar em conta o valor da nossa imagem externa, do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro. Consideramos o fundo às nossas costas e essa questão é também fundamental para os historiadores os quais, apesar de lidarem com o que realmente aconteceu, jamais podem abandonar o lugar de onde observa e constrói aquilo que um dia existiu. Já na literatura, o autor pode imaginar e criar tudo aquilo que, se não aconteceu, pode acontecer. Dessa forma, nossa imagem externa refletida pelo outro não é a imagem externa artística das personagens ou, no caso da história, a verdade dos acontecimentos.

Retomar Gil Vicente no século XXI talvez nos permita repensar em nossa condição humana, isto é, é preciso ser inacabado e participar, como nos mostra Bakhtin (2003), do acontecimento ético aberto e singular da existência.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Editora HUCITEC, 1988.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BERARDINELLI, Cleonice. “Estudo prévio”. In: **Dois Autos de Gil Vicente (o da Mofina Mendes e o da Alma)**. Rio de Janeiro, MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 15-23.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COSTA LIMA, L. **O controle do imaginário**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- COX, H. **Las fiestas de locos**. Madrid: Taurus, 1983.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e idade média latina**. São Paulo: Edusp, 1996.
- DE CERTEAU, M. **La Fable Mysthique 1**. Paris: Gallimard, 1982.
- DUBOIS, C. G. **O imaginário da renascença**. Brasília: UNB, 1995.
- EYLER, F. S. **Gil Vicente e o mundo em desconcerto**, 2000, 298, PUC- Rio, Rio de Janeiro.
- FEBVRE, L. **Le problème de l’incroyance au XVI^e siècle**. Paris: Albin Michel, 1968.
- FOUCAULT, M. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC- Rio, 2010.
- KLEIN, R. **A forma e o inteligível**. São Paulo: Edusp. 1998.
- PERELMAN, C. & TYTECA, L. O. **O tratado da argumentação**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PRATT, O. **Gil Vicente, notas e comentários**. Lisboa: Livraria Clássica, Editora, 1970.
- RICOEUR, P. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1999.

SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

WILLEFORD, W. **The fool and his scepter**. Washington: Northwestern University Press, 1979.

VICENTE, G. Corte de Júpiter. In: **Obras completas**. 4. ed. Prefácio e notas do Prof. Marques Braga. Vol. 4. Lisboa: Sá da Costa, 1971.

Recebido em: 15 de junho de 2015.

Aceito em : 12 de julho de 2015.