

## O MODO DRAMÁTICO DE ROMAGEM DE AGRAVADOS

Roberto Pontes<sup>1</sup>

**Resumo:** Romagem de Agravados é considerado um auto-chave da dramaturgia de Gil Vicente. Na Romagem aproveita a estrutura de um rito de procissão religiosa cuja ação se desenvolve aos pares de personagens. Através do *ridendo castigat mores* e sob a fina ironia do fundador do teatro português, condutas humanas malélicas são apontadas, a título de exemplo, em diferentes estamentos sociais marcadamente profissionais. O roteiro da ação é simples, mas reiterado, e aos poucos a cena se preenche como os diversos pares de agravados, tudo culminando numa louvação, ou “*lai mecenático*” ao nascimento de um Príncipe Infante do Reino português. A estrutura desse auto vicentino é a que se pretende analisar no presente artigo.

**Palavras-chave:** Auto vicentino, estrutura dramática, sátira, tragicomédia.

**Abstract:** *Romagem de agravados* is considered a singular text of Gil Vicente's dramaturgy. In the work the author uses the structure of a rite of religious procession whose action develops to the pairs of personages. Through the *ridendo castigat mores* and under the fine irony of the founder of the Portuguese theater, evil human conducts are pointed out, in the service of examples, in different social estates markedly professional. The script of the action is simple but reiterated, and gradually the scene fills up like the various pairs of aggravated, all culminating in a praise, or *lai patentico* to the birth of an Infant Prince of the Portuguese Kingdom. We intend to analyze in this paper, therefore, the structure of this Vincentian writing.

**Keywords:** Gil Vicente's auto, dramatic structure, satire, tragicomedy

Este ensaio tem por finalidade o estudo de *Romagem de Agravados*, antepenúltimo trabalho dramático de Gil Vicente, também referido pela crítica como *Auto da Vida do Paço* (VASCONCELOS, 1922, p.49). De 1531, é, portanto realização de um autor já septuagenário, mas no pleno vigor intelectual, como se vê pela madureza com que elabora a caracterização de seus figurantes, num mínimo de ação que nos permite entrever “a relação fundamental entre o *riso* e

---

<sup>1</sup> Poeta, crítico, ensaísta. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio. Professor da Universidade Federal do Ceará - Cátedra UNESCO/FACED-UFC. Pesquisador/Líder do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural do Diretório de Pesquisas do CNPq. Membro efetivo do PEN Clube do Brasil. E-mail: rpontes@ufc.br

o pensamento.” (ALBERTI, 1999, p. 12).

A didascália que antecede a peça, indicação do próprio Gil Vicente, nos dá informes de quatro ordens: a) Classificatórios (tragicomédia, sátira); b) Finalísticos (representação ao Rei D. João III e à Rainha D. Catarina, quando do nascimento do Infante D. Filipe); c) Temporais (ação decorrida em 1531); d) Espaciais (levada a efeito no palácio real, em Évora, por ocasião do parto da Rainha-mãe).

Sabendo-se que a obra de Gil Vicente já mereceu exame de gente de reconhecido mérito crítico, e que dificilmente será possível acrescentar algo de novo aos estudos antecedentes, o que se pretende nas linhas a seguir?

Ora, o que aqui nos propomos é estabelecer alguns pontos de leitura, a nosso ver, essenciais, nesta *Romagem de Agravados*, optando pela singeleza, com humildade, pois neste veio tão rico, mas bastante bateado, difícil vem a ser uma contribuição nova.

Para tanto, procuraremos privilegiar o exame do texto, cotejar o que alguns autores já disseram sobre esta sátira e, se alguma contribuição disso decorrer, que seja a que visa fixar a essência dramática, a teatralidade da realização de Gil Vicente.

Com respeito à indicação autoral constante na didascália de abertura, em que se lê: “Esta tragicomédia seguinte é sátira” (VICENTE, 1975, p.209.), o primeiro problema que surge é o da aceitação do gênero indicado pelo teatrólogo.

Antônio José Saraiva, em obra de 1955, qualifica *Romagem* de “espécie de *compère* das nossas atuais revistas” (SARAIVA, 1955, p.231-368.), mas em outro momento, no ano de 1959, ao compor uma classificação dos gêneros dramáticos do fundador do teatro português, a inclui na rubrica das “fantasias alegóricas”, espécie para ele “proveniente dos momos, e que lembra as nossas ‘revistas’, como o

*Auto da Lusitânia, o Auto da Feira, a Romagem dos Agravados*” (SARAIVA, 1959). Saraiva funde as classificações.

Na “Introdução” ao volume *Gil Vicente sátiras sociais*, de um autor enigmático que assina apenas J.S., lê-se “que não se consegue hoje entender bem a diferença entre comédias e tragicomédias” (J.S., 1975, p.14), opinião compartilhada e desenvolvida por Paul Teyssier, que nos diz:

A divisão dos autos em três categorias – “moralidades”, farsas e comédias –, proposta por Gil Vicente cerca de 1522, é muito apropriada, como se viu, a dar conta da maior parte de sua obra. Mas se há na história das literaturas um homem relutante às definições rigorosas e aos quadros rígidos, esse homem é Gil Vicente. Muitos dos autos que deixamos analisados são obras compósitas e o quadro que traçamos só grosso modo se pode considerar certo. E mais: há obras que são inclassificáveis segundo o esquema dos três gêneros. Essas obras surgem sobretudo, pelo final da carreira do autor. (TEYSSIER, 1985, p.97.)



(ISSN 2238-8060)

E quando Teyssier passa a novas considerações, diz ser *Romagem* “uma peça de circunstância”, “uma obra compósita”, “uma alegoria”, “espécie de ‘revista’ sem enredo” (TEYSSIER, 1985, p. 102), incorrendo, ao que parece, numa imprecisão justificável em face do fugidio objeto investigado.

Também Cleonice Berardinelli nos diz que “as comédias e tragicomédias são dificilmente diferenciáveis entre si, pois abrangem a comédia romanesca, o romance de cavalaria, o episódio pastoril, a alegoria, etc.” (BERARDINELLI, 1984, p. 9.).

Pensamos que o problema é insolúvel, a não ser que consideremos trágicas e cômicas, simultaneamente, a existência daqueles que desfiam seus rosários de agravos, dado o contraste estabelecido

entre o que os figurantes vivem e desejam.

Quanto ao caráter satírico de *Romagem*, não há desacordo entre os críticos e ensaístas, pois ela é, a exemplo do que disse Swift em algum lugar a respeito do gênero: “uma espécie de espelho onde o espectador descobre geralmente todas as caras, exceto a sua.”

No entanto, sátira e comédia são exercitadas por Gil Vicente e, como entre estas espécies se faz distinção, cabe dizer algo sobre ambas.

O modo normal de expressão do risível e do ridículo se dá no plano da comédia, que tende a separar-se da sátira. A comédia utiliza os mesmos recursos que a sátira: a simbolização do caráter, a redução, a paródia, etc., e na verdade a sátira toma de empréstimo muitos desses recursos à comédia, porém esta os utiliza com um espírito diferente e com outra finalidade. A esfera convencional do cômico está delineada entre a ficção romanesca de um lado, e a descrição realista da vida social, ou dos costumes, por outro.

A primeira representa uma fuga às pressões exercidas pela vida real, sendo expressões disso as ações dramáticas que suscitam dificuldades coroadas por um final feliz. A comédia de costumes diz respeito aos desvios dos indivíduos relativos a códigos que devem ser observados, e que por isso são castigados, ainda que brandamente, os quais são sempre expostos ao ridículo e habitualmente reintegrados num contexto, após arrependidos.

A finalidade da comédia de costumes é transmitir um estilo de vida, instaurar boas condutas, pois este vem a ser o objetivo social número um. O teatrólogo procura consegui-lo presentificando exemplos de gentileza e rudeza, honestidade e corrupção, e outras condutas opostas entre si. Mas a sátira tem outros fins. As sátiras formais, desde o século XVI até o XVIII, podem corresponder à comédia sim-

ples – em que cabem de certa forma Boileau e Pope –, mas que já não comportam manifestações como as de Rabelais.

A comédia aceita as regras do jogo da sociedade; a sátira, não. Esta não só investe contra as regras, voltando-se contra os jogadores igualmente. A sátira é sobretudo subversiva, condição a que não aspira a comédia. A sátira de qualidade oferece ao mesmo tempo uma visão fantásticamente distorcida e uma crítica acerba à vida que a comédia tradicional não tem possibilidade de proceder.

Digamos então que a comédia provoca o riso sem punição e que a sátira é sempre sancionadora; que a comédia pode conter episódios de sátira, mas não vem nunca a ser uma sátira, integralmente, enquanto esta tem que ser, do começo ao fim, sem abrir mão dos efeitos cômicos, do riso e do sorriso.

Estamos a dizer isso porque se não é possível estabelecer uma distinção exata entre a tragicomédia e a comédia vicentina, parece ser plausível distinguir entre comédia e sátira na obra do ourives. Mas é preciso ter em conta que Gil Vicente pertence à linhagem dos cênicos do teatro popular.

Portanto, necessário é não esquecer que em dada época, paralelo ao *teatro legitimado*, digamos assim para fazermos referência aos espetáculos convencionais, há sempre um cadinho de formas expressivas dramáticas de ordem popular, como as pantomimas, as canções representativas, os bailados, e tantas outras, que se têm constituído num importante arsenal para a composição e a montagem das sátiras teatrais.

De tempos em tempos a atividade teatral se vê a braços com fechamentos repentinos dos regimes políticos que a convertem numa prática marginal. O que era cena passa a ser obsceno, num amplo sentido. Em outras palavras, o *teatro legitimado* é posto sob o contro-

le do poder, vê-se manietado, censurado, experiências que são bem familiares a Portugal e Brasil.

Mas se os palcos oficiais sofrem com mudanças políticas negativas, o teatro popular confiado a formas alternativas como o *mimus* romano, a jogralidade medieval, a farsa ibérica, a *commedia dell'arte* (e o que daí deriva: as arlequinadas, a pantomima, a paródia, o *vau-deville*, o *music-hall*, o *cabaret*, a revista e a canção popular) quase sempre se mantém vivo e fora de qualquer controle.

O teatro de Gil Vicente exerceu a sátira de feição popular condizente com a origem social de seu autor, fazendo rir o público mediante a gesticulação, a palhaçada, o disparate verbal, a imitação de indivíduos e tipos sociais. É inevitável a dose de libelo satírico mais elevado nas obras de Gil Vicente, a qual variará segundo a ocasião e a finalidade da peça, mas, sempre presente, mesmo nos trabalhos de elevação.

Quando o assunto é secular e popular a sátira percorre graus desabridos e impiedosos cuja consequência sempre é o riso. Sua sátira, apesar de produzida sob patrocínio da casa real, não parece ter sofrido as limitações tão prejudiciais a quem cria, sendo isso índice de liberalidade e da estima que a Corte lhe tinha. Assim, Gil Vicente constrói seu teatro satirizando uma gama social bastante ampla, chegando mesmo a destinar ferinas alusões a figuras eminentes daquele tempo sem poupar nem mesmo os da casa régia.

Tecidas estas considerações sobre a tragicomédia e a sátira em razão da didascália antes referida, também é conveniente dizer que *Romagem* não é integralmente uma sátira; e isso tem a ver com a estratégia de *contorno* e de *confronto* político, conceitos tomados de empréstimo a Pedro Lyra (LYRA, 1993. p.118). Mas a esse assunto tornaremos no momento adequado.

Passemos ao exame do texto de *Romagem*.

Quinze são as figuras que intervêm no espetáculo. Figuras, em vez de personagens, eis como Gil Vicente designa suas marionetes na esteira da tradição popular. Na verdade, Gil Vicente parece ter tido consciência de que seus títeres não dispunham de mais do que os traços essenciais ao efeito caricato; sabia que não lhes emprestara uma caracterização plena: portanto, não reivindicava o *status* de *persona* para nenhum deles.

Na obra de Gil Vicente há uma extensa lista de tipos humanos: o clérigo ilustrado cheio de bazófia e cortesão, o aspirante a bispo que dissimula sofrimento a pó, o frade libertino, o sacerdote prolífico, o fidalgo caloteiro acostumado aos favores, o pretense poeta sem qualquer aptidão para o verso, o escudeiro de barriga roncante, o vilão a desejar fidalguia, o criado estúpido, a criada esperta, o magistrado corrupto e burro, o meirinho que alegoriza o próprio aparelho judicial, o marido bom enganado pela mulher sonsa e astuta, o lavrador estigmatizado pelos sofrimentos, o judeu, o mercador, o negro, entre tantos outros.

Na *Romagem* Gil Vicente põe em cena frades, vilões, fidalgos, regateiras, uma viloa, e freiras, que entram em cena aos pares e numa alternância de classes sociais, cujo sentido talvez seja mostrar que os agravos atingem a todos indistintamente.

O termo *romagem* significa romaria, procissão, desfile; *agravados* é sinônimo de queixosos, insatisfeitos. O título, *Romagem de agravados*, sintetiza bem o que será posto ante os olhos dos espectadores. A solução teatral é muito simples. Como na maioria das obras de Gil, esta é destituída de intriga. Assim, para suprir a ausência de enredo o teatrólogo justapõe cenas homólogas em que variam apenas as situações decorrentes de cada estrato social dos figurantes,

mas é possível dizer-se que, estruturalmente, uma cena parodia a outra. Disso decorre, segundo nos faz ver Antônio José Saraiva, uma organização textual “extremamente simples, como na *Romagem de agravados*, romaria de descontentes que se encontram de caminho com Frei Paço, espécie de *compère* das nossas atuais revistas.” (SARAIVA, 1955, p. 262).

E Teyssier compartilha de semelhante ponto de vista quando nota que ao espectador são oferecidos: “‘sketches’ através dos quais não se articula qualquer ação e que não conduzem a qualquer desenlace. Não há nada mais desconcertante do que esta maneira de fazer teatro, para os leitores modernos.” (TEYSSIER, 1985, p. 113-114).

Noutra passagem da mesma obra Teyssier nos diz que se apresenta na *Romagem* “uma alegoria, mas a composição é ‘processional’ e cada uma das cenas que se sucedem ante os espectadores é tratada como uma farsa satírica. Faz lembrar uma espécie de ‘revista sem enredo’.” (TEYSSIER, 1985, p. 102)

A conclusão a que chegou Antônio José Saraiva – que também é válida para ampliar a compreensão daquilo que dissemos anteriormente acerca de figurantes e personagens – é ótima para fecho deste parágrafo:

A ficção alegórica dá a unidade (em certos casos bem precária) ao conjunto: Gil Vicente não encontrou outra, pois como vimos não atinou com a estrutura moderna do drama e da comédia que faz revelar os personagens através de uma intriga em que todos participam; nem por outro lado conheceu o teatro greco-latino que o poderia ter encaminhado nessa direção. Por vezes a ficção alegórica é muito convencional e pouca relação oferece com os vários episódios, unidos artificialmente numa peça única, como sucede na *Floresta de enganos*, último auto de Gil Vicente, enfiada de farsas e de uma história de amor subordinadas à mesma idéia do enganador enganado, que justifica o título. (SARAIVA, 1955, p.

Afirmção semelhante pode ser feita com relação a *Romagem de agravados*, texto da fase final da obra do fundador do teatro português e que tem a estrutura calcada em quadros formalmente idênticos e justapostos, diferenciados apenas no que tange ao assunto específico de cada um.

O primeiro figurante a pisar o palco é Frei Paço, que assoma com seu “hábito e capelo, e gorra de veludo, e luvas, e espada dourada, fazendo meneios de mui doce cortesão”.( VICENTE, 1942-1944. p. 1-53) Frei Paço, protótipo do religioso palaciano (v.21), proclama alto e bom som:

Eu sou tão paço em mi,  
que me posso bem gabar  
que invejar, mexericar  
são meus salmos de David  
que costume de rezar.

O religioso diz que é *paço*, jogando ambigualmente com a palavra, a qual tanto designa a sede física, o local de onde el-Rei administra o reino, quanto significa também o estilo de vida que lhe é familiar, além de ser seu nome próprio. Ele se diz tão versado em coisas do *paço* que seus salmos já não são os da Bíblia, trocados por condutas que estão longe de ser as desejáveis num frade. Seus predicados são mais adequados a pessoas levianas.

Frei Paço entra envolto nas vestes sacerdotais, sobreposto de capuz, símbolos da vida consagrada a Cristo, mas porta gorra de veludo, luvas e espada dourada, símbolos da vida secular palaciana. O frade é, portanto, caracterizado como um híbrido sagrado-profano que, ao cabo, não vem a ser coisa alguma, pois a primeira condição é incompatível com a segunda, circunstância propícia à ocorrência do riso imediato causado pela incongruência. O ridículo se acentua

quando o frade passa a explicar que não é doido, pois seus meneios, seus trejeitos, têm uma causa (v.1):

Quem me vir entrar assi  
com estes jeitos q'eu faço,  
cuidará que endoudeci,  
até que saiba de mi  
que sou o padre Frei Paço.

Frei Paço é apresentador, arauto (v.41) e figura de coesão dialógica na peça. Já sabemos como se auto-apresenta. Vejamos como se faz de arauto:

O auto que ora vereis,  
se chama, irmãos amados,  
*Romagem dos agravados*  
inda que alguns achareis  
que se agravam d'abastados.  
E pera declaração  
desta obra santa *Ecetra*,  
quisera dizer quem são  
as figuras que virão,  
por s'entender bem a letra.



A função dialógica de Frei Paço se inicia ao dirigir-se ele à plateia, prosseguindo logo com instigante pergunta ao vilão João Mortinheira (v.75): “De que te queixas, vilão?”

Mortinheira, que entra acompanhado de seu filho Bastião, tem nome significativo, a exemplo de Frei Paço e das demais figuras. Seu nome deriva do substantivo morte e se conjuga com a miserável vida que leva, tipificando destarte a sina da quase generalidade dos lavradores apresentados por Gil Vicente noutros trabalhos cênicos. De fato, o queixume de Mortinheira é patético e começa no patamar da indignação (v.78). Respondendo à pergunta de Frei Paço, desejoso de saber de que se queixa, diz ele: “De Deus, que é cousa provada/ que

me tem grande tenção.”. Na linguagem do tempo em que foi escrita a sátira, tenção significa rancor, ódio, má vontade, birra, oposição. A pendenga de Mortinheira é com Deus que, segundo ele, não se importa com a sua sorte e não lhe dá bom clima para as plantações. Diante da miséria, quer fazer de Bastião, hipocorístico familiar também muito significativo, um padre (v.153):

Por isso quero fazer  
este meu rapaz d’Igreja;  
não com devação sobeja,  
mas porque possa viver  
como mais folgado seja.  
Quereis-m’o, Padre, ensinar,  
e dar-vos-ei quanto tenho?

Mas o rapaz é desprovido de inteligência para o ofício religioso. Suas habilidades, por conta da “Erlebnis” rústica, são para outros fins. O frade aquiesce e começa a instrução (v.163):

Fr. P. Toma este papel na mão  
e lé esses versinhos.  
Bas. Isto é pera cominhos,  
ou hei d’ir por açafração?  
Fr. P. Ainda não sabes nada.  
Sei onde mora a tendeira.  
Vil. É mais agudo câ espada,  
não há i cabra na manada  
que não tenha na moleira.

Porém logo desiste e corta as possíveis súplicas de Mortinheira por novas tentativas com as seguintes palavras (v. 194):

Não cureis de debater;  
nem no quero ensinar mais;  
digo que embalde cansais,  
qu’este nunca há d’aprender.

Da participação de João Mortinheira e de Bastião há duas lições que ficam: a primeira relativa ao lavrador, de que ele tinha uma consciência crítica capaz de identificar perfeitamente seus adversários de classe (SARAIVA, 1955, p. 292.), ou seja, os senhores feudais e os frades cartuxos; a segunda concernente à mobilidade social, ao modo de ascender socialmente, via serviço religioso, ainda que não tivesse o candidato ou candidata qualquer vocação.

A tentativa de converter o filho em integrante da vida cidadina, do convívio na corte, é um índice do fenômeno de urbanização dos costumes. Mantidos sob a dura sistemática feudal e atingidos pelas agruras climáticas, os camponeses não tinham opção. “Muitos emigram”, diz Irma Brito de Chaves, “buscando no Paço melhores condições de vida. E porque não estão habilitados para exercer novas funções, marginalizam-se.” (CHAVES, 1969, p. 242.)

Colopêndio e Bereniso, fidalgos, entram para queixar-se porque padecem de coita amorosa. Sofrem por não serem correspondidos pelas respectivas amadas. Compete ao vilão anunciar a ambos (v. 201):

Vil. Colopêndio se cham'ele,  
e tão grande amor deu nele  
que o trata bofé mal.  
Vem agravado por isso  
e descontente de si;  
ele e logo Bereniso,  
fidalgos de grande aviso.

O nome próprio Colopêndio é estapafúrdio. É possível que Gil Vicente o tenha formado [de *collumi*=pescoço e *pendeo*, *es*, *e-re*=pender] visando já o efeito cômico que advém da associação da figura com um pescoçudo. E quem tem pescoço grande é tipo ideal para o “enforcamento”, ou sufocamento, ocasionado pelo amor não

correspondido. De Colopêndio é a fala seguinte (v. 224):

Quando falo, estou calado;  
quando estou, entonces ando;  
quando ando, estou quedado;  
quando durmo, estou acordado;  
quando acordo, estou sonhando;  
quando chamo, então respondo;  
quando choro, entonces rio;  
quando me queimo, hei frio;  
quando me mostro, m'escondo;  
quando espero, desconfio.

Construída sobre um paralelismo sintático, vazado num conceitualismo paradoxal muito ao gosto popular, a passagem transmite um sentimento de anulação do enunciante sob a forte paixão de que está possuído.

As mesmas espontaneidade e fluidez conceitualísticas estão nos versos do famosíssimo soneto de Camões:

Amor é um fogo que arde sem se ver;  
É ferida que dói e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
É dor que desatina sem doer;  
[...]

A comparação é oportuna e demonstra a habilidade do Gil Vicente poeta lírico.

Bereniso, nome que parece provir do adjetivo *bereniceus*, cujo significado é: pertencente a Berenice, situa-se na lógica do raciocínio que o dá na conta de apaixonado, preso à amada que o amesquinha. Por isso, diz (v 314):

Eu sou o mor namorado  
homem que nunca se achou;  
porém um excomungado



que o diabo excomungou  
nunca foi tão desamado.  
A dama cujo naci,  
o maior prazer que sente,  
é dizer-me mal de mi;  
se venho, foge dali;  
se me vou, fica contente.

E para corroborar a tese do enforcamento há pouco aventada,  
leia-se a sequência destes versos, que antecedem os acima:

Ela pedia mosteiro  
agora quer-se casar,  
porque eu me vá enforçar  
no mais alto soveiro  
qu'eu mesmo por mi buscar.

Não seria o caso de ver nos infortúnios de Colopêndio e Bere-  
niso uma paródia do estilo cavaleiresco, como sugeriu Antônio José  
Saraiva? (SARAIVA, 1955, p. 314-315.)

Colopêndio é quem introduz as regateiras em cena (v. 395):

Branca do Rego vem lá,  
e também Marta do Prado,  
regateiras do pescado;  
escutemo-las de cá.

São elas, pois, pessoas humildes, vendedoras de peixe no mer-  
cado, e a condição social que desfrutam está inscrita em seus nomes:  
Rego e Prado. Instadas por Frei Paço, dizem a que vêm (v. 432):

Tínhamos uma sobrinha,  
que tinha um conto aosadas,  
e tudo se tornou tinha.  
Sai-nos um casamento  
com moço da Câmara d'El-Rei –  
casarei, não casarei –  
tão doce, tão cucarento



Jesu! como o contarei.  
Luva vai e luva vem,  
e alvalá de filhamento,  
fazemo-lo casamento  
c’o carrapato d’Ourém,  
moço da Câmara do vento.

Portanto, estão as tias fazendo queixa do engano de que foi vítima sua sobrinha, lograda num casamento por um moço que se fez passar como da câmara d’el-Rei. E o jogo paronomástico se estabelece entre a forma verbal *tínhamos* e o substantivo *tinha*; o trocadilho fazia muito o gosto da época e o de Gil Vicente.

Neste quadro das regateiras vem à luz outra vez a esperança na mobilidade social para o alto, aqui, através do casamento, o qual, frustrado, se constitui num embuste imperdoável. E Gil Vicente põe à vista de todos os processos e expedientes em curso na Corte para obtenção dos alvarás de filhamento, título probatório de ser “moço da câmara”.

Nas falas das regateiras Gil Vicente aproveita o ensejo para extrair o efeito cômico que muito bem sabe manejar, ao misturar a imaginação – história fictícia do casamento e do alvará falso – com a realidade: citação textual dos nomes de figuras proeminentes na Corte e na sociedade daquele tempo, como possíveis autores do ato desonesto. Assim, são citados Damião Dias, escrivão da Fazenda e homem de confiança do rei; Cristóvão Esteves, desembargador do Paço e jurista colaborador na elaboração das Ordenações Manuelinas; e ainda o Conde do Vimioso, um dos primeiros fidalgos do reino, só para ficar em apenas três exemplos. (J.S., 1975, p. 232-233). A sátira de Gil Vicente lança desconfiança, portanto, sobre figuras insuspeitas, visando a consecução do riso, embora noutro passo tudo se esclareça.

Expediente satírico notável é aquele que consiste num acúmu-

lo de epítetos atirados contra Frei Paço: Frei Cigarra, Frei Trogalho, Frei Chocalho, Frei Bolorento, significando, respectivamente, vago-bundo, mentiroso, falador e sujo, a realizar lição da sátira universal quanto à invectiva direta: “La invectiva es indudablemente una de sus armas más eficaces y constituye un arte por sí misma; requiere cierta elegancia de forma para contrarrestar la grossería del contenido, y cierto dominio de la alusión culta para contrarrestar el insulto directo.” (HODGART, 1969. p, 130)

Cerro Ventoso é outro fidalgo que faz queixa da renda que tem, “senão quatro mil cruzados”, por sinal descabida, pois a quantia representava, ao tempo, soma elevadíssima. Equivalia a 1.600.000rs (Gil Vicente recebeu em 1553 uma “vestiária” de 8000rs., provavelmente sua verba anual.) (J.S., 1975, p. 239.). É a este fidalgo que Frei Paço atinge com sutilíssima estocada, ao fazer uma advertência à plateia de que alguns participantes da *Romagem* “se agravam de abastados”. Cerro Ventoso é possivelmente nome alusivo a algum fidalgo arrogante, violento, que talvez tenha pretendido título nobiliárquico sem contudo merecê-lo.

Frei Narciso, cujo apelativo espelha o estigma do mito grego que simboliza a vaidade, tem agravo de ter sido preterido para bispo (v. 600):

E por parecer miselo,  
e toda a Corte em mi creia,  
defumo-ne co’este zelo,  
e faço o rosto amarelo  
com muita palha centeia.  
E tudo isto padeci  
por haver algun bispado,  
quase assi arrezoado.  
E porque tardava, o pedi,  
e saí Bispo escusado.

Ele não tem qualquer pejo de revelar suas razões pouco piedosas para ambicionar o bispado (v. 631):

Por isso peço eu bispado,  
que possa ter dez rascões,  
e um escravo ocupado,  
que sempre tenha cuidado  
dos cavalos e falcões.

Fica evidente que o ideal de Frei Narciso é o preenchimento de vaidades hedonísticas, aqui associadas ao cultivo das artes e prazeres da caça com auxílio de falcões. É provável que o modelo real para a caricatura satírica deste frade tenha sido Fr. João Soares, pregador e confessor da casa régia, preceptor dos príncipes, que, baldado em suas iniciativas para cedo ver-se bispo, em 1545 chega a este posto, em Coimbra. João Soares, que não gozava de bom conceito em Roma, segundo informa Carolina Michaëlis, não contava com as preferências do papa Paulo III porque este o tinha por “frade de poucas letras mas de extrema audácia e ambição, de opiniões péssimas e vida dissoluta” (VASCONCELOS, 1949. p. 55).

Frei Paço retoma sua função dialógica e apresenta duas novas figuras (v. 671):

Aparicianes vem  
com sua filha Giralda,  
lavrador que fala bem:  
não nos estorve ninguém  
nem percamos dele nada.

Aparicianes é camponês que muito diverge de João Mortinheira. Falante, intrometido, talvez daí lhe venha o nome que significa: aquele que quer aparecer, o desejoso de vir à cena, de ocupar um espaço social mais gratificante.

Se Mortinheira queria melhor sorte para Bastião ao tentar incluí-lo no quadro sacerdotal da Igreja católica, Aparicianes deseja outra vida para sua filha, camponesa típica, no ambiente do paço. O lavrador Aparicianes carpe tanto sua sorte que quer-se o mais sofredor dentre todos os que tomam parte na *Romagem*, dizendo-se mesmo capacitado para dela ser piloto (v. 681):

Jamais canseira sentia  
nem per calma nem per lama,  
e ainda cantaria,  
mas pobreza e alegria  
nunca dormem numa cama.  
Grande bem, se não m'enlheiro,  
é lembrar o mal passado  
depois de ser acabado;  
porém eu que estou no meio,  
vivo mais desesperado.  
Vou nesta triste romagem  
um dos mais atribulados;  
e pera justa romagem  
minha era a pilotagem,  
per maior dos agravados.



Mas os bons tempos para ele já andam distantes. Por isso, resta-lhe a saudade e “lembra-se melancolicamente dos alegres tempos passados em que costumava cantar” (v. 676) (MILLER, 1970. p. 148.):

Eu soía a ser que cantava  
co’os bois e sem bois ainda  
também quando caminhava,  
sempre à ida e à vinda,  
nunca de cantar cessava.

Em não vendo solução para suas lazeiras não quer sua filha nos confins dos campos, onde se sente explorado pelos frades cartuxos. Por isso, requisita, tal como fez com Mortinheira, os préstimos didáticos de Frei Paço a quem pede ensine cortesia paça a Giralda.

O nome desta figura sugere o movimento giratório; e *giraldinha*, segundo o entendimento popular lusitano, é substantivo feminino que tanto significa engraçada, pândega, quanto de vida airada. Ora, isso é bastante para sugerir desde logo a inadaptação de uma camponesa ao ambiente social refinado no qual o pai esperava ela coubesse, após a devida instrução. Não fica, porém, afastada a segunda hipótese: apresentar-se Giralda com tintas de uma “doidinha”, moça fácil. O fato é que Frei Paço não perde ensejo de exercer o jogo da sedução, segundo o paradigma cortês (v. 805):

Quereis vós falar d’amores,  
por ver que respondereis  
aos vossos servidores? –  
Senhora, há já mil anos  
que vos quisera falar,  
e por vos não anojar,  
padeço já tantos danos,  
que os não posso calar.

Apesar disso, é ridicularizado e recusado pela pupila.

Frei Paço torna a fazer anúncio, agora, das freiras Dorosia e

Domicília (v. 862):

Umás freiras que cá vêm,  
são naturais da Sicília;  
Dorosia e Domicília  
são os seus nomes que têm.  
E de mal aconselhadas,  
e tocadas da ignorância,  
vão queixosas e agravadas,  
porque as fazem encerradas,  
e viver em observância.

O nome Dorosia talvez signifique dádiva de Deus (derivado de *dorotheia*) e Domicília, onomástico mais claro, é empregado na acepção de *caseira* (de *domus*, ou *domicellus*). Queixam-se ambas da vida

e do silêncio claustrais e ainda da separação dos familiares, duas condições restritivas que lhes são impostas (v. 942):

Dizei, que mal nos fizeram  
os parentes e amigos  
para lhes tolher a fala?  
E se formos visitadas  
de mãe, ou tias, ou dona,  
porque males ou erradas  
lhes falaremos tapadas  
como bestas d'atafona?

As freiras atacam severamente a instituição conventual e seus preceitos numa atitude um tanto corajosa de enfrentamento. Com isso, Gil Vicente expõe ao ridículo as regras que julgava anacrônicas na vida dos claustros, pois sabemos que se era ele cristão, igualmente era um crítico da Igreja no intento de aperfeiçoá-la, função pedagógica também inerente à sátira.

São estas as duas únicas freiras que Gil Vicente põe em ação em todos os seus trabalhos cênicos.

Mas Frei Paço, vexado com o rigor das críticas disparadas pelas religiosas, se apressa a mudar o rumo do assunto num brusco corte cenotécnico (v. 950): “Estas pastoras ouçamos/ saberemos seus agravos.” como se sugerisse: “– Assim também, não!”.

E vêm as pastoras, completando a série de alternâncias dos pares da *Romagem*, conforme as instâncias sociais a que pertencem. Juliana é nome do qual não descortinamos a ligação com o papel que a freira desempenha, mas Ilária, cuja grafia correta, é nos dias correntes, com *h*, significa risonha, feliz, condizente com o espírito gentil como deve ser o das pastoras despreocupadas. Mas qual a mágoa que trazem consigo? Também elas comparecem ao préstito contrariadas com coisas do coração. Os casamentos “arranjados” pelas famílias de ambas não eram do agrado de nenhuma delas. Por isso, recu-



(ISSN 2238-8060)

sam-se ao acerto e procuram junto a João Mortinheira aconselhar-se quanto à melhor forma de casamento. Guiando-se pelas convenções consuetudinárias, o vilão encaminha-as para a celebração segundo a fórmula então em voga, na qual predominava a vontade dos indivíduos, numa espécie de ação performática (v. 1059): “Juliana, eu sou teu,/ ora dize tu que és minha,/ e mais quanto Deus te deu.”

É então que Frei Paço, mestre de cerimônias da *Romagem de agravados*, retorna à cena e tece considerações que convergem para o plano ideológico (v. 1066):

Agravos que não têm cura  
procurai de os esquecer;  
qu’impossível é vencer  
batalha contra ventura  
quem ventura não tiver.  
Não deve lembrar agora  
agravos nem fantasias,  
senão muitas alegrias.

Justamente nesta altura da ação o frade põe termo à peça. A moral que desses versos se pode extrair é a do conformismo. Para ele é inútil lutar contra a má sorte. Ventura é palavra empregada em duas acepções antinômicas. No primeiro caso, diz o verso, é impossível vencer uma batalha contra o mau destino; no segundo, o êxito contra o mau fado é tão só para quem tiver sorte.

O *confronto* é trocado pela estratégia de *contorno*, e a questão da libertação das contingências políticas, econômicas e sociais passa a pertencer ao destino; logo, a algo que não admite a intervenção humana.

Três hipóteses podem ser levantadas para explicar a solução adotada ao fim da *Romagem*: a) este não é o momento propício para continuar falando de agruras, o menino nasceu, que venha a festa; b) Gil Vicente quis escapar da censura real sem ir mais longe; c) o come-

diante português quis jogar a responsabilidade do conformismo claro da fala final, na pele de Frei Paço e da espécie de gente que ele representava.

Mesmo que este conformismo não expresse o ponto de vista de Gil Vicente, não se pode negar que ele *contornou* o exame da solução para tantos problemas; e talvez estivesse certo, porque cabe indagar: – Serão solucionáveis as misérias e os problemas humanos?

Ora, diante de questão de tal magnitude, Frei Paço e os demais figurantes se põem a cantar e bailar um romance conclusivo construído com a intercalação de estribilho extenso que o divide em estrofes rimadas em *ar*.

Estamos, portanto, diante de um final condizente com os primeiros espetáculos ibéricos e a lírica trovadoresca, pois os espectadores passam a assistir a um encerramento ao modo das *bailadas* “(que traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versando os temas da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar)” (SPINA, 1972. p. 74).

É de estranhar que João de Almeida Lucas não tenha incluído no volume *Líricas de Gil Vicente* (LUCAS, 1943.), que recolhe fragmentos líricos dos autos escritos pelo dramaturgo de Guimarães, a parte final de *Romagem*. E também que Neil Miller, no trabalho antes referido, não haja dado o menor destaque, quando do estudo das canções insertas nos autos do teatrólogo, ao delicioso texto lírico que diz:

Por Maio era por Maio  
ocho dias por andar,  
el Ifante Don Felipe  
nació en Évora ciudad.  
Huha! huha!

Viva el Ifante, el Rey y la Reina

como las aguas del mar.  
El Ifante Don Felipe  
nació en Évora ciudad,  
no nació en noche oscura,  
ni tan poco por lunar.

Huha! huha!  
Viva el Ifante, el Rey y la Reina  
como las ondas del mar.

É certo que estes versos são parte de um “lai mecenático” (SPINA, 1972, p. 73), de circunstância, mas de fluência e espontaneidade que se não podem jamais esquecer. Sua leitura nos evoca os melhores textos de poetas ibéricos de escol, como o moderno Garcia Lorca que, se não bebeu na fonte vicentina, soube aproveitar com igual desenvoltura a mesma “Erfahrung” trabalhada pelo filigranista do ouro e da palavra satírica.

#### Referências

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- BERARDINELLI, Cleonice. “Introdução”. In: **Antologia do teatro de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Estudos de Literatura Portuguesa**. Vila da Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- CHAVES, Irma Brito de. “A atualidade no teatro de Gil Vicente”. In: **Alfa**, nº 15, 1969, Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Marília-SP.
- HODGART, Matthew. **La sátira**. Madrid: Ed. Guadarrama, 1969.
- J.S.. “Introdução”. In: **Gil Vicente sátiras sociais**. Mem Martins: Europa-América, 1975.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes, 1991.

LUCAS, João de Almeida. **Líricas de Gil Vicente**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

LYRA, Pedro. **Literatura e ideologia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

MILLER, Neil. **O elemento pastoril em Gil Vicente**. Porto: Inova, 1970.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

REMÉDIOS, Mendes dos. **Obras de Gil Vicente** t.I. Coimbra: França Amado Editor, 1907.

SARAIVA, Antônio José. **História da cultura em Portugal**. Lisboa: Jornal do Foro, 1955, v. II.

\_\_\_\_\_. "Apresentação e leitura". In: **Teatro de Gil Vicente**. Lisboa: Portugália, 1959.

SAVIOTTI, Gino. **Gil Vicente poeta cômico**. Lisbonne: Tirage à part du Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, v. II, Fasc. 2, 1951.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. Rio de Janeiro: Grifo, 1972.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente – O autor e a obra**. Lisboa: ICALP, 1985.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de: **Notas Vicentinas**. Lisboa: Revista "Ocidente", 1949.

\_\_\_\_\_. **Autos portugueses de Gil Vicente y la escuela vicentina**. Madrid: [---], 1922.

VICENTE, Gil. **Obras completas**, v. 5. Lisboa: Sá da Costa, 1942-1944.

\_\_\_\_\_. **Sátiras sociais**. Mem Martins: Europa-América, 1975.

**Artigo recebido em: 10/06/2017**

**Aceito em: 10/10/2017**