

Com esta importante pesquisa no terreno da história das mentalidades, num campo temático até agora pouco investigado no nosso país, abrem as Autoras, como salienta o Dr. F. A. Baptista Pereira na sua Apresentação a este trabalho, um novo dossier no estudo crítico da obra de Gil Vicente e contribuem, com uma óptica inovadora para o esclarecimento da presença da cultura carnavalesca no tempo social e cultural português da primeira metade do séc. XVI.

De uma forma largamente documentada, mostram-nos como se estabelece, no texto vicentino, um tipo particular de comunicação onde o vocabulário e o gesto tudo invertem, transgredindo e libertando-se das regras do código linguístico (lógico e social), criando uma outra lei onde o convencional cede lugar ao familiar e ao público, ao inconveniente, o espiritual e abstracto se transfere para o material e corporal, numa vertigem de palavras e ideias cujo jogo, duplo e equívoco, se traduz numa nítida hostilidade ao imutável e num diálogo que se converte em escárnio.

Salientam em que medida e até que ponto Gil Vicente, enquadrado no contexto cultural, mental e ideológico da época, olhado como o encontro de estruturas medievais e de novas formas de pensamento tão estreitamente ligadas ao grande debate de ideias da primeira metade do séc. XVI, origina, sob o disfarce do disparatado e em figuras que invertem o sentido de actos e textos ideologicamente vigentes, paradoxos e juízos que provocam o riso — e, por este, a comunhão entre todos e a sua participação, embora temporária, numa loucura intencionalmente provocada — pondo em causa toda a ordem estabelecida, numa contestação que se avoluma e irrompe através da veia popular e, particularmente, das manifestações carnavalescas que em si integra.

Ao avaliarem a presença e importância relativa das marcas de uma cultura popular carnavalesca no texto vicentino, isto é, analisando-o em perspectivas até à data inexploradas, as Autoras, Licenciadas em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, inauguram na historiografia portuguesa um capítulo, sem dúvida inédito, no estudo das mentalidades da época da Expansão.

## O DISCURSO CARNAVALESCO EM GIL VICENTE



MARIA J. TELES      M. LEONOR CRUZ  
S. MARTA PINHEIRO

O DISCURSO CARNAVALESCO  
EM GIL VICENTE

no âmbito de uma  
história das mentalidades

Apresentação de  
FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA

publicações  
GEC

O DISCURSO CARNAVALESCO  
EM GIL VICENTE

© GEC publicações — 1984

Direitos Reservados para a Língua Portuguesa para GEC publicações

R. Sto. António da Glória, 95, 1200 LISBOA

TÍTULO: O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente

AUTORAS: Maria J. Teles, M. Leonor Cruz, S. Marta Pinheiro

COLECÇÃO: Estudos-Ensaios

CAPA: GEC publicações e Autoras

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: Garcia & Carvalho, Lda.

R. Santo António da Glória, 90 e 95 — 1200 LISBOA

TIRAGEM: 1200 ex.

DISTRIBUIDOR: Forja Editora SARI.

Rua da Emenda, 30, 3.º, C

Tel. 32 23 34 1200 LISBOA

## APRESENTAÇÃO

Gil Vicente é uma fonte inesgotável de informação e de prazer. Informações quase sempre insuspeitadas, prazer de descobri-las e, conseqüentemente, oportunidade de encetar novos diálogos com o passado. Claro está que tudo depende da imaginação e da perícia da leitura. É por isso extremamente gratificante para mim ter a oportunidade de apresentar um trabalho, que, desde o início, tive o privilégio de acompanhar e que desafia o texto vicentino em perspectivas até à data inexploradas.

As Dr.<sup>as</sup> Maria José da Silva Teles, Maria Leonor García da Cruz e Susana Marta Delgado Pinheiro foram minhas alunas na Faculdade de Letras de Lisboa, no ano lectivo de 1980-81, na cadeira de História Cultural e das Mentalidades (sécs. XIV a XVIII). Nessa qualidade realizaram o trabalho escolar que está na base do estudo que ora submetem, já não ao juízo do professor, mas à opinião pública.

Num gesto de grande simpatia, convidaram-me a apresentar o trabalho que tão diligentemente realizaram. Aceitei, de bom grado, tão amável proposta, uma vez que a obrigação do professor é apoiar e incentivar, até onde os seus limites o permitirem, o desabrochar dos novos valores que ajudou a formar. Mas não foi só esta obrigação «de princípio» que me vinculou. Dois outros motivos, mais subjectivos é certo, mas talvez mais autenticamente vividos, eliminaram em mim qualquer hipótese de resistência, por modéstia: o tema e a fonte escolhidos.

Nesse já longínquo ano lectivo de 80/81 dei particular ênfase a determinados temas da História das Mentalidades que,

longe de serem novidade além-fronteiras, não tinham, como ainda não têm, entre nós, cultores assíduos e público interessado. Estas então nossas alunas lançaram-se num projecto, a bem dizer temerário, dada a sua juventude e a magnitude do empreendimento: interrogar o texto vicentino, segundo uma óptica inovadora — a presença e importância relativa das marcas de uma cultura popular carnavalesca. O estudo, que agora se apresenta, apesar de manter basicamente a estrutura e as conclusões a que então chegou o trabalho escolar, foi substancialmente aumentado e melhorado, facto que, aliás, me não surpreendeu, habituado como estou a esperar destas ex-alunas um elevado grau de auto-exigência, a que, naturalmente, se aliaram a maturidade entretanto consolidada e a distanciação temporal e crítica que corrige imprecisões e preenche lacunas.

Cumprе reconhecer que a preparação exigida para um tratamento exaustivo da temática escolhida envolveria o manejo de conceitos teóricos de proveniência interdisciplinar, o que está, por enquanto e infelizmente, fora dos projectos curriculares formativos das Universidades Portuguesas.

Daí que as autoras se tivessem seguramente remetido à sua condição de promissoras profissionais do conhecimento histórico e orientassem a sua pesquisa no âmbito da História das Mentalidades. Deste modo, longe de diminuir o alcance do trabalho, contribuem para a renovação de duas ordens de problemas culturais: por um lado, abrem um novo «dossier» no estudo crítico da obra de Gil Vicente; por outro lado, inauguram na historiografia portuguesa um capítulo inédito na análise das mentalidades da época da expansão.

Tenho a convicção de que, para além do indesmentível mérito da proposta de leitura, os resultados são tão prometedores ao nível do esclarecimento da apropriação que a obra vicentina faz dos numerosos *textos sociais* que a tornaram possível, como na revelação da importante presença da cultura carnavalesca no tempo social e cultural português da primeira metade do século XVI.

Estão, pois, de parabéns as autoras pela sua determinação em tornar público este seu valioso contributo e a editora que abriu as portas a mais esta pedra no edifício de uma nova cultura portuguesa. A pedra pode ser pequena, mas está certamente situada nos alicerces.

Abril de 1984.

*Fernando António Baptista Pereira*

## INTRODUÇÃO

A festa, e particularmente o Carnaval com toda a problemática que o enriquece, é um tema bastante complexo e até hoje mal estudado no âmbito de uma história das mentalidades. Daí a bibliografia existente ser sobretudo de carácter etnográfico e constituir um insuficiente auxiliar. Por seu lado, a documentação necessária a uma pesquisa que se mova no campo das mentalidades encontra-se, igualmente, muito dispersa e é escassa, podendo ser constituída por obras literárias — onde são descritas certas práticas ou festas, ou então, exteriorizados os elementos da festa (termos e atitudes) — ou por documentos de natureza oficial como julgamentos de excessos e abusos, documentação esta emanada da Igreja combatendo atitudes contrárias à ordem eclesiástica, etc. Também memoriais circunscritos a regiões ou crónicas gerais podem eventualmente fornecer alguma informação.

Duas vias de investigação são de possível abordagem neste tema, mediante a documentação existente: o estudo do Carnaval enquanto festa ou os aspectos de que se reveste a cultura carnavalesca. Foi precisamente pela segunda via que enveredámos, procurando salientar os aspectos carnavalescos do discurso vicentino.

Considerámos imprescindível uma prévia caracterização do discurso carnavalesco, do seu significado e norma, como transgressor de uma cultura e comunicação oficiais, com um determinado jogo de relações entre autor/actor/espectador e portador do riso. Isto porque uma vez aclaradas as grandes linhas defi-

nidoras de um tal discurso, mais perceptível se torna, através de uma leitura atenta da obra de Gil Vicente, o significado, a função, a emergência de todo um conjunto de manifestações nitidamente carnavalescas que o discurso vicentino encerra e desperta constantemente.

Desta forma, numa segunda parte do nosso trabalho, analisando de modo exaustivo numerosas obras do Autor, procurámos delas extrair as repercussões da cultura cômica popular carnavalesca, concedendo toda a nossa atenção primeiramente ao vocabulário e figuras do discurso vicentino. Tratava-se agora não só de pesquisar o vocabulário, ou melhor, a linguagem familiar e de praça pública, como também determinadas fórmulas do discurso — trocadilhos, jogos de palavras, quiproquós, próprios de um discurso *louco*, certos fenómenos linguísticos, como a enumeração, repetição de lexemas e fonemas, o políglotismo e gíria incompreensíveis e tantas outras formas — que tão bem revelam a emergência de aspectos da festa, do Carnaval, na obra vicentina.

Intimamente relacionado com o factor linguístico, pensámos ser útil abordar o realismo grotesco ligado ao corporal e material, outra das características fundamentais do discurso do Carnaval. Segue-se-lhe uma análise das personagens vicentinas utilizadoras deste tipo do discurso e as suas funções, para uma melhor compreensão do significado da obra do Autor.

Após este estudo exclusivamente imanente das fontes, tornou-se indispensável o seu enquadramento no contexto cultural, mental e ideológico, da época, encarando Gil Vicente como o encontro das estruturas medievais e de novas formas de pensamento, tão estreitamente ligadas com o grande debate de ideias da primeira metade do séc. XVI. Para efectuar este trabalho no âmbito de uma história das mentalidades dificuldades se nos apresentaram, não só pela vastidão da obra vicentina, mas ainda pela reduzida bibliografia de que pudemos dispor relativamente aos temas propostos. Aqui fica pois o nosso contributo.

*As Autoras*

*Indicamos em seguida as numerosas peças de Gil Vicente que escolhemos como fontes da nossa investigação\*.*

- 1502 — Auto da Visitação ou Monólogo do Vaqueiro.
- 1506 — Sermão perante a Rainha D. Leonor.
- 1509 — Auto da Índia.
- 1510 — Auto da Fé.
- 1512 — Velho da Horta.
- 1513 — Auto dos Quatro Tempos.
- 1514 — Exortação da Guerra.
- 1515 — Quem Tem Farelos?; Auto dito de Mofina Mendes.
- 1517 — Auto da Barca do Inferno.
- 1518 — Auto da Alma; Auto da Barca do Purgatório.
- 1519 — Auto da Barca da Glória.
- 1520 — Auto da Fama.
- 1521 — Cortes de Júpiter; Comédia de Rubena; Farsa das Ciganas.
- 1522 — Dom Duardos; Pranto de Maria Parda.
- 1524 — Farsa de Inês Pereira; Auto Pastoril Português; Auto de Amadis de Gaula.
- 1524 — Comédia do Viúvo; Frágua de Amor; Auto dos Físicos.
- 1525 ou 1526 — O Juiz da Beira.
- 1526 — Templo de Apolo; Auto da Feira.
- 1527 — Nau de Amores; Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra; Farsa dos Almocreves; Auto Pastoril da Serra da Estrela; Breve Sumário da História de Deus; Diálogo sobre a Ressurreição; (?) Auto das Fadas.
- 1527 ou 1528 — Auto da Festa.
- 1529 — Triunfo do Inverno.
- 1529 ou 1530 — O Clérigo da Beira.
- 1532 — Auto da Lusitânia.
- 1533 — Romagem dos Agravados.
- 1534 — Auto da Cananeia.
- 1536 — Floresta de Enganos.

\* A sua ordenação temporal foi efectuada de acordo com a cronologia de I. S. Révah.

As passagens que frequentemente citamos no presente trabalho são, na sua maioria, provenientes da edição de Marques Braga das Obras Completas de Gil Vicente. Exceptuam-se, todavia, os extractos de peças coligidas em publicações organizadas por Angelina Vasques Martins, Luiz Francisco Rebello e M. de Lourdes Saraiva. Para um mais completo esclarecimento consulte-se a bibliografia inclusa no fim desta obra.

## I. MANIFESTAÇÕES E EXPRESSÕES DA CULTURA CARNAVALESCA

É como forma de subversão dos valores e ditames da cultura oficial que a cultura popular, através fundamentalmente de expressões orais, irrompe no Carnaval.

As festividades são uma forma marcante da civilização humana, exprimindo uma concepção do mundo. Possuem uma relação marcada com o tempo, encontrando-se na sua base um conceito concreto do tempo natural, biológico, histórico. A festa é, podemos dizê-lo, a forma que reveste a segunda vida do povo que entra, assim, temporariamente no domínio utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

A festa é a exteriorização de todo o potencial cinético do homem, uma vivência de situações-limite que necessitam de explosões temporárias como se verifica no Carnaval com a sua existência crítica, tolerada episodicamente. Este põe em causa os valores sociais estabelecidos e marca, sobretudo pelo seu carácter popular e fantasioso, no campo da mentalidade colectiva, uma intenção deliberada de contestação expressa das mais variadas maneiras.

Um mesmo aspecto cómico do mundo reflecte-se em várias manifestações interdependentes, mas colocando-se de diferentes formas. Está presente na festa dos tolos, do asno, no riso pascal, em festejos que ocupavam um importante lugar na vida do homem medieval, mas também nas festas religiosas e nas cerimónias e ritos civis se encontra esse mesmo tom cómico e público.

As obras verbais, na cultura cômica popular, são igualmente impregnadas da percepção carnavalesca do mundo, constituindo uma literatura de festa que utiliza formas e imagens carnavalescas bem marcadas. A retórica cômica desenvolve-se, nomeadamente, na dramaturgia cômica; os milagres, moralidades, *soties*, são carnavalizados. De resto, é à sátira burlesca que o Carnaval conduz, pela sua natureza e origens. Também os fenómenos e géneros do vocabulário familiar e de praça pública adquirem uma importância fundamental, particularmente na Idade Média e no Renascimento.

Tais formas e manifestações públicas possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas de uma cultura cômica popular carnavalesca. Com uma dimensão concreta, sensível, esta aparenta-se com as formas de espectáculo teatral que, em grande medida, fazem parte do Carnaval, com personagens características da cultura cômica da Idade Média — bufões e parvos — veículos permanentemente consagrados ao princípio do Carnaval.

Na percepção carnavalesca do mundo, o ideal utópico e o real fundem-se provisoriamente, com uma linguagem própria, formas de expressão dinâmicas, impregnadas do lirismo da alternância e renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades. Parodia-se a vida comum não pela negação pura, mas ressuscitando e renovando.

Um dos elementos irruptivos do Carnaval é precisamente a ambivalência, destruidora da cultura. Constrói-se uma cultura utópica que não pode sobreviver, pois se tal facto se viesse a verificar seria a destruição da cultura oficial.

#### 1.1. SIGNIFICADO E NORMA DO DISCURSO CARNAVALESCO

Segundo Kristeva, o discurso carnavalesco situa-se historicamente na passagem do símbolo ao signo. Testemunha o esforço que o discurso empreendeu ao debater-se contra as suas próprias leis para vir a sucumbir sob outra forma a essas leis (o signo substitui o símbolo).

«O significado do discurso carnavalesco é um INSULTO ao significado do discurso oficial, portanto da LEI»<sup>1</sup>. O discurso característico do Carnaval é provocado, digamos, por uma antilei, visto basear-se numa transgressão. Apresenta uma ambivalência. «É o espaço do carnaval simultaneamente cena (representação de uma mensagem-significado) e vida (prática de um discurso significante), duplo e ambivalente»<sup>2</sup>.

O Carnaval é, pois, o espaço da anticena, da total identificação entre autor, actor e espectador, da hostilidade a dogmas e à moral cristã, a tudo o que é estabelecido oficialmente; é o espaço do diferente, do obsceno, do insulto, do riso alegre e sarcástico que marca profundamente todo um tipo de discurso.

##### 1.1.1. *Transgressão da cultura e comunicação oficiais*

A cultura carnavalesca, na sua infinidade de formas, opõe-se, de facto, à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal. Apresenta uma diferença de princípios com as formas de culto e cerimónias oficiais da Igreja e do Estado, conferindo um diferente aspecto ao mundo, ao homem, às relações humanas, tornando-os deliberadamente não oficiais. Gera-se, assim, uma dualidade do mundo e da vida, essencial para compreender a consciência cultural da Idade Média e do próprio Renascimento.

Também a língua vulgar, rica e diversificada, parodia o mundo oficial. É na linguagem familiar que residem os fenómenos verbais interditos na comunicação oficial que, apesar da sua heterogeneidade genética, adquirem um tom cômico geral. Nela ganham importância novas formas de comunicação verbal com sentido interno e alterações de sentido.

Na verdade, o cômico aprofunda-se e torna-se cada vez mais expressão da sensibilidade popular do mundo. O sentido

<sup>1</sup> Julia Kristeva, *Le Texte du Roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, The Hague, 1970, p. 162.

<sup>2</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 163.

cómico que preside aos ritos do Carnaval separa-os do dogmatismo religioso, do misticismo, da piedade, do mágico ou encantatório. Tais manifestações são uma fuga provisória ao mundo ordinário e oficial, opondo-se frontalmente às festas oficiais que consagram o regime apenas em vista do passado, validando necessariamente a imutabilidade, a hierarquia, as normas religiosas, políticas e morais em uso, cujo tom sério trai a verdadeira natureza da festa humana.

Por todo o lado se nos apresenta o mesmo desejo de viver durante determinado tempo num mundo ao contrário, onde os valores sociais são alegremente ignorados pela introdução de elementos burlescos que relembram as festas de Dezembro dos pagãos, com a sua febril *loucura*, que, aliás, iriam subsistir durante toda a Idade Média, sob a forma de um verdadeiro «carnaval litúrgico»,<sup>3</sup> na quadra do Natal. Durante o Carnaval a vida está transformada em jogo e o jogo transforma-se em vida, vida do povo por excelência, uma vez que é colectiva e assente no riso. É uma vida de festa que, como já referimos, é o traço fundamental de todas as formas de espectáculo cómico da Idade Média. Fornece-nos uma panorâmica das relações humanas desenvolvidas num contexto não oficial. É como que um segundo mundo e vida repetidos e lembrados ciclicamente, numa espécie de dualidade e duplicidade.

O discurso carnavalesco inverte toda a ordem estabelecida. É a autêntica festa do futuro, das alterações e renovações. Destrói as relações hierárquicas, estabelecendo o livre contacto entre os indivíduos, separados pela condição, fortuna, idade, situação na família. As relações adquirem um carácter humano, familiar.

Estabelece-se um tipo particular de comunicação. O vocabulário e o gesto libertam-se das regras, originando o estilo da língua carnavalesca de praça pública, encarregada de exprimir as formas e símbolos ricos do Carnaval, em que se nota uma

---

<sup>3</sup> Mário Martins, *O Riso, o Sorriso e a Paródia na Literatura Portuguesa de Quatrocentos*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 100.

nítida hostilidade ao acabado, ao imutável, tudo invertendo. O discurso carnavalesco transgride as regras do código linguístico (lógico e social), criando uma outra lei. O diálogo não é, todavia, a liberdade de dizer tudo, mas uma troça, um escárnio.

O Carnaval é dominado pela transgressão, tratando-se mais de uma pseudotransgressão, visto o significado negativo precisar constantemente da lei, do discurso oficial. A palavra carnavalesca destrói a univocidade, substituindo-lhe o duplo. É um enunciado ambivalente.

### 1.1.2. *Relação autor / actor / espectador*

As peças teatrais são textos que valem por si mesmos. Os seus autores, todavia, ao escrevê-los tinham em mente a sua representação num palco, «vivificados pela presença dos actores e pela participação do público»<sup>4</sup>. Torna-se, portanto, indispensável que entre o público e o espectáculo se estabeleça uma correspondência, pela adesão emocional ou reflexão crítica, pela participação. Daí dever-se encarar o teatro como um fenómeno sociocultural e não como um facto puramente literário.

Com o Carnaval, e uma vez que não é uma forma artística de espectáculo teatral — embora neste último o discurso carnavalesco possa estar presente — mas uma forma de vida, de carácter provisório, a relação autor/actor/espectador encontra-se fundida. A festa, de natureza popular, pode constituir uma vivência directa, participante, do espectador que, num espectáculo formal, igualmente participa mas por transferência, projectando-se nele. Aqui sobressai uma participação directa de cada um, uma identidade entre participante e espectador.

O destinador, a mensagem e o destinatário diferenciam-se e identificam-se. O primeiro (o autor) torna-se mensagem (actor); o espectador funciona como lei e transgressão desta, sucessiva-

---

<sup>4</sup> Luiz Francisco Rebello, *O Primitivo teatro Português*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, p. 11.

mente, assim como, por outro lado, se torna destinador — «tal é a regra do carnaval: todos nele participam ao mesmo nível. Portanto, todos e cada um são simultaneamente Autor/Actor e espectador. Destinador, mensagem e Destinatário e, da mesma forma, Lei e transgressão desta Lei»<sup>5</sup>.

Desta forma, na anticena carnavalesca, o autor é actor; dizer e fazer identificam-se. O espectador é, por seu lado, num primeiro tempo, identificado com a lei, isto é, com o significado oficial, para que num segundo momento, haja a possibilidade de o chocar (provocar o riso) ao dirigir-lhe uma antilei, ou seja, um significado obsceno e hostil.

### 1.1.3 O riso

A permutação verificada entre autor/actor/espectador e vice-versa termina, assim, no riso. Este revela e apoia a necessidade estrutural da lei, da normalidade.

O riso carnavalesco possui um carácter complexo, profundo e poderoso. É um riso de festa, utópico e universal, exprimindo a opinião do mundo em evolução. Dirige-se contra a superioridade, atingindo as altas esferas religiosas e laicas. É no princípio do riso que se baseia este modo particular de existência, em que o jogo se transforma na própria vida. Não esqueçamos que o cómico está estreitamente relacionado com o estúpido. O jogo em si não o é, mas sim as partes que o compõem e que provocam inevitavelmente o riso.

O riso carnavalesco é ambivalente: alegre e sarcástico, nega e afirma, é simultaneamente licença e inibição, alegria e tragédia, vida e morte mas, sempre, julgamento. O riso «substitui o significado positivo (oficial) por um significado negativo (a paródia, a censura) por intermédio da acentuação da palavra como significante (como JOGO)»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, pp. 163-164.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 175.

O riso da festa é também o resultado do conjunto do povo, um riso de carácter geral e universal, pois macula tudo e todos. Opõe-se ao tom sério da cultura oficial. Todas as formas e manifestações carnavalescas levam, assim, à alegria, ao despertar do riso, com os seus ritos e cultos cómicos particulares, com o seu desfile de parvos, bufões, monstros, anões, gigantes. Todos constituem parcelas da cultura carnavalesca e popular.

## 2. REPERCUSSÕES DA CULTURA CÓMICA POPULAR CARNAVALESCA EM GIL VICENTE

Na obra de Gil Vicente repercutem-se variadas influências, elementos sacros e profanos, mímicos e literários, cortesãos e populares. Mas o seu teatro é, efectivamente, uma das concretizações onde melhor se pode verificar a existência de uma cultura popular cómica. Se na sua obra é toda uma sociedade que está presente, tem sobretudo relevância o povo miúdo, pitoresco e burlesco que se manifesta através de uma linguagem fantasista, rica e colorida, com variados meios de expressão e que possui um tom cómico geral, desenvolvendo o autor as tendências naturais da linguagem familiar e popular. É, em suma, toda uma sensibilidade popular que na obra literária se traduz.

Na realidade, o teatro vicentino tal como o teatro cómico que floresce no nosso ocidente medieval, cuja origem remonta a festas livres, licenciosas e satíricas, concentra em si parcelas reminiscentes da cultura cómica popular, que se manifesta não só pelo acto em si, mas, sobretudo, pela palavra. Gil Vicente dá-nos através do seu teatro, uma vasta panorâmica dessa cultura de cariz carnavalesco, inserindo-a no discurso de personagens-tipo cómicas e utilizando, igualmente, outros meios muito característicos, como cantos, bailes, vilancicos, cantigas de chacota e folias, para além de paródias do sagrado e do profano, sermões burlescos, na esteira das sátiras medievais de maldizer e bendizer. Ao tom grandiloquente junta, frequentemente, o tom baixo e cómico do burlesco.

Mesmo no teatro aristocrático em que faz intervir os mitos de paganismo ou os lances cavaleirescos das epopeias medievais,

Gil Vicente procura sempre quebrar a gravidade destas composições com uma nota alegre, viva e mordaz conferida pelo tipo popular; parodia mesmo a linguagem amorosa e a eloquência, ignora o langor e a saudade. Também no teatro religioso se dá a rápida e constante alteração de tom, do cómico ao lírico, do colóquio rústico à efusão do divino.

O cómico vicentino é, segundo Fidelino de Figueiredo,<sup>1</sup> um contraste extremamente pictórico entre o enigma que se prepara e o modo pronto por que é desfeito. O enigma e o despautério desenvolvem a curiosidade levando com o riso à comunhão entre actores e espectadores. As personagens cómicas de Gil Vicente gozam com o seu próprio cómico, cómico este burlesco, que muito se aproxima do cómico carnavalesco. É de efeito externo, não vem do contraste entre os factos e a significação excessiva, mas participa da bobice medieval e tem de lançar meio de toda a aparência externa que o auxilie, como o estado de parvo, os trocadilhos de frase, a grosseria das figuras mais características. Todas as algarvias e exorcismos das bruxas e dos tolos, a gala que o diabo faz da sua própria maldade, a figura do juiz da Beira, são exemplos do burlesco vicentino.

Nos autos de Gil Vicente vemos, frequentemente, manifestarem-se reminiscências marcadamente carnavalescas como a transformação de pessoas em espécies animais, que constituía uma característica já verificada nos *momos*. Nas *Cortes de Júpiter*, nomeadamente, é evidenciado um destes cortejos carnavalescos, quando o concílio dos planetas decide como cada cortesão transformado em peixe e ave há-de figurar no cortejo marítimo. É o simulado elenco de um *momo real*. Também no *Auto das Fadas* e aquando das sortes aventureiras dos galantes por animais e das damas por aves, apresentam-se-nos vestígios deste tipo de transformação. A influência dos *momos* do séc. XV encontra-se ainda presente na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*

<sup>1</sup> Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Clássica*, «Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais», vol. I (1502-1580), Lisboa, Clássica Editora, 1917, pp. 103-104.

— serpente e leão —, no *Triunfo do Inverno*, na *Nau de Amores* e na trilogia das Barcas.

É de salientar o facto de pressuporem, tanto o acabamento estético como a multiplicidade de estruturas dramáticas combinadas e organizadas em Gil Vicente, toda uma tradição anterior de representações. Sabemos, na verdade, que existiam de há muito, monólogos, farsas e paródias nas usanças populares, que os divertimentos consistiam em folias variadíssimas, quantas delas misturadas com os ofícios da Igreja, sendo precisamente através das interdições por esta emanadas, que verificamos a existência de pequenas representações profanas e sacras, anteriores a Gil Vicente, paródias dos ofícios divinos — sermões burlescos —, da missa e das orações. Em 1477, nomeadamente, proibem-se cantigas e danças, tal como *momos* e jogos profanos, isto é, a intromissão de episódios burlescos, susceptíveis de provocar o riso e perturbar os fiéis, no cerimonial litúrgico. Este costume, todavia, generalizar-se-á nos autos *de devoção* do séc. XVI, onde são frequentes os *intermezzos* cómicos muitas vezes desligados da linha mestra da acção, como o episódio de Mofina Mendes num dos autos de Gil Vicente.

Os jograis ou segréis, prolongando a tradição dos antigos mimos e hístriões, foram na Idade Média até à invenção da imprensa, os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, neles se confundindo o autor e o actor. A etimologia da palavra *arremedilho* insinua que se tratava de uma representação em que a declamação e a mímica se combinavam. Todavia, com a descoberta da imprensa e a difusão do livro, o arremedilho entra numa fase de acentuado declínio. Como refere Luiz Francisco Rebello, em diversos passos da obra de Gil Vicente "se deparam igualmente vestígios desta herança, seja no «Pranto de Maria Parda» (que é a contrafacção burlesca dos «Planctus» litúrgicos do ciclo pascal), seja nas paráfrases cómicas do «Pater Noster» incluídas nas farsas do «Velho da Horta» e do «Clérigo da Beira» (e, nesta última, também a da «Salve Regina»), seja nos prólogos da «Exortação da Guerra» e do «Auto de Mofina Mendes», seja, enfim, no sermão burlesco que sobre o tema

«Amor vincit omnia» um frade vindo do inferno prega no «Auto das Fadas»<sup>2</sup>.

Todas estas manifestações parateatrais, profanas ou religiosas, situam-se numa esfera mais popular que aristocrática, ainda que por vezes (como no caso dos arremedilhos jogralescos) a Corte pudesse ser o lugar da sua apresentação.

Os *momos* são, porém, divertimentos cortesês por excelência. Existe, como já referimos, certa semelhança entre alguns dos episódios de que tais representações se compunham e os autos narrativos e alegóricos do poeta quinhentista, «em que se prolongam o espírito cavaleiresco e a tradição cenoplástica dos momos do século XV»,<sup>3</sup> segundo as palavras do autor atrás citado.

Muitas das passagens vicentinas revelam-nos um contacto imediato entre os actores e o auditório, em que os protagonistas são não apenas os actores mas também os espectadores. Saliente-se a este propósito o final da *Comédia do Viúvo* em que os actores pedem a D. João III que decida o desenlace da peça:

«... e forão-se as moças a el Rei  
D. João III, sendo príncipe, (que no  
serão estava) e lhe perguntarão di-  
zendo:

Príncipe, que Dios prospere  
en grandeza principal,  
juzgad vos:  
la una Dios casar quíere,  
digid nos, señor Real,  
cual de nos.»

*Comédia do Viúvo*, p. 122, vv. 13-18

<sup>2</sup> Luiz Francisco Rebello, *O Primitivo Teatro Português*, pp. 30-31.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p. 55.

Note-se que a última cena da *Comédia do Viúvo* — esboço preliminar de *Dom Duardos* — coincide com a primeira deste. Trata-se de um momo dentro de um momo. Nítido paralelo com os momos de 1490.

Embora de início ligado directamente às representações de Juan del Encina, Bartolomé Torres Naharro e Lucas Fernández, Gil Vicente vai enriquecendo o seu teatro integrando novos elementos, alguns tradicionais como o *sermão burlesco*, imitações jocosas de actos religiosos, despropósitos de parvos (protagonistas de uma espécie de farsas anteriores ao séc. XV, as *soties*, onde emitiam críticas livres e aceradas) com raízes no Parvo carnavalesco; outros, vindos do exterior, como a fantasia alegórica, moralidades e mistérios; ou ainda baseados directamente na realidade nacional. Enquanto algumas das suas obras podem ter-se inspirado em contos de transmissão oral aproveitados para determinados episódios de farsa, outras encontram as suas fontes em romances de cavalaria.

Não se conseguiu até hoje um grande rigor no critério a seguir quanto à classificação do vasto número de peças de Gil Vicente. Segundo António José Saraiva e Óscar Lopes,<sup>4</sup> colocando de parte simples monólogos como o *Auto da Visitação*, o *Sermão perante a Rainha D. Leonor* (semiburlesco) e o *Pranto de Maria Parda* (género medieval, *pranto jocosos*), agrupam-se as obras vicentinas, normalmente, em Autos pastoris — diálogos cómicos de pastores; Teatro religioso — autos de moralidade que ou resumem a teoria teológica da Redenção (*Auto da Sibila Cassandra*, *Auto dos Quatro Tempos*, *Auto de Mofina Mendes* e, sobretudo, *Breve Sumário da História de Deus*) ou, sob uma forma mais pronunciadamente alegórica, dão um ensinamento religioso ou moral (*Auto da Alma*, *Auto da Feira*, *Auto das Barcas*); Farsa — episódio cómico colhido em flagrante, ou seguimento de quadros ou, mais raramente, história completa (*Quem Tem Farelos?*, *Farsa dos Almocreves*, *O Clérigo da Beira*,

<sup>4</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 10.ª ed., Porto, Porto Editora, 1978, pp. 206-210.

*O Juiz da Beira, Auto da Índia, Farsa de Inês Pereira, Velho da Horta; farsas encerradas no Auto da Feira, no Auto da Barca do Inferno e no Auto da Barca do Purgatório; séries de farsas na Romagem dos Agravados e Floresta de Enganos); Autos cavaleirescos (Auto de Amadis de Gaula, Dom Duardos, Comédia do Viúvo, Comédia de Rubena) — encenações de episódios sentimentais cavaleirescos, onde o reconhecimento de personagens aristocráticas, tidas anteriormente por vilãs, constitui o elemento de maior importância no enredo, resolvendo-se pelo casamento o conflito entre o amor e a desigualdade social; Alegorias de tema profano (Cortes de Júpiter, Frágua de Amor, Nau de Amores, Templo de Apolo, Triunfo do Inverno, Romagem dos Agravados, Exortação da Guerra).*

Todos estes grupos, devido muitas vezes à sua semelhança ou entrelaçamento, não constituem divisões rigorosas. O teatro vicentino é, sobretudo, um teatro de sátira social, um teatro de ideias, um teatro polémico.

Através dos diversos géneros que Gil Vicente cultivou, realizam-se quatro tendências fundamentais: a sátira social, a teatralização do folclore, a concretização imaginária da natureza, a meditação e doutrinação religiosas, combinando a primeira a tradição satírica medieval com a observação pessoal de Gil Vicente. A tipos já de fisionomia tradicional como o Pastor, o marido «cornudo», o Parvo, a Alcoviteira e o Judeu, juntam-se outros, apanhados em flagrante como o Escudeiro, o Fidalgo, a Moça da vila e o Negro, entre outros.

É difícil ainda destringer totalmente entre o cortesanesco em Gil Vicente e o popular. Na verdade, ao lado de obras marcadas pela cultura popular, surgem outras onde o Autor exprime a exaltação do espírito cavaleiresco e do amor cortês, ao mesmo tempo que, na *Romagem dos Agravados* e n' *O Juiz da Beira* ridiculariza esse mesmo ideal.

Não existia então uma arte popular e rural independente de uma arte culta da aristocracia intelectual e urbana. Permanecia uma interpenetração entre a Corte e o campo, como entre a aristocracia e o campesinato. Lembremo-nos que a

difusão da cultura se fazia ainda mais por via oral, constituindo os sermões, festas de Corte, procissões, romarias, manifestações de uma única comunidade cultural.

Como António José Saraiva salientou, «os pastores faziam parte do universo cortesanesco e os cavaleiros do universo popular. Só tendo isto em conta poderemos compreender a aparentemente contraditória vizinhança, no teatro vicentino de uma temática popular [*O Juiz da Beira*, feirantes no *Auto da Feira*, autos pastoris]..., de uma temática cortesanesca [*Dom Duardos*, *Comédia de Rubena*]... e de uma temática religiosa, quando não teológica» [*Auto da Alma*, *Auto da Cananeia*] <sup>5</sup>.

Os repetidos contrapontos — verso cantado e verso recitado, o cómico e o sério, castelhano e português, estilo popular e estilo cortesão, trouxe tensão do verso dramático e momentos de intensidade, assinalados pelas canções líricas que nele se intercalam — tudo isto, constitui outra faceta da irregularidade e descontinuidade que descobrimos em diversos aspectos da obra vicentina. Irregularidade como elemento conciliador da antítese de poeta popular e dramaturgo cortesão.

Poeta quinhentista, Gil Vicente foi homem da Corte e homem do povo. Assim, manifestou-se cortesão e satírico, elevado em lirismo, ou grosseiro e vulgar; umas vezes mais profundo, outras, superficial, reflectindo a sua obra as aspirações e incertezas próprias de uma época de transição, quando não obedeceu voluntariamente a determinados objectivos que com tais características se prendem e cuja formulação iremos em seguida tentar explicitar.

## 2.1. VOCABULÁRIO E FIGURAS DO DISCURSO CARNAVALESCO VICENTINO

O entrelaçamento de formas, temas, motivos, fórmulas léxicas e sintácticas em Gil Vicente é, sem dúvida, característica

<sup>5</sup> António José Saraiva, «VICENTE, Gil», in *Dicionário de História de Portugal*, vol. IV, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971, p. 293.

dominante de um estilo popular. Colocou muitas vezes na boca das suas personagens, provenientes do povo, uma linguagem popular que não se deve confundir com a linguagem literária da época, que igualmente emprega. Expressões como *polo, frol, fermoso, nó mais, pera* eram então cultas no séc. XVI, tornando-se por vezes difícil distinguir os dois tipos de linguagem sabendo, para mais, como inúmeros termos populares se haviam introduzido na língua culta e outros, cultos, se estavam a popularizar.

No *Auto de Mofina Mendes*, por exemplo, quando entram os pastores, começa a aparecer uma linguagem plebeia, revelada no vocabulário, na gramática, nas frases e ditos como *atás, samicas, entonces, bofá, por caso, magreira, dá ó Demo, deu olho mau por ella, a maleita a toma, quiçaes, nego e nega, aramá* (que alterna com caramá), *Andrel, Catalina, som, fige, e quige, caízo, omagem* (noutras partes em língua culta, imagem).

É utilizado um vocabulário que procura, sistematicamente, a expressividade, usando para tal, vocábulos, figuras e fórmulas variadas. O pensamento corre mais rapidamente que as palavras e a língua popular e familiar é voluntariamente desconexa, verificando-se a ausência de concordância dos tempos e tudo o que contribui para a unidade rigorosa do discurso. A sintaxe vicentina dá preferência à coordenação mais do que à subordinação, ao concreto mais que ao abstracto, às expressões exclamativas mais do que àquelas que justificam e argumentam. A cultura popular desenvolve toda uma fantasia verbal, com variedade de palavras e formas, associando ideias (palavras de carácter árabe iniciadas por al- ou pela inicial p-), que traduzem uma certa incoerência geral.

No vocabulário familiar e popular pratica-se voluntariamente a linguagem de cação, pelo menos a pitoresca, empregando termos como *a barrisco, atibabado, amanhar, arrepinchar, escapulir, escarnefuchar, refestelar, ervilhar*, etc. Gil Vicente utiliza derivações e formas populares conscientes, que pretendem o gracejo, caso de *andar em burra, degorgomelado, dessengular*. É nesta linguagem que residem os arcaísmos. O uso das línguas

estrangeiras, nomeadamente o francês e italiano constitui, por seu lado, um meio cómico tradicional, bem como a mistura incoerente das línguas, fórmulas bizarras, extravagâncias, o uso do bilinguismo e de lusismos.

Mostrando o que os homens tinham de grotesco e paradoxal, na sua própria expressão oral, Gil Vicente ridicularizava-os, numa crítica sem dúvida construtiva. Utiliza assim nas suas obras uma linguagem popular, com os seus vocábulos e dicções peculiares, sendo frequente a omissão e troca de letras, a falta de acentuação e de pontuação, a fuga às regras da sintaxe sobretudo nas dicções populares imprecatórias. Frases chalaceadoras, ditos joviais, fustigando os vícios, provocam o riso, bem como ironias agudas pelas quais satiriza o mal. São notórios a mordacidade zombeteira e os ditos do Diabo vicentino.

Gil Vicente emprega no palco os mesmos palavões grosseiros e boçais que certas personagens empregariam na vida quotidiana. Nele a blasfémia serve de veículo ao humor, ao riso, tal como as numerosas exclamações de esconjuro, uma linguagem burlesca e apimentada posta na boca dos mais humildes. São, na verdade, frequentes as blasfémias atribuídas a personagens do povo. Nas farsas, sobretudo, ganham importância as troças e maldições, os esconjuros e as pragas.

Todos estes fenómenos caracterizadores do discurso carnavalesco presente em Gil Vicente serão, nesta parte do nosso trabalho, objecto de estudo e ilustrados pelos exemplos que se nos afiguram mais significativos na sua obra.

### 2.1.1. *Linguagem familiar e de praça pública*

Uma das manifestações da cultura cómica popular carnavalesca é o emprego do vocabulário familiar e de praça pública que leva até novas formas de linguagem. Como não é preciso observar os tabus, as palavras e expressões inconvenientes aparecem. A linguagem de praça pública, com as suas origens no carnaval popular, surge precisamente revestida de um carácter

universal, clima de festa, concepção do mundo aprofundada e ideia utópica.

A linguagem familiar e de praça pública identifica-se, assim, pelo emprego de expressões injuriosas e grosserias blasfematórias, ambivalentes, pragas, juras e obscenidades, de carácter isolado e acabado e com um determinado fim em vista.

Todas estas formas de expressão, tendo sido eliminadas da linguagem oficial pois infringiam as regras verbais, são incluídas no ambiente carnavalesco e adquirem um nítido e importante valor cómico, ao acentuarem a ambivalência.

Sendo assim uma das características mais marcantes do discurso carnavalesco o vocabulário familiar e de praça pública, considerámos de grande interesse e utilidade a sua prospecção na obra de Gil Vicente para uma melhor caracterização do fenómeno carnavalesco no seu discurso linguístico. Na verdade, toda uma linguagem familiar, popular e brejeira abunda nas suas obras, se não na totalidade de cada uma, pelo menos em numerosos episódios burlescos com que as enriquece e nos quais ressaltam violentamente os aspectos da cultura carnavalesca.

De todo o exaustivo levantamento que levámos a cabo, transcreveremos e comentaremos os fenómenos que nos parecem mais representativos deste tipo de linguagem. Dissemos já anteriormente que o emprego de muitas destas expressões serve de veículo ao humor, provoca o riso, um riso universal e ambivalente, alegre e sarcástico, incisivo na sua crítica, e transgressão do sério e oficial, um riso carnavalesco.

Ao longo da obra vicentina é desta forma frequente o emprego de grosserias e obscenidades, muitas vezes insertas em expressões insultuosas:

Duarte — «Ó fideputa avisado!  
E o villão he castiço:  
o rapaz rapa chouriço,  
rapaz mouro engragueijado.»

*O Clérigo da Beira*, p. 18, vv. 9-12

Clérigo — «qu'he muito tainso o cabrao.»

*O Clérigo da Beira*, p. 23, v. 14

Parvo — «ay depura que quixadas!»

*Auto da Festa*, p. 147, v. 5 — «Hi-de-puta?»<sup>6</sup>

Velha — «Hui, cadelinha,»

«Não queres falar, cadella?»

*Floresta de Enganos*, p. 196, vv. 10 e 12

Aroz — «e David Ladainhas da manga cagada»

*Diálogo sobre a Ressurreição*, p. 229, v. 13

No *Auto da Feira*, em determinado passo da obra emprega-se o termo «salvanor», aqui com um significado bem diferente do que se deduz dos versos de Gil Vicente no *Pranto de Maria Parda*:

Falula — «Diz Nabucodonosor  
no sideraque e miseraque  
aquele que dá grao traque  
atravesse-o no salvanor»

*Pranto de Maria Parda*, p. 237, vv. 8-11

Na verdade, é o Tempo que o utiliza com o sentido de salvo honor, sem ofender a honra da pessoa a quem se fala, com respeito, ao qual, todavia o Diabo retruca com grosseria:

Diabo — «Fallando com salvos rabos,»

*Auto da Feira*, p. 40, vv. 254 e 256

<sup>6</sup> Conde de Sabugosa (ed.), *Auto da Festa*, Lisboa, 1906, p. 110. Referenciado em nota por Marques Braga, *Obras Completas de Gil Vicente*, vol. VI, 4.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1971, p. 147.

Surgem, por vezes, ditados de significação torpíssima como no *Pranto de Maria Parda* onde o apodo de feder resultou do duplo sentido de «pede» de *petere* e *petare*, bárbaro:

Falula — «E diz mais, quem muito pede  
mana minha, muito fede»

*Pranto de Maria Parda*, p. 237, vv. 12-13

Igualmente explorando o equívoco da palavra «calar» que aparenta o sentido de guardar silêncio mas que efectivamente significa aprofundar, fender, abrir, e porque os melões são maus de conhecer, só «calados», isto é, feita a cala ou a fenda se pode dizer se são realmente bons, o provérbio «A mulher e o melão o calado é o melhor» anuncia que as melhores mulheres são as já experimentadas. É a ele que Gil Vicente alude quando opõe a «mão» a ideia de «pé», dar de «pé», tomar «pé», ou seja, achar fundo:

Felipa — «Ja teu pae tem dada a mão  
e dado a mão feito he.  
Gonçalo — Pardeos, dar-lhe-ei eu de pé  
como a casca do melão»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 198, vv. 17-20.

Negro — «Ella disse: Quesso cabram!  
A riabo que te ro, cam.»

*Nau de Amores*, p. 81, vv. 1-2

Zebron — «Fideputa, meo almude,  
que tens tu de ver com isso?»

*Exortação da Guerra* p. 134, vv. 8-9

Zebron — «Ladrão, sabes o seixal  
e Almada e pereli?  
Ó fideputa alfaqui,  
albardeiro do Tojal!»

*Exortação da Guerra* p. 135, vv. 17-18 e p. 136, vv. 1-2

Diabo — «Dime tas xem que tu vens,  
fame d'un vilhem cocu.»

*Auto das Fadas*, p. 189, vv. 10-11

Danor — «Fideputa, rapaz, cão,  
perro, clerigo, ladrão!»

*Exortação da Guerra*, p. 152, vv. 10-11

Joane — «Filha da cornuda açoutada!»

*Auto da Fama*, p. 122, v. 7

Catalina — «aborrece-me Gonçalo  
como o cu do nosso gallo;»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 200, vv. 16-17

Benito — «Hideputa, como aciertas!»

*Auto da Fé*, p. 85, v. 17

Maria Parda — «achegou-lhe a paz com porra»

*Pranto de Maria Parda*, p. 228, v. 22

Maria Parda — «todolos traques que dou»

*Pranto de Maria Parda*, p. 230, v. 15

Diabo — «Abaixa aramá esse cu!»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 28, v. 10

Joane — «Samicas de caganeira»  
«De caga merdeira,»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 36, vv. 15 e 17

Sapateiro — «e da puta da barcagem»  
«quatro formigas cagadas»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 38, v. 19 e p. 39, v. 24

Brízida — «Seiscentos virgos postiços»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 44, v. 14

Joane — «E ele mijou nos finados»  
Diabo — «Levai o cabrão na trela!»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 47, vv. 27 e 36

Vasco — «um fideputa ladrão  
na venda da repeidada.»

*Farsa dos Almocreves*, p. 194, vv. 410-411

Pastor — «Ó fideputa cabrão!»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 79, v. 11

Menino — «es cães de vossos avós  
que estavam na mancebia»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 83, vv. 13-14

Aparicianes — «e tem nódoas nos focinhos,»

*Romagem dos Agravados*, p. 247, v. 766.

Abundam os insultos uns mais injuriosos que outros, uns mais brejeiros, outros mais da linguagem popular e familiar, extremamente burlescos:

Velha — «Oihade a mal entrouxada!  
Ó almadraque bolorento!»

*Floresta de Enganos*, p. 197, vv. 1-2

Legião — «He hũa torta defumada.»

*Comédia de Rubena*, p. 20, v. 1

Plutão — «Que nos mandas, aleivosa?»

*Comédia de Rubena*, p. 23, v. 17

Beata — «Com quem fallas tu, tinhosa?»

*Comédia de Rubena*, p. 55, v. 18

Compadre — «Si yo tengo un animal,  
«y una sierpe por muger.»

*Comédia do Viúvo*, p. 94, v. 22 e p. 95, v. 1

Zebron — «Este clerigo he sandeu:»

*Exortação da Guerra*, p. 149, v. 4

Fama — «Tange tolo»

*Auto da Fama*, p. 118, v. 11

Rodrigo — «que me cheiras a cartaxo.»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 212, v. 4 — injúria por comparação

Fama — «O Jesu! com es cebolo!»

*Auto da Fama*, p. 122, v. 16

Moça — «Mas dizei, que me sentiste,  
remelado, necio, cego?»

*Velho da Horta*, p. 148, vv. 8-9

Feiticeira — «Quem vio diabo Alemão?  
Dize, rogo-te, bargante.»

*Auto das Fadas*, p. 189, vv. 12-13

Feiticeira — «Ja tu tornas esses tons,  
tartaranha excomungada.»

*Auto das Fadas*, p. 202, vv. 10-11

Feiticeira — «Cal'te corvo de Noé,»

*Auto das Fadas*, p. 203, v. 15 — portador de más notícias e cantor de voz áspera

Diabo — «Entra, tolaço, eunuco»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 36, v. 21

Joane — «gafanhoto de Almeirim»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 47, v. 23

Lavrador — «dize, pulga de judeu,»  
«E vós, Dom rosto de funil,»  
«Dize, sabujo pelado!»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 67, v. 17, p. 68, v. 11 e p. 70, v. 5

Pastor — «Que vens de casta de pego  
e neto de algum morcego!»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 77, vv. 16-17

Ama — «Má nova venha por ti  
perra! excomungada! torta!»

*Auto da Índia*, p. 46, vv. 395-396

Ama — «Perra, cadela, tinhosa,  
que rosmeias, aleivosa?»

*Auto da Índia*, p. 47, vv. 417-418

Moço — «co mais sáfeo bargante  
que coma pão e cebola!»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 109, vv. 614-615

Ana Dias — «Dum filho da aranha morta!»

*O Juiz da Beira*, p. 147, v. 311

Podavia talvez seja no *Auto da Barca do Inferno* onde, com maior violência, se utilizam, sobretudo no diálogo entre o Parvo e o Diabo, insultos e grosserias:

Joane — «Hiu! Hiu! Barca do cornudo.  
Pêro Vinagre, beçudo  
rachador d'Alverca, huhá!  
Sapateiro da Candosa!  
Entrecosto de carrapato!  
Hiu! Hiu! Caga no sapato,  
filho da grande aleivosa!  
Tua mulher é tinhosa  
e há-de parir um sapo

chantado no guardanapo!  
Neto da cagarrinhosa!  
Furta-cebolas! Hiu! Hiu!  
Excomungado nas igrejas!  
Burrela, cornudo sejas!  
Toma o pão que te caiu!  
A mulher que te fugiu  
para a ilha da Madeira  
Ratinho da Giesteira!  
O Demo que te pariu!  
Hiu! Hiu! Lanço-te uma pulha!  
Dê-dê! pica naquela!  
Hiu! Hiu! Caga na vela!  
Hiu, cabeça de grulha!  
Perna de cigarra velha,  
caganita de coelha,  
pelourinho da Pampulha!  
Mija na agulha, mijá na agulha!»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 37, vv. 2-28

Lembremos também a ameaça da Feiticeira na *Comédia de Rubena*:

Feiticeira — «Levantar ma ora em pé!  
S'eu torno o meu alguidar,  
far-vos-hei eu rebentar  
como *nilo tempore*.»

*Comédia de Rubena*, p. 30, vv. 1-4

As imprecações e as pragas são, porém, dos fenómenos mais conseguidos, sendo as primeiras muitíssimo frequentes:

Moço — «diz: — Triste ma hora naci!»

*Auto dos Físicos*, p. 103, v. 1

Vilão — «Digo que se vos negar  
que eu moura enforcado.»

*Auto da Festa*, p. 165, vv. 4-5

Branca — «O demo que o fez marido!»

*Auto da Feira*, p. 52, v. 648

Rubena — «Venga ya todo el Infierno»

*Comédia de Rubena*, p. 19, v. 7

Artada — «El diablo que lo lleve,  
aí diablo que lo doy:»

*Dom Duardos*, p. 288, vv. 7-8

Frade — «Dá ó demo essa cachopa»

*Nau de Amores*, p. 72, v. 1

Joane — «Patelas, pate raivosas:  
apre filhas do enforcado,  
polo ceo de Deos sagrado.»

*Auto da Fama*, p. 118, vv. 20-22

Velho — «Vae-te dahi, não te açoute.  
Ó dou ó decho a chaçona»

*Velho da Horta*, p. 152, vv. 3-4

Velho — «Ó pesar do Antichristo  
c'o a velha destemp'rada!»

*Velho da Horta*, p. 155, vv. 3-4

Diabo — «Ó que maldita mulher!  
que me queres, infernal?»

*Auto das Fadas*, p. 189. vv. 25-26

Feiticeira — «Cal'te, eramá pera ti,»

*Auto das Fadas*, p. 202. v. 13

Note-se que a imprecação «aramá!», tão frequente na obra vicentina, é substituída por variantes como «earamá, eramá, ieramá, muitieramá!» significando em hora má, passim.

Catalina — «cha cha cha, demoninhadas»

*Auto Pastoril Português*, p. 172. v. 2

Joane — «má rabugem que te dê!»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 36, v. 18

Cardeal — «Deixa-me, praga infernal»

*Auto da Barca da Glória*, p. 141, v. 3

Ama — «Por qual demo ou por qual gamo»

*Auto da Índia*, p. 27, v. 8

Levi — «ó demo me dou se for oitra coisa»

*Diálogo sobre a Ressurreição*, p. 220, v. 19

Diabo — «Oh, renego de Samora!  
«Arrenego eu do dinheiro  
que ganho nesta viagem.  
arrenego da barcagem  
e do cornudo barqueiro!»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 65, v. 40 e p. 66, vv. 3-6

Fidalgo — «Maldito quem em ti vai!»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 33, v. 2

Rosvel — «Quien le quebrara aquel casco  
fuertemente!»

*Comédia do Viúvo*, p. 104. vv. 7-8

Liberata — «Al diablo tanta arabía,  
y que la yo lo encomiendo.»

*Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, p. 150. vv. 14-15

As pragas são, por vezes, bastante extensas e expressas numa linguagem grosseira por personagens tipicamente populares:

Francisco — «Azambujo nessas costas.»

*O Clérigo da Beira*, p. 10, v. 16

Lisibea — «cambra venha que t'encambre;»

*Auto da Lusitânia*, p. 70. v. 14

Lucinda — «Ravia mala que te mate»  
«plega a Dios que os veais  
mucho, mucho desamadas  
de los que vos más amais.»  
«pues mando-te yo raviar  
que ás de andar arrastrada  
mientras la vida durar»

*Auto da Festa*, p. 142. vv. 9 e 17-19; p. 143, vv. 23-25

Branca — «Melhor lh'esfole eu a pelle.  
Que homem ha hi da puxa.  
Ó diabo que o eu dou,

que o leve em fatiota,  
e o ladrão que m'ò gabou;  
e o frade que me casou  
inda o veja na picota.  
E rógo á Virgem da Estrella,  
e á sancta Gerjalem,  
e ós choros da Madanela,  
e á asnhina de Belem,  
que o veja eu ir á vela  
pera donde nunca vem.»

*Auto da Feira*, p. 52. vv. 656-668

Parteira — «Reira de morte apertada  
lhes salte nas ilhargadas;  
caganeira esforricada,  
que não sáião da privada  
a enganar as coitadas.»

*Comédia de Rubena*, p. 14. vv. 9-13

Joane — «Pate, pate  
Má raposa que as mate.»

*Auto da Fama*, p. 122, vv. 9-10

Velho — «Polo corpo de San Roque!  
Comendo ó demo a gulosa»

*Velho da Horta*, p. 155, vv. 11-12

Mulher — «Má forca que vos enforque!»

*Velho da Horta*, p. 155, v. 14

Feiticeira — «mao quebranto te quebrante»

*Auto das Fadas*, p. 189, v. 14

Brisco — «mala pascoa te dé Dios»

*Triunfo do Inverno*, p. 274, v. 2

Castelhano — «Reniego de Marenilha:»

*Auto da India*, p. 42, v. 300 — praga burlesca

Ama — «mate-me quem me pariu»

*Auto da India*, p. 47, v. 405

Ana Dias — «Que olho mau se meta nele,  
e muito do mau pesar!»

*O Juiz da Beira*, p. 143, vv. 227-228

Flérida — «De fuego seas quemada,  
y sea rayo del cielo,  
plega á Dios!»

*Dom Duardos*, p. 295, vv. 6-8

Velha — «Rogo à Virgem Maria  
que quem me faz erguer da cama  
que má cama e má dama  
e má lama negra e fria,  
má mazela e má courela,  
mau regato e mau ribeiro,  
mau silvado e mau outeiro,  
má carreira e má portela,  
mau cortiço e mau sumiço,  
maus lobos e maus lagartos!  
Nunca de pão sejam fartos!  
Mau criado, mau serviço,  
má montanha, má companhia,  
má jornada, má pousada,  
má achada, má entrada,

má aranha, má façanha,  
má excrecência, má doença.  
má doairo, má fadairo,  
mau vigairo, mau trintauro,  
má demanda, má sentença,  
Mau amigo e mau abrigo,  
mau vinho e mau vizinho,  
mau meirinho e mau caminho,  
mau trigo e mau castigo!  
Ira de monte e de fonte,  
ira de serpe e de dragão  
perigo de dia aziago,  
em rio, de monte a monte!  
Má morte, má corte, má sorte,  
má dádo, má fado, má prado  
mau criado, mau mandado!  
Mau conforto te confortes!  
Rogo às dores de Deus  
que má caída lhe caia  
e má saída lhe saia!  
Trama lhe venha dos céus!»

*Quem Tem Farelos?*, pp. 74-75. vv. 379-414

Considerámos como blasfémias típicas o *Padre Nosso* e a *Salve Regina* do Negro n' *O Clérigo da Beira*, bem como os *Mandamentos* de Apolo no *Templo de Apolo* e a fala de João Mortinheira na *Romagem dos Agravados*.

Negro — «Pato nosso santo paceto ranho tu e  
figuo valente tu e / cinco sego salva  
tera pão nosso quanto dão dá noves /  
/ caro he debrite noses já libro nosso  
gallo. Amen Jeju, / Jeju, Jeju.»

*O Clérigo da Beira*, p. 25

Negro — «Sabe na regina matnoa misericoroua  
nutra d'hum / cego savel até que va-  
mos. A oxulo filho d'egoa alto / soso  
peamos ja mentes ja frentes vinagre  
qu'elle / quebrarão em balde já ergo a  
quarte nossa ha ilhos / tue busca cor-  
das oculos nosso convento e geju  
com / muito fruta ventre tu ja tremes  
ja pias. Seuro santa / Maria dinhero  
me lá darão que he ve esa carta dame /  
/ muchos que furte cantára Furu-  
nando.»

*O Clérigo da Beira*, p. 27, vv. 10-17

Apolo sobe ac altar e diz:

«Estes son mis mandamientos:  
amarás á las mugeres,  
lo mas recio que pudieres,  
con todos tus pensamientos,  
y dales tu quanto tuvieres  
y ansi mismo digo á ellas,  
sus fieles enamorados,  
so pena de mil pecados  
y fiebre vangan sobre ellas,  
si no fuerem mucho amados.  
Daran al diablo el padre  
y parientes mas cercanos,  
y así á los hermanos,  
y á la vieja de su madre,  
y venga amor à las manos.»

*Templo de Apolo*, p. 166, vv. 3-17

Frei Paço — «De que te queixas vilão?»  
João Mortinheira — «De Deus, que é cousa provada  
que me tem grande tenção»

«Que chove quando não quero  
e faz um sol das estrelas  
quando chuva alguma espero!»  
«e ele tanto se lhe dá.»  
«Mas ele, de tençoeiro,  
sem ganhar nisso ceitil,  
vai dar chuvas em Janeiro»  
«Eu trabalho até que caio»  
«Se ele, de birra pura,  
não denasse o seu e o meu!»  
«Não sei a quem ele sai,  
mas é feito a seu prazer.»

*Romagem dos Agravados*, pp. 213-215, vv. 77-79, 83-85, 87, 108-110, 115, 121-122, 128-129

Contudo, outras blasfêmias implicando a paródia se encontram na obra vicentina, das quais reproduzimos as que se seguem:

Feiticeira — «meu quebranto, dae-ma a fé  
que me não faleis por lá,  
e adoro o rabo de boi.»

*Auto das Fadas*, p. 190, vv. 3-5 — blasfêmia baseada na oposição «fé/meu quebranto»

1.º Frade — «Con lágrimas dolorosas,  
dentro de mi oratorio  
contemplando en las hermosas,  
al cabo de ciertas prosas  
decia este vitatório:  
al santo templo de Amor,  
donde las almas perdemos,  
venid todos y adoremos.»

*Auto das Fadas*, p. 192, vv. 21-28

Lembremos que o episódio em que esta passagem se insere é uma interessante interpretação do tema do Renascimento, do triunfo do amor sobre a vida ascética, tal como o é o sermão do *Auto das Fadas* intitulado *Amor vincit omnia* (pp. 195-199).

No discurso carnavalesco vicentino, as personagens populares utilizam também variadas fórmulas de juras, das quais se destacam as juras burlescas:

Francês — «Par el cor sacro de Diu»

*Auto da Fama*, p. 119, v. 16

Parvo — «pelo ceo sagrado»

*Velho da Horta*, p. 154, v. 19

Feiticeira — «Por vida de Genebra Pereira,  
velha, ladra, alcoviteira,  
que chame o nome de Jesu.»

*Auto das Fadas*, p. 189, vv. 16-18

Jorge — «queria antes ser lagarto,  
pelos santos avangelhos.»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 221, v. 3

Mar — «Pardeos, grande farnesia»

*Cortes de Júpiter*, p. 231, v. 3

Brisco — «Mas Invierno yo juraria  
por la crizma del baptizo»

*Triunfo do Inverno*, p. 269, vv. 14-15

Vaqueiro — «Juri a Sanjunco santo»

*Auto da Visitação*, p. 6, v. 6

Bras — «Juro á diez, mas bobo estó»

*Auto da Fé*, p. 85, v. 1

Castelhano — «por los huesos de Medea»  
«y juro à la casa santa...»

*Auto da Índia*, p. 43, vv. 328 e 333

Escudeiro — «Juro ao corpo de Deos»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 117, v. 790

Porteiro — «Juro a Cata-Que-Farás»

*O Juiz da Beira*, p. 139, v. 141

Pêro — «a mão na barba e me jurou»

*A Farsa dos Almocreves*, p. 195, v. 438

Colopêndio — «Juro às dores que sustenho»

*Farsa dos Almocreves*, p. 223, v. 280

Judeu — «Por vida de Sema Fará»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 47, v. 1

Diabo — «e juro ao corpo de mim»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 64, v. 9

Deparemos ainda com outras formas de expressividade da linguagem popular e de praça pública para além das já citadas, em que se manifesta o discurso carnavalesco. É o caso dos esconjurios, por meio dos quais se é ridicularizado e os eufemismos que mais adiante referiremos.

Clérigo nigromante — «Nome de San Cebrian  
esconjuro-te Satan»

*Exortação da Guerra*, p. 131, vv. 11-12

Feiticeira — «Que has de fazer dout'o demo!»

*Auto das Fadas*, p. 194, v. 21

Alcoviteira — «D'antemão  
faço ùa esconjuração  
c'hum dente de negra morta  
ante que entre pola porta,  
que exhorta  
qualquer duro coração.»

*O Velho da Horta*, p. 160, vv. 17-22

Bras — «Abrenuncio Satané!»

Benito — «Abrenuncio nos a malo»

*Auto da Fé*, p. 89, v. 1 e p. 95, v. 16 — contracção das fórmulas *abrenuntio Satanas e libera nos a malo* gera o rústico *non-sens*

Os eufemismos tinham, sobretudo, o fim de fuga à lei já que eram proibidas invocações profanando o nome de Deus. Também a Igreja considerava pecado pronunciar o nome de santos, daí nomearem-se santos inexistentes:

Ordonho — «Cuerpo de San ...!»

*Quem Tem Farelos?*, p. 56, v. 34

Porteiro — «Corpo de mi co gaiteiro!»

*O Juiz da Beira*, p. 138, v. 120

Benito — «Cuerpo de santa Pipía!»

*Auto da Fé*, p. 84, v. 6

É ainda de referir a existência de santos fantasistas que a imaginação popular apelidava comicamente:

Moço — «Pesar ora de S. Prisco»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 119, v. 849

Lavrador — «Juro a São junco sagrado»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 68, v. 1

Diabo — «Oh, renego de São grou  
e de São pata do Céu!»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 66, vv. 1-2

Também ocorre grande variedade de nomes burlescos que, só por si, provocam o riso: João das Bestas, Rabi Zarão, David Ladainhas, Colopêndio, Branca do Rego, Constância das Ortigas, Frei Cigarra, Frei Trogalho, Frei Chocalho, Frei Funil, Frei Bolorento, Pêro Torto, Pé-de-Ferro, Cerro Ventoso, entre tantos outros.

Citemos, a propósito, o dito espontâneo de Apariço:

Apariço — «Chama-se Aires Rosado:  
eu chamo-lhe asno pelado»

*Quem Tem Farelos?*, p. 62, vv. 154-155

Outra forma de expressividade popular será, sem dúvida, a interjeição, fenómeno constante entre as figuras do povo:

Feiticeira — «Ora sus, mexeriqueiros,»

*Comédia de Rubena*, p. 28, v. 20

Compadre — «pese á tal,»

*Comédia do Viúvo*, p. 94, v. 23 — interjeição de enfado e execração em que se acentua o desejo de que suceda mal

Artada — «Jesus! y vuesa grandeza,»

*Dom Duardos*, p. 270, v. 6

Joane — «Pate, pate —»

*Auto da Fama*, p. 118, v. 12 — interjeição para chamar os patos

Diabo — «À barca, à barca, hou lá!»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 27, v. 1

Companheiro — «Parceiro, gurgurgarau»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 66, v. 7

Pêro Vaz — «Uxtix, uxtex, xulo cá!»

*Farsa dos Almocreves*, p. 192, v. 377

Belial — «Sus, sus, á corrente.»

*Breve Sumário da História de Deus*, p. 188, v. 11

As expressões de desprezo são outras formas populares carnavalescas presentes:

Diabo — «Vai, vai cantar à gamela!  
Não andavas tu namorado  
perdido por Madanela?»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 78, vv. 35-37

Escudeiro — «Que fosse cantar à gamela  
ou me fosse rir à feira.»

*O Juiz da Beira*, p. 155, vv. 500-501

Note-se que, segundo Óscar de Pratt,<sup>7</sup> as *ségadas* carnavalescas conservaram a reminiscência fonética e tradicional das *sengadas*, momos populares ou moralidades profanas, em que os *sengos*, homens sábios, representavam um episódio banal que servia de pretexto a ditos sentenciosos. Por ter sido a trova cantada uma das formas de divulgação de tais ditos, ficaram estes a ser conhecidos por *cantigas*, tendo estas o significado de razões palavrosas de carácter filosófico, sem importância prática. Encontramo-las na farsa d'*O Juiz da Beira*, no *Auto Pastoril Português* e no *Breve Sumário da História de Deus*.

Belial — «Senhor Lucifer, isso vêde vós,  
porque todo o mal he de quem o tem.  
Satanaz — Dá ó demo a cantiga:»

*Breve Sumário da História de Deus*, p. 209, vv. 16-18

### 2.1.2. Figuras e fórmulas do discurso

Um aspecto do discurso *louco* explora o significado e, segundo as palavras de Julia Kristeva, «organiza-se como algo absurdo ou como uma contradição nos termos»<sup>8</sup> — quiproquós, trocadilhos, jogos de palavras. Este discurso parodista tem sempre em linha de conta um sentido já existente e tira o seu efeito cómico demonstrando a ambiguidade desse sentido. Trata-se, desta forma, de um significado ambivalente.

<sup>7</sup> Óscar de Pratt, *Gil Vicente, Notas e Comentários*, 2.ª ed., Lisboa, Clássica Editora, 1970, p. 30.

<sup>8</sup> Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, p. 169.

Exemplificando, um dos quiproquós — equivocação ou troca de uma coisa ou pessoa por outra muito diversa — mais saliente, será na *Farsa de Inês Pereira*, o estabelecido entre esta personagem e Pêro Marques no seguinte passo:

Inês — «Marido, sairei eu agora,  
que há muito que não saí?  
Pêro — Si, mulher, saí-vos i.  
qu'eu me irei pera fora.»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 126, vv. 1007-1010

Na verdade «sair» significava também defecar, e Pêro Marques julgou ser esse o significado dado por Inês.

Também no equívoco se baseiam os trocadilhos, em equívocos fonéticos e em alterações, por vezes intencionais, que sofreram as palavras:

Cortesão — «Senhora, sois minha vida,  
fae no que digo eu.  
Lediça — Não tenho roca de meu.»

*Auto da Lusitânia*, p. 51, vv. 20-22

Cismena — «porque aquella que se vela  
tem outra vela escusada.»

*Comédia de Rubena*, p. 49, vv. 7-8

Moça — «Pois que hi ha negras sentenças,  
não haverá hi  
alguns negros ouvidores»

*Floresta de Enganos*, p. 197, vv. 17-19

Ou na comédia *Frágua de Amor*, a aproximação de «perdiz» (ave) do sentido de perda:

Frade — «E eu peitarei perdiz  
E dois pares de cruzados...»

*Frágua de Amor*, p. 121, vv. 21-22

Saliente-se ainda o jogo com o duplo sentido da palavra «conhecer», significando ter conhecimento com ou ter relações sexuais, na *Farsa de Inês Pereira*:

Mãe — «Mana, conhecia-t'ele?  
Lianor — Mas queria-me conhecer!»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 88, vv. 132-133

São, todavia, os jogos de palavras que constituem em Gil Vicente a figura do discurso carnavalesco, *louco*, mais frequente:

Belzebu — «Oh que voz pera temer!  
que temor pera sentir!  
que sentir pera doer  
e que dor pera sofrer»

*Auto da Cananeia*, p. 260, v. 30 e p. 261, vv. 1-3

Almeida — «mas da sua graça mendes  
vos acho eu todo mondo.

Duarte — Logo fallais per mondar,»

*O Clérigo da Beira*, p. 16, vv. 7-9

Vilão — «Andei de cá pera lá  
tornei de lá pera aqui,  
daqui tornar pera cá  
e de cá pera acolá;  
enfim nunca houve fim.»

*Auto da Festa*, p. 160, vv. 10-14

Branca — «Jesu! posso-te dizer,  
e jurar e tresjurar,  
e provar e reprovar,  
e andar e revolver,»

*Auto da Feira*, pp. 51-52, vv. 642-645

Dario — «Saudades porque calais,  
angústias, que não dizeis,  
gemidos, que não falais»

*Comédia de Rubena*, p. 65, vv. 19-21

Liberata — «Yo no entiendo vuestromo,  
ni entender no lo quiero;  
ni me espere, ni lo espero;  
que si me ama, lo desamo;  
si me espera, lo desespere.»

*Comédia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, p. 156, vv. 14-18

Imperador — «Mas el nunca ver de vista,  
y ser presente la ausencia»

*Dom Duardos*, p. 234, vv. 7-8

D. Duardos — «será correr al corrido,  
y al Moro muerto matallo,»  
«Soy quien anda e no se muda,  
soy quien calla y siempre grita»

*Dom Duardos*, p. 286, vv. 22-23 e p. 287, vv. 15-16

Velho — «Colhei, rosa, dessas rosas,  
minhas flores, colhei flores.»

*Velho da Horta*, p. 149, vv. 13-14

Vaqueiro — «Empero, si yo tal supiera,  
no veniera,  
y si veniera, no entrára,  
y si entrára, yo mirára»

*Auto da Visitação*, p. 2, vv. 1-4

Latão — «Ou de cá! Quem está lá?»

Vidal — «Este e eu

Latão — Eu e este»

Vidal — «Tu e eu, não somos eu?  
Tu judeu e eu judeu,»

Latão — «Leixa-me falar

Vidal — já calo»

Latão — «Falas-lhe tu, ou eu falo?  
Ora dize o que dizias:  
que foste, que fomos, que ias  
buscá-lo, e esgaravatá-lo...»

Vidal — «Judeu, queres-me leixar?...

Latão — Leixo, não quero falar»

*Farsa de Inês Pereira*, pp. 101 e 102, vv. 423, 427-428, 449-450, 453-454,  
456-459, 464-465

Aroz — «Meu pae era dono d'hũa filha minha,  
e minha mãe filha de meu dono torto,  
e hum meu irmão, que morreu no  
[Porto,  
era mesmo tio dos filhos qu'eu tinha:  
tudo assi vai.  
E minha mulher, nora de meu pae;  
e meu pae, marido de sua mulher;  
e sua mulher era sogra da minha.»

*Diálogo sobre a Ressurreição*, p. 228, vv. 14-21

Diabo — «Entraí, minha matadora,  
porque Deus vos quis matar.»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 81, vv. 3-4

Belzebu — «É um extremo de extremos,  
um caso que não sabemos,  
nem sei se se saberá!»

*Auto da Cananeia*, p. 261, vv. 23-25

Um outro tipo de discurso carnavalesco é a chamada *fantasia verbal e cômica* ou *jogo verbal*, tratando-se aqui de um puro seguimento de significantes encadeados pela sua semelhança vocálica mas sem qualquer subordinação a um sentido semântico ou sintáctico. É mais uma das fontes do riso, se bem que não estudada ainda.

Este jogo significante utiliza várias fórmulas. Entre elas destaca-se a algaravia, isto é, uma espécie de gíria ininteligível constituída por palavras que não têm sentido em nenhuma língua. É o caso na *Comédia de Rubena* do esconjuro da Feiticeira, composto de fragmentos de rezas e outros textos litúrgicos, mal aprendidos e meio esquecidos, tornando o discurso da personagem difícil de rectificar, ou mesmo, indecifrável:

Feiticeira — «Que *quinque vulto salmus es ante monia opus es*.  
hui! tem a gaiola *fidem cam nisi que* antre o grão  
e tudo per hi além.»  
«E nessa mitá me era,  
esta voz era luz véra,  
que vai lá no neniente,»  
«e se nisso fato niché,  
e elle nisso mitá era,  
e mundos não combinarão

junto com o *missus a Deo*,  
*testimonio, testimonio meo*,  
cujo nome era João»

*Comédia de Rubena*, p. 26, v. 6, p. 27, vv. 1-4 e 8-10 e p. 28, vv. 1-6

Uma outra figura do discurso deste tipo é a enumeração, largamente empregue por Gil Vicente, e que, tal como a repetição, retrata bem a vertigem de significantes em que o Carnaval vive. Consiste na reconstituição de uma série, por simples justaposição:

Lúcifer — «Pois has-me d'encher  
de almas humanas, convem a saber:  
A furna das trevas, ponte de navalhas,  
o lago dos prantos, a horta dos dragos,  
os tanques da ira, os lagos da neve,  
os rios ardentes, sala dos tormentos,  
varanda das dores, cozinha de gritos,  
o açougue das pragas, a tórre dos pin-  
[gos,  
o valle das forcas: — tudo isto arreio.»

*Breve Sumário da História de Deus*, p. 205, vv. 22-28 e p. 206, vv. 1-2

Berzebu — «Beato seja o varão  
Que adora cães e gatos,  
e as muelas dos patos,  
e os miolos do cão,  
e o galo de Pilatos.»

*Auto da Lusitânia*, p. 80, vv. 11-15

Mestre Fernando — «Nem a lebre, nem coelho,  
nem porco, nem cação,  
congro, lamprea, tubarão  
não coma de meu conselho.»

*Auto dos Físicos*, p. 113, vv. 7-10

Ianafonso — «Deos naceo em Estremoz  
e sua mãe em Arrayolos,»  
«e são Paulo em Alcochete  
e são Francisco em Punhete  
e Sanctespiritu em Pombeiro  
e são Brás em Alegrete.»

*Auto da Festa*, p. 150, vv. 3-4 e 7-10

Copido — «Curiosas,  
ufanas, desamorosas,  
autorizadas, movibles,  
y de todo envejasas,  
que tienem cosas terribles!»

*Floresta de Enganos*, p. 208, vv. 20-24

Lisboa — «venhais em tal hora como elle encar-  
[nou,  
venhais em tal hora como elle naceo,  
venhais em tal hora como esclareceo  
venhais em tal hora em que ressusci-  
[tou.»

*Nau de Amores*, p. 58, vv. 1-4

Maria Parda — «Os de Abrante e Punhete,  
De Arruda e de Alcouchete,  
De Alhos Vedros e Barreiro»

*Pranto de Maria Parda*, p. 240, vv. 18-20

Vidal — «Podeis topar um rabujento,  
desmazelado, baboso,  
descancarrado, brigoso,  
medroso, carrapatento.»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 111, vv. 676-679

Escudeiro — «Mandava-lhe a pada de pão,  
as empadas de sardinhas,  
bacios de camarinhas,  
a talhada de melão...»

*O Juiz da Beira*, p. 156, vv. 508-511

Fernão Brigoso — «Então tanta cutilada,  
estocadas altas, baixas,  
nesses diabos pancadas,  
cutiladas pelo ar,  
polas nuvens, por estrelas!  
Trezentas e trinta querelas  
tenho inda por purgar,  
e de morte, todas elas.»

*O Juiz da Beira*, p. 170, vv. 853-860

Veram — «mariposas y veletas,  
centopeas y buercitos,  
caracoles y garlitos,  
moscas, ratos y ratones,  
muchas pulgas á montones,  
y piojos infinitos»

*Auto dos Quatro Tempos*, p. 120, vv. 1-6

O discurso do Carnaval é uma máquina repetitiva, repetindo infinitamente um lexema ou um fonema. Constrói uma sequência sobre o fonetismo de uma só palavra que se vê repetida, deformada, variada:

Gonçalo — «que quem furta hum furto tal  
outro melhor furtará.»

*O Clérigo da Beira*, p. 21, vv. 11-12

Negro — «turo turo sa canseira.  
Dira mundo turo canseira:  
senhor grande, canseira;  
home prove, canseira;  
muiere fermoso, canseira;  
muiere feio canseira;  
negro cativo, canseira;  
senhor de negro, canseira.  
Vai misa, canseira;  
prégação longo canseira;  
Crerigo nam tem muiere, canseira;  
Crerigo tem muiere, canseira,  
grande canseira:»

*O Clérigo da Beira*, p. 25, vv. 18-27 e p. 26, vv. 1-3

Negro — «pouco ca, pouco relá,  
pouco requi, pouco reli,  
grão e grão galo fartá.»

*O Clérigo da Beira*, p. 30, vv. 8-10

Mãe — «chamo e chamo, brado e brado»

*Auto da Lusitânia*, p. 51, v. 17

Lediça — «Que eu não falei com ninguém,  
nem ninguém falou a mi,  
nem ninguém chegou aqui.»

*Auto da Lusitânia*, p. 55, vv. 5-7

Repare-se que no *Auto dos Físicos*, Gil Vicente na sua crítica à medicina, focando-os ao contradizerem-se nas causas da enfermidade e diferindo nas receitas, mostra-os sempre munidos da sua frase-bordão:

Mestre Felipe — «Entendeis? — e vos direi...  
Entendeis? — se são sanguinhas.  
Entendeis? — Então virei.»

*Auto dos Físicos*, p. 109, vv. 21-23

Mestre Anrique — «Habeis mirado? — que es mortal.»  
«Habeis mirado? — se enfria,»  
«Habeis mirado? — y disgusta»  
«Habeis mirado? y ansi»

*Auto dos Físicos*, p. 116, vv. 4, 6, 8 e 10

Velha — «Jesu! Jesu! que farei?  
nas más horas te eu vi  
nas más horas te pari,  
nas más horas te criei,  
e nellas te conheci.»

*Auto da Festa*, p. 152, vv. 11-15

Compadre — «yo na la puedo trocar,  
yo no la puedo vender.  
yo no la puedo amansar,  
yo no la puedo dejar,  
yo no la puedo esconder:  
yo no la puedo hacer  
entender.»

*Comédia do Viúvo*, p. 98, vv. 5-11

Filosofo — «y pensando de enganar,  
ha de quedar enganado.»

*Floresta de Enganos*, p. 175, vv. 12-13

Legião — «Eis-nos aqui; que nos mandas?  
Plutão — Que nos mandas, aleivosa?  
Draguinho — Aleivosa, que demandas?  
Caroto — Que demandas, em que andas?»

*Comédia de Rubena*, p. 23, vv. 16-19

Lusitania — «e minha triste tristura»

*Auto da Lusitânia*, p. 74, v. 16

Grata — «ventura desventurada!»

*Floresta de Enganos*, p. 217, v. 26

Frade — «dar, dar, dar, malha, malha,  
como em centeio de palha,  
Huha! valha-me Deos.»

*Nau de Amores*, p. 77, vv. 25-27

Frade — «Não, mas vae-te tu ao Crato,  
porque Mafoma e Mafamede  
Alfaqui e Alfaqueque  
são do Bispo d'Alencrasto.  
almofariz e almofada,  
almoface e almofreixe,  
Alfarrobeira e Alcouchete  
e Alqueidão.  
Sandas terras do Soldão,  
e Alfaiate e Alfanete,  
Alfareme e Alcaprema,  
Alpiarça e Alfazema  
e Alpedriz  
são do mestrado d'Avis.»

*Nau de Amores*, p. 81, vv. 21-28 e p. 82, vv. 1-6

Após associar vocábulos de origem árabe por concordância inicial de sons, Gil Vicente apresenta, pela boca de Frei Martinho, uma lengalenga infantil, onde associa vocábulos por concordância, simultaneamente de sons iniciais e finais:

Frade — «porque o Papa e o pavão,  
o pandeiro e o pinheiro,  
o piloto e o pinhão,  
e o pardal co páceiro,  
e peneireiro e o páceiro,  
e o palheiro e o porteiro,  
e pandeiro e pasteleiro,  
e a panella,  
todos vão na caravella.»

*Nau de Amores*, p. 89, vv. 14-22

Negro — «Faze-me branco, rogo-te homem,  
asinha, logo, logo, logo:»

*Frágua de Amor*, p. 113, vv. 21-22 — superlativo por repetição

Diabo — «Entra! Entra! Entra!»  
«Chegar a ela! Chegar a ela!»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 32, v. 25 e p. 33, v. 13

Saliente-se o facto de Gil Vicente na *Comédia de Rubena* ter recorrido à repetição de sons, utilizando o Eco [do v. 4 da p. 73 até ao v. 19 da p. 78].

Felicio — «Onde está minha alegria,  
que sempre foge de mi?  
Vem ca, não faças assi,  
que em ver-te descansaria.  
Eco — Iria.

Felicio — Iria lá, mas foges mais.  
Ó tristes saudades minhas,  
nestas montanhas maninhas  
que descanso he o que me dais?

Eco — Ais.

Felicio — Ais, leixae partir a vida,  
e partir-vos-eis daqui.  
Tal estou, triste de mi,  
que não sei se he ja partida.

Eco — Ida.»

*Comédia de Rubena*, p. 76, vv. 7-21

Também é utilizada na obra vicentina uma outra figura do discurso carnavalesco: o poliglotismo opaco, incompreensível, isto é, misturas de latim, emprego de termos jurídicos ou de línguas estrangeiras, formando apenas relações fónicas sem sentido. Lembremos no *Auto da Barca do Inferno*, o Corregedor e o Procurador expressando-se num latim jurídico tão adulterado que se confunde com o latim macarrónico:

Corregedor — «Oh! *Vidētis qui petātis!*  
*Super jure magestātis*  
tem vosso mando vigor?

Diabo — Quando éreis ouvidor  
*nonne accepistis rapina?»*

Diabo — «*Non es tempus*, bacharel!  
*Imbarquemini in batel*  
*quia judicastis malitia.»*

*Auto da Barca do Inferno*, p. 49, vv. 7-11 e 17-19

Também médicos e juizes usavam um latinório pedante para encobrir a ignorância. O cómico encerra aqui um conteúdo realista se o colocarmos nas circunstâncias do tempo e do público. De recordar o discurso estrangeiro e incompreensível, sem sentido, do

Doctor Justiça Maior do Reino:

«*Princeps os sui me nova per delegantem,  
per novaciones antiquaque.*»

*Floresta de Enganos*, p. 190 — Carolina Michaëlis estudou estas palavras e não lhes encontrou sentido algum<sup>9</sup>

O frade «sandeu» do *Auto de Mofina Mendes* utiliza um latim sem nexos, evocando os doutores da Igreja num discurso que ridiculariza os frades escolásticos.

Frade — «Diz Francisco de Mairões,  
Ricardo, e Bonaventura,  
não me lembra em que escritura,  
«*Nolite vanitatis debemus confidere  
de his, qui capita sua posuerunt in  
manibus ventorum Ec.*  
Quer dizer este matiz  
antre os primores que trás  
não he sesudo o juiz,  
que tem geito no que diz,  
e não acerta o que faz.»

*Auto de Mofina Mendes*, p. 128, vv. 1-3 e 8-15

Também a linguagem típica das feiticeiras no *Auto das Fadas* não tem fio nem sentido e já tivemos ocasião de citar a algaravia da Feiticeira da *Comédia de Rubena* (pp. 59-60 deste trabalho). O diabo, por sua vez, fala uma mistura de francês e latim macarrónico, com português pelo meio:

<sup>9</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, vol. IV, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 159. Referenciada em nota por Marques Braga, *Obras Completas de Gil Vicente*, vol. III, 4.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1971, p. 190.

Diabo — «Ó dame jordene  
vu seae la bien trovee.  
Tu es fause tu humeyne,  
sou ye vos esposee.

Feiticeira — Que linguagem he essa tal?  
Hui, e elle fala aravia!  
Olhade o nabo de Turquia!  
Falade aramá Portugal.

Diabo — Tu has fet bianco de mal  
aveu un frayre jocopim.

Feiticeira — Má pesar vej'eu de ti:  
dize, má trama te naça,  
que dizes que não t'entendo?  
Fazes escarneo de mim?»

*Auto das Fadas*, p. 187, vv. 13-16 e p. 188, vv. 1-10

Na *Farsa de Inês Pereira* existe um fraseado propositadamente estropiado para sugerir a língua hebraica:

Vidal e Latão — «Alça manim, dona, ao dono ha!  
Arrea espeçulá!  
Bento o Deu de Jacob,  
bento o Deu que a Faraó  
espantou e espantará!  
Bento ao Deu de Abraão!  
Benta a terra de Canão  
Para bem sejaís casados!»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 114, vv. 722-729

De referenciar igualmente a linguagem de outras personagens através de mais alguns exemplos:

Negro — «Guarda mar eso mal,  
e senhora Prito santo.  
Nunca rirá home branco

Furunando furata real.  
Nam same mi essa carera:  
para que? para comê?  
Muto comê muto bebê,  
turo turo sa canseira.»

*O Clérigo da Beira*, p. 25, vv. 11-18

Negro — «Nova que ubá ja maduro,  
ja vindimai, turo, turo.  
tordesilha tanta vinha,  
a mi faratai puro vida minha:  
lá he tera mui seguro.»

*Frágua de Amor*, p. 106, vv. 15-19

Clérigo nigromante — «Zcet zeberet zenegud zebet  
ó filui soter  
rebe zezegot relinzet  
ó filui soter»

*Exortação da Guerra*, p. 131, vv. 14-17

Joane — «Ó homem dos breviários  
*rapinastis coelhorum,*  
*et pernīs perdiguitorum»*  
*«Belegūinis ubi sunt?*  
*Ego latinus macarios»*

*Auto da Barca do Inferno*, p. 51, vv. 25-27 e p. 52, vv. 1-2

Observemos aqui um elemento da riqueza da língua do *Auto da Barca do Inferno*, a ambiguidade irónica com que certas metáforas e frases feitas cobrem, macabramente, o seu valor literal. Na verdade, quando o fidalgo renega as condições da barca com um «Maldito quem em ti vai!», o Procurador exclama «Dou-me ò demo!», Brísida Vaz insulta o Diabo como um barqueiro «da

má-hora», e o Sapateiro fala de ir cozer — ou ser cozinhado — ao Inferno, têm mais razão do que julgam.

Os aumentativos e diminutivos sugerem-nos também uma faceta cômica do discurso carnavalesco:

Parvo — «e faz as velhas murzellos.  
Emuça os mancebelhões.»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 196, vv. 10-11

Lianor — «Era um zote tamanhouço»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 86, v. 94

Fama — «Pate, meninas fermosas;  
andar patinhas;  
ora ide-vos, filhinhos.»

*Auto da Fama*, p. 119, vv. 1-3

Feiticeira — «vou pelo alguidarinho,  
a candeia e o saquinho.»

*Auto das Fadas*, p. 184, vv. 18-19

Castelhano — «esto es burla ó es burleta?»

*Auto da Índia*, p. 42, v. 301

Lianor — «Ou seja sapo ou sapinho  
ou marido ou maridinho»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 93, vv. 248-249

Escudeiro — «Não sabes, dize, parviço»

*O Juiz da Beira*, p. 159, v. 587

Vasco — «ou bigodezinhos ralos?»

*Farsa dos Almocreves*, p. 195, v. 442

Diabo — «Um ventozinho que mata»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 31, v. 8

Em várias passagens da obra vicentina ressalta nitidamente a transgressão das ideias e da comunicação, a inversão dos valores oficiais, num discurso carnavalesco incisivo:

Levi — «quem não mente, não vem de boa  
[gente;»

*Diálogo sobre a Ressurreição*, p. 217, v. 15 — aproveitando um provérbio

Clerigo — «Ó Cupido mi señor;  
*in te speravi* e espero,  
pues testigo eres que quiero  
á ti por mi valedor  
neste mal de que me muero.»

*Auto dos Físicos*, p. 101, vv. 6-10

Clerigo — «Nel infierno diré misa.»

*Auto dos Físicos*, p. 104, v. 8

Zebron — «Polo altar de Satan,  
don vilão.»

*Exortação da Guerra*, p. 133, vv. 5-6

Enforcado — «e diz que os furtos que eu fiz  
me fazem canonizado.»  
«me disse nos meus ouvidos  
que o lugar dos escolhidos  
era a forca e o Limoeiro;»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 53, vv. 9-10 e 28-30

Taful — «Quanto eu, sempre ouvi dizer:  
'Quem bem renega, bem crê.'»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 85, vv. 16-17

Diabo — «para o Inferno bendito»  
«a esta santa embarcação»

*Auto da Barca da Glória*, p. 133, v. 10 e p. 135, v. 33

Porteiro — «as charnecas de Coruche»  
«São terras novas guardadas  
que nunca foram lavradas.  
Oh que matos para pão!  
que vales para açafão  
e canas açucaradas!»

*O Juiz da Beira*, p. 135, vv. 42 e 45-49

Padre — «No mereces penitencia  
por ser namorado, no  
porque Dios lo ordenó;  
mas antes mala concencia,  
es de aquel que nunca amó.»  
«Eva no era aun casada,  
cuando por Dios fue mandado  
que la muger fuese amada.»

*Auto dos Físicos*, p. 126, vv. 8-12 e 20-22

Diabo — «e aconselho-vos mui bem,  
porque quem bondade tem  
nunca o mundo será seu,  
e mil canseyras lhe vem.»

*Auto da Feira*, p. 44, vv. 398-401

Dinato — «Beato seja e aceito  
o que doce lingua tem  
e a maldade no peito,  
e louva sempre o malfeito,  
e diz mal de todo o bem.  
Berzebu — Bento seja o verdadeiro  
avarento per natura,  
que pos a alma no dinheiro,»

*Auto da Lusitânia*, p. 80, vv. 16-23

Dinato — «vamo-nos aos bons bispos.  
Berzebu — Acharemos porcos piscos.»

*Auto da Lusitânia*, p. 83, vv. 5-6

Em *Dom Duardos*, sendo Maimonda o cúmulo da fealdade, Camilote louva-a desde o v. 1 da p. 227 até ao v. 21 da p. 232 e continua do v. 4 da p. 235 até à p. 239. As cenas onde entram Camilote e Maimonda, constituem um *intermezzo* cómico. Nele se destacam excertos como:

Camilote — «Ó Maimonda, estrela mia,  
ó Maimonda, flor del mundo,  
ó rosa pura;  
vos sois claridad del dia,  
vos sois Apolo segundo  
en hermosura.»  
«que esta doncella es la frol  
de la hermosa beldad  
natural.»  
«y en ver cosa tan bella  
me destruyo.»

*Dom Duardos*, p. 227, vv. 1-6, p. 230, vv. 25-27 e p. 231, vv. 27-28

Por vezes a existência de dois discursos é notória:

Clerigo — «Es la muerte por mas cierto.  
Brasia — Dormiríeis descuberto,  
e arrefeço o embigo.»

*Auto dos Fisicos*, p. 104, vv. 13-15

Serafim — «Conciencia quereis comprar,  
de que vistais vossa alma?  
Marta — Tendes sombreiros de palma  
muito bôs pera segar,  
e tapados pera a calma?»

*Auto da Feira*, p. 54, vv. 732-736

Cortesão — «Temo muito que me leixe  
vosso amor pobre coitado  
de favor com que me queixe.  
Lediça — Lançae na sisa do peixe,  
e logo sois remediado.»

*Auto da Lusitânia*, p. 49, vv. 9-13

São numerosos os disparates de parvos e vilões, bobos:

Parvo — «Mete-se-me esterpe no pé;  
manas, achei hum alfenete,  
tomai aquesta,  
olhai eu tenho hũa bésta,  
mas não presta o caralhete.»

*Auto da Festa*, p. 145, vv. 15-19

Ianafonso — «Porem não vos darei bolos,  
porque como a noz he noz  
Deos naceo em Estremoz

e sua mãe em Arrayolos,  
e esta he minha voz.»

*Auto da Festa*, p. 150, vv. 1-5

Ianafonso — «ensinai-me vós a viagem  
que agora ei de levar

Parvo — Hi-vos sempre pelo chão,  
então logo acertareis.»

*Auto da Festa*, p. 151, vv. 6-9

Affonso — «E minha ama he judia  
tão pellada:  
se a vissem em trosquia,  
parece demoninhado  
metida na almotolia.»

*Comédia de Rubena*, p. 71, vv. 15-19

Vasco Afonso — «Frades virão vinte e sete,  
que vêm de furta melões;  
e virão três hortelões,  
que trarão preso hum grumete  
sem jaqueta nem calções.»

*Auto Pastoril Português*, p. 169, vv. 9-13

Parvo — «As vezes faz Deos cousas,  
cousas faz elle ás vezes  
a través, como homem diz.  
Nega se eu embeleco,  
vai poer as pipas em seco,  
e enche d'água o Mondego;  
fará mais hum demenesteco?  
Engorda os Vereadores,  
e sécca as pernas às moças

de cima bem t'os artelhos;  
e faz os frades vermelhos,  
e os leigos amarelos  
e faz os velhos murzellos.»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 195, vv. 22-24 e p. 196, vv. 1-10

Citamos em seguida mais alguns exemplos de disparates que  
nos parecem dignos de interesse:

Frade — «Eu sou o frade d'Aveiro  
que casou ca no Cartaxo  
com a mulher do muleiro;  
depois houve eu meu conselho.»  
«Não que busco outro francelho,  
para tomar a cachopa,  
que me mordeo no artelho.  
Quando eu vou foliar  
de noite à praça do trigo,  
são os cães tantos comigo,  
que não me leixam cantar.  
Moços de dia, cães de noite,  
hão de matar Frei Martinho.»

*Nau de Amores*, p. 72, vv. 16-19 e p. 73, vv. 1-10

Frei Paço — «Ora sus, sem mais debate  
diz: A B C D E

Bastião — Arre! Arre! cedo é

Frei Paço — Diz: A X.

Bastião — Cacis era um alfaiate  
que morava ali à Sé.»

Frei Paço — «Dize ora: *Beatus vir*.

Bastião — Pouco é isso de dizer:  
vi ora três ratos vir.»

Frei Paço — «Dize ora, cantando, *Amen*»

Bastião — «Oh que cousa para errar!  
Ábem»

*Romagem dos Agravados*, pp. 218-219, vv. 172-177, 184-186, 188, 190-191

Colopêndio — «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, me escondo;  
quando espero, desconfio.»

*Romagem dos Agravados*, p. 221, vv. 224-233 — paródia à poesia italianizante

Sobressaem certas comparações, contrastes e imagens notoriamente burlescas:

Compadre — «Cuando com ella casé,  
hallé, norabuena sea,  
en ella lo que os diré;  
cuanto bien, bien la miré.  
vile un rostro de lamprea,  
una habla á fuer de aldea,  
y de Guínea.»

*Comédia do Viúvo*, p. 95, vv. 14-20

Legião — «Plutão faz rasto de cão  
com as unhas ao través;  
Caroto tem pés de grou.  
Inda elle ca não passou  
Draguinho rasto de burra,»

*Comédia de Rubena*, p. 20, vv. 10-14

Centúrio — «Ouvi os signaes, porque os creais.  
Na hora, no ponto que resuscitou,  
toda a cabeça se me depenou,  
e venho pellado.»

*Diálogo sobre a Ressurreição*, p. 221, vv. 7-10

Velha — «e tenho a pelle macia  
como costas de cranguejo  
ou lagosta d'Atouguia.»

*O Clérigo da Beira*, p. 35, vv. 16-18

Negro — «A mi sá negro de crivão,  
agora só vosso cão,  
vossa cravo margurado,  
cativo como gallinha,»

*Frágua de Amor*, p. 108, vv. 1-4

Frade — «Este negro chilra mais  
que salmonete em figueira.»

*Nau de Amores*, p. 83, vv. 5-6

Inês — «encerrada nesta casa  
como panela sem asa,»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 83, vv. 13-14

Fidalgo — «Tendes essa voz tão gorda  
que pareceis alifante  
depois de farto d'acorda»

*Farsa dos Almocreves*, p. 181, vv. 163-165

Maria Parda — «que estou já como minhoca  
que puseram a secar»  
«tão seco trago o embigo  
como nariz de Judeu»

*Pranto de Maria Parda*, p. 227, vv. 3-4, e p. 236, vv. 3-4

São também burlescas determinadas invenções de Gil Vicente, como a de fazer derivar, na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, todos os Castros de Belicrasta, os Silvas e Silveiras de Selivenda, os Sousas de Sossideria, os Pereiras de Perigeria ou os Melos de Melidonio, enchendo os versos de genealogias fabulosas e humorísticas (a partir do v. 14 da p. 162 até ao fim da peça), à semelhança do que já se fazia ao longo de toda a Idade Média, em que eram comuns sátiras aos Livros de Linhagens, através do emprego de apelidos cómicos.

A paródia é um elemento quase constante do discurso vicentino. Por ela se satiriza a doutrina astrológica, segundo a qual planetas e signos têm influência sobre os homens, nomeadamente, n' *O Clérigo da Beira* do v. 21 da p. 37 ao v. 10 da p. 44. Destacamos o seguinte passo:

Cezília — «Naceo no Escorpião,  
afagua-vos co'a razão,  
mas despeja-vos c'o rabo  
no cabo da conrusão.»

*O Clérigo da Beira*, p. 43, vv. 13-16

Igualmente astrólogos e superstições são severamente criticados de uma forma humorística e irónica no *Auto da Feira*, desde o v. 11 da p. 33 até ao v. 157 da p. 37. Mercúrio afirma, nomeadamente, em certo passo:

Mercúrio — «Não, porque as constelações  
não alcanção mais poderes,  
que fazer que os ladrões  
sejão filhos de mulheres,  
e os mesmos paes varões.»

*Auto da Feira*, p. 37, vv. 152-156

Também no *Auto de Mofina Mendes* se parodia a previsão dos nascimentos:

Frade — «Letrados de rio torto,  
que o porvir não no sabeis,  
a quem nisso quer pôr peis  
têm cabeça de minhoto.»  
«se tens prenhe tua mulher,  
e per ti o composeste,  
queria de ti entender  
em que hora ha de nascer,  
ou que feições ha de ter  
esse filho que fizeste.»

*Auto de Mofina Mendes*, p. 129, vv. 7-10 e p. 130, vv. 8-13

A paródia dos físicos já foi atrás referida. Abrange o texto vicentino desde a p. 108 até à p. 123. Note-se a observação do Moço a dada altura:

Moço — «Cant'eu não posso entender  
estes físicos, senhor:  
Vós sois doente d'amor,  
e elles querem-vos meter  
per caminho d'outra dor.»

*Auto dos Físicos*, p. 119, vv. 1-5

Na farsa d' *O Clérigo da Beira*, desde o v. 12 da p. 5 até ao v. 17 da p. 10, o filho Francisco ajuda o pai a engolar as Matinas misturadas com alguns comentários picarescos, ditos e dichotes que transformam os versículos da Missa em paródia.

Francisco — «*Beati omnes* que tem,  
que estes podem dizer bem  
*Loetatus sum in iis.*»

Clerigo — *Lauda Hierusalem,*  
a todo o homem que tem  
vintens, tostões e ceitis.

Francisco — *Saepe expugnaverunt me:*  
diz o Lyra na sua *Grosa,*  
que he cousa perigosa  
andares á caça a pé,

Clerigo — *Se beato immaculato*  
m'emprestasse o seu mulato,  
mas não sei se quererá.»

*O Clérigo da Beira, p. 8, vv. 1-13*

De referir nesta mesma obra uma autêntica paródia do clérigo no respeitante às suas funções religiosas:

Clerigo — «E dirás a ta mãe mais,  
que me guarde os corporaes,  
que ficam na cantareira.  
E o calez achará  
no almáreo de ca  
atado c'os seus toucados,  
e os amitos pendurados  
onde a minha espada está.

E a vestimenta achará  
dobrada sôbre a albarda.»  
«e tire as teas d'aranhas  
á mártel Santa Luzia.

E solte a cabra também,  
que está presa pela estola.»

*O Clérigo da Beira, p. 11, vv. 16-23 e p. 12, vv. 1-2 e 7-10*

Saliente-se, no *Auto das Fadas* a cantiga profana e patusca de paródia à prece ou ladainha:

Feiticeira — «Quando fores á igreja,  
não vos esqueça a soberba.

Tomad'ora meu conselho.  
Ó açoutes do concelho.  
que estreamos meus avós,  
te rugamos audi nos.  
Ladainha da Pereira,  
escrita em pele de rata,  
tinta de pingo de pata,  
assada por mão de mogueira.  
Ó picota da Ribeira,  
que estreamos meus avós,  
te rugamos audi nos.»

*Auto das Fadas, p. 201, vv. 6-18*

Igualmente Gil Vicente se parodia a si mesmo, como se denota no seguinte passo do *Auto da Festa*:

Rascão — «Deveis-vos de casar.

Velha — Olhai, filho, eu vos direi:  
já me a mim mandou rogar  
muitas vezes Gil Vicente  
que faz os autos a el Rei,  
porem eu não sou contente,  
antes me assi estarei.

Rascão — Porque?

Velha — Não me contenta.

Rascão — Pois he elle bem sesudo!

Velha — He logo mui barregudo,  
e mais passa dos sessenta.»

*Auto da Festa, p. 155, vv. 17-25 e p. 156, vv. 1-3*

Também introduzindo parcelas do *Responso* de Santo António, do Breviário franciscano, elabora um responso-paródia, colocando-o na fala do clérigo da Beira:

Clerigo — «*Calamitas demones* has de trazer;  
porém o dinheiro será de mau mes.  
*Cedunt mare vincula res*  
que *perdunt* quanto vieres vender.»

*O Clérigo da Beira*, p. 22, vv. 19-22

Destacam-se ainda algumas *ensaladas*, chistosas de fragmentos de muitas canções, no género dos *disparates trobados* de Encina, uma delas ao que parece, da autoria de Gil Vicente — a do *Auto dos Físicos* com que termina esta farsa:

Padre — «Voyme á la huerta de amores  
y traeré una ensalada  
por Gil Vicente guisada,  
y diz que otra de mas flores  
para Pascua tien sembrada.  
Ensalada — «En el mes era de Maio  
«vispera de Navidad,  
«cuando canta la cigarra,  
«quem ora soubesse  
«onde amor nacesse,  
«que o semeasse.  
«Media noche com lunar  
«al tiempo que el sol salia,  
«recordé, que no dormia  
«con cuidado de cantar.»

*Auto dos Físicos*, p. 127, vv. 6-20

É de lembrar ainda, para uma melhor caracterização do discurso carnavalesco vicentino, o tão conhecido *desconcerto* com que Gil Vicente satiriza a sua época nas cenas de *Todo o Mundo e Ninguém*, no *Auto da Lusitânia*. É Belzebu quem ouve ora um ora outro e manda Dinato registar, rindo-se daquele universal *desconcerto*:

Todo o Mundo — «Folgo muito d'enganar,  
e mentir naceu comigo.  
Ninguém — Eu sempre verdade digo,  
sem nunca me desviar.  
Berzebu — Ora escreve lá, compadre,  
não sejas tu preguiçoso.  
Dinato — Que?  
Berzebu — Que Todo o Mundo he mentiroso.  
e ninguem diz a verdade.»

*Auto da Lusitânia*, p. 86, vv. 3-11

### 2.1.3. *Realismo grotesco ligado ao corporal e material*

Outra manifestação de como Gil Vicente utiliza em frequentes episódios das suas obras um discurso marcadamente carnavalesco é, sem dúvida, a grande importância que neles ganha o princípio da vida material e corporal, para a qual se transfere o espiritual, dando-se um rebaixamento do ideal e abstracto, que se traduz no comunicar com a parte inferior do corpo. O elemento material e corporal liga-se, na verdade, à terra e ao corpo, ao princípio do nascimento, e o seu porta-voz é o povo. Como no Carnaval o corpo é exagerado e tornado infinito, com um carácter ambivalente, negativo e positivo.

Podemos definir realismo grotesco como um sistema de imagens vindas até nós através da cultura cômica popular, nesta concepção estética particular da vida prática. Como centro destas imagens encontram-se a fertilidade, a superabundância, o crescimento. O princípio material e corporal apresenta-se sob o seu aspecto universal de festa utópica tendo por base, a festa, o banquete, a alegria e apresentando-se o cósmico, social e corporal indissociáveis como um todo vivo. É a construção cômica do discurso, o riso materializado e rebaixado, que organiza as formas deste realismo grotesco.

Em Gil Vicente as figuras em que melhor se patenteia tal fenómeno são, nomeadamente, o Parvo, Vilãos, Comadres, que

defendem os direitos materiais de comer, dormir e gozar, com um pensamento terra-a-terra, opondo-se ao idealismo sentimental ou especulativo, como acontece na *Floresta de Enganos* em que o parvo corta os discursos filosóficos exigindo comida e dormida (pp. 169-173). O Diabo é também um dos representantes do baixo material e os judeus acumulam detalhes escatológicos e utilizam um vocabulário ligado às funções corporais e partes baixas do corpo.

O Bobo, cuja cômica obscenidade seria uma convenção do teatro posterior e que em muitos casos faz um papel de ironista insolente, ao dirigir-se ao Diabo no *Auto da Barca do Inferno*, utiliza pelo menos dois motejos transparentemente fálicos:

Joane — «rachador d'Alverca,»  
«pelourinho da Pampulha.»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 37, vv. 4 e 37

Em Joane, na verdade, o obsceno leva um pouco de vantagem ao cômico aproximando-se as suas agudezas das pesadas troças excrementais do séc. XVII. Emprega a linguagem obscena de uma forma crónica. Ao aparecer em cena anuncia que acaba de morrer «de caganeira»; e quando se despede, é com uma alusão ao Corregedor como «cagado nebri». Explica a sua enfermidade como «caga merdeira», qualifica o Diabo de «neto de cagarrinhosa» e de «caganita de coelha», convida-o a «caga[r] no sapato» ou «na vela», a «toma[r] o pão que te caí» (duas vezes), e a «mija[r] n'agulha»; alega que o Judeu «mijou nos finados» na Igreja de S. Julião, e «na caravela», lança ao Corregedor e ao Procurador a acusação colectiva de «mijais nos campanairos».

Destacamos em seguida mais alguns exemplos da obra vicentina em que o seu Autor nos dá imagens referentes ao corpo, à comida e bebida e à vida sexual:

Diabo — «Abaixo aramá esse cu!»  
Brízida — «Seiscentos virgos postiços»

*Auto da Barca do Inferno*, p. 28, v. 10 e p. 44, v. 14

Diabo — «Ufana e dando ao quadril»

Marta — «esta é a noite que pariste:»

*Auto da Barca do Purgatório*, p. 71, v. 19 e p. 74, v. 7

Papa — «que del vientre no saliera»

*Auto da Barca da Glória*, p. 113, v. 18

Vidal — «que trago as tripas maçadas»  
«que me saltou caganeira»

*Farsa de Inês Pereira*, p. 101, vv. 434 e 436

Maria Parda — «ó bicos de minha mama!»  
«todolos traques que dou»  
«que não tens já que mijar»

*Pranto de Maria Parda*, p. 230, vv. 4 e 15 e p. 235, v. 16

Bras — «que quando parió mi ama  
chapuzada allí em la cama.»

*Auto da Fé*, p. 93, vv. 25-26

Maria Parda — «de pousar o cu ao vento.»

*Pranto de Maria Parda*, p. 232, v. 13

Joane — «Hou ganso! S'eu lá for,  
farvos-hei eu cagar pinhas.»

*Auto da Fama*, p. 119, vv. 5 e 6

Feiticeira — «Mas que pressa me traz aqui,  
onde não vejo lugar,  
em que homem queira mijar,  
nem ousa espirrar somente,  
por alguém não se soltar  
antre gente.»

*Auto das Fadas*, p. 178, vv. 1 e ss.

Velha — «He tamanha a frialdade  
que levo nas ilhargas,  
e as gengivas inchadas,  
que haveríeis piedade  
se me visseis as queixadas.»

*Triunfo do Inverno*, p. 285, vv. 8-12

Brasia — «E se por coleca possa,  
que nace das badarrinhas»  
«Não posso mais aqui estar,  
que ando destemperada.  
Como eu for estancada,  
virei ca mais devagar.»

*Auto dos Físicos*, p. 106, vv. 6-7 e 11-14

Brasia — «Ora estude lá:  
Seredes João de Tomar,  
que depois de morto ja  
diz que punha-se a mijar?»

*Auto dos Físicos*, p. 107, vv. 17-20

M. Fernando — «Mijastes no ourinol,  
que vos faça boa prol?»

*Auto dos Físicos*, p. 112, vv. 4 e 5

Isaias — «da parte da virgem; e eis virão dias  
em que parirá.

Moisés — Virgem prenhada!

Isaias — E Virgem parida.»

*Breve Sumário da História de Deus*, p. 197, vv. 23-26

Cezilia — «Casarás polo natal  
com mulher sem tua perda;  
seu corpo como cristal,  
e achar-lhe-has hum signal  
no meio da coxa esquerda.  
E tem na teta direita  
hum lûar com tres cabellos;  
pola cinta muito estreita,  
de hũa nadega contreira,  
e zambra dos cotovelos.»

*O Clérigo da Beira*, p. 33, vv. 11-20

Benita — «Las quejadas  
teneis tan descarilladas,  
y la barriga rellena,  
las espaldas empañadas:»

*Comédia de Rubena*, p. 8, vv. 21-24

Benita — «El escudero cuitado  
andaba desarrapado,  
las nalgas todas de fuera.»

*Comédia de Rubena*, p. 11, vv. 10-12

Parteira — «dizei-lhe hũa *Ave Maria*,  
em quanto eu vou mijar.»

*Comédia de Rubena*, p. 18, vv. 13 e 14

Julian — «que es la moza (y qué tal  
moza!) machuela y doblada,  
pescozo cuerto, amasada,  
salada como la sal.»

*Dom Duardos*, p. 280, vv. 23-26

Moça — «Um na rua outro na cama!»

*Auto da Índia*, p. 45, v. 362

Lianor — «e um clérigo, mana minha.»

«Diz que havia de saber  
se eu era fêmea se macho»  
«Quando viu revolta a voda,  
foi, e esfarrapou-me todo  
o cabeção da camisa.»

*Farsa de Inês Pereira*, pp. 86 e 87, vv. 86, 89-90, 106-108

Pêro Vaz — «Ah! corpo de mi Tareja,  
descobri-vos vós na cama»

*Farsa dos Almocreves*, p. 192, vv. 380-381

Vilão — «Romeiros, sem mais tardar,  
 façamos alguns prazeres;  
 que eu como vejo mulheres,  
 não me lembra de rezar.»

*Templo de Apolo*, p. 187, vv. 15-18

Mulher — «Agora co'as hervas novas  
vos tornastes vós garanhão?»

*Velho da Horta*, p. 156, vv. 1-2

Moça — «E essa tosse?  
Amores de sobreposse  
Serão os da vossa idade:  
o tempo vos tirou a posse.»

*Velho da Horta*, p. 161, vv. 14 e ss.

Vilão — «que me vio estar jazendo  
com sua mesma mulher.»  
«Verdade he que hum domingo  
fui eu e peguei nella,  
ella foi pegou comigo,  
e assi como vos digo,  
tomei grã prazer com ella.»

*Auto da Festa*, p. 134, vv. 7-8 e 14-18

Anão — «Todo el hombre gentil dispuesto  
como yo, Dios sea loado,  
ha de ser tan confinado,  
qui amores ni nada desto  
no lo tenga en un cornado:»

*Amadis de Gaula*, p. 31, vv. 14-18

Ana Dias — «Querelo-me, Senhor Juiz,  
do filho de Pêro Amado  
que o achei emburilhado  
com a minha Beatriz.»  
«Foram ambos a mondar  
e o trigo era creçudo  
e foi-se a ela!

Pêro — Coma sesudo  
pois que tinha bô lugar.»

Ana Dias — «E a cachopa é prenhada.  
Pêro — Assim se faz.»

*O Juiz da Beira*, pp. 141-142, vv. 175-178, 181-185, 191-192

Ermitão — «Á cea e jantar perdiz,  
ao almoço moxama,  
e vinho do seu matiz;  
e que a filha do juiz  
me fizesse sempre a cama.

E em quanto eu rezasse  
Esquecess'ella as ovelhas,  
e na cela me abraçasse  
e mordesse nas orelhas,  
inda que me lastimasse.»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 217, vv. 16-25

Brasia — «Que não come nada não.  
Hum focinho de cação  
lhe tenho ali bem valente,  
Com seu caldinho, que he são.  
Ontem lhe tinha guisadas  
hũas trincheiras de vacca,»

*Auto dos Físicos*, p. 122, vv. 7-12

Maria Parda — «bem ali ó Sanctu Esprito  
ia eu sempre dar no fito  
num vinho claro rosete.  
Ó meu bem doce palhete,»

*Pranto de Maria Parda*, p. 230, vv. 5-8

Ermitão — «Eu desejo de habitar  
nũa ermida a meu prazer,  
onde pudesse folgar.»  
«e que fosse num deserto  
d'infundo vinho e pão,  
e a fonte muito perto  
e longe a contemplação.  
Muita caça e pescaria  
que pudesse eu ter coutada»

*Auto Pastoril da Serra da Estrela*, p. 216, vv. 14-16 e vv. 22-25 e p. 217,  
vv. 1-2

Em vários passos da obra vicentina utiliza-se um empirismo grosseiro, mais em voga posteriormente, nos sécs. XVII e XVIII. É o caso de referências a substâncias de origem animal, como «bosta de porco velho», mencionada por Brasia como gracejo contra práticas que vinham de tempos remotos:

Brasia — «Tomae ora hum suadouro  
de bosta de porco velho,  
e com unto de coelho,  
esfregae o pousadeiro,  
e crede-me de conselho.»

*Auto dos Físicos*, p. 105, vv. 1-5

E n'O Juiz da Beira:

Ana Dias — «E mais eu te provarei  
que um cavalo d'El-Rei  
estercou à minha porta»

*O Juiz da Beira*, pp. 147-148, vv. 312-314

## 2.2. PERSONAGENS-TIPO E SUAS FUNÇÕES NO DISCURSO CARNAVALESCO

As personagens em que é visível a utilização de um discurso carnavalesco, ambivalente e invertendo a ordem estabelecida, impondo novas formas de comunicação, são fundamentalmente o Parvo, Pastores bobos, o Juiz da Beira, o Vilão, o Clérigo, a Alcoviteira, a Feiticeira, a Parteira, Ciganas, a Velha, o Negro, Judeus, o Diabo, Criados.

Gil Vicente utiliza, sobretudo, as personagens-tipo definidas segundo os atributos de uma classe, pelo modo estereotipado de reagir e essencialmente pela linguagem. O Parvo (afim do *sot* medieval francês, originário da festa carnavalesca das Crianças ou Inocentes e do *narr* das festas germânicas) e outros

tipos, como a Alcoviteira, o Vilão, o Judeu, o Pastor e o Clérigo, são personagens que já utilizavam tradicionalmente o discurso cómico, discurso este que Gil Vicente desenvolve, conferindo-lhe uma nova dimensão. Para além disto, outros tipos são introduzidos na sua obra como Ciganas, Moiras, o Negro, o Frade doido, Crianças, o Fidalgo namoradeiro e pelintra.

Dos tipos vincadamente satíricos distinguem-se os tipos folclóricos como os Pastores Bobos e outros personagens rústicos que, com a sua ignorância e simplicidade, provocam o riso. No teatro de ideias, tal simplicidade dá frequentemente lugar a paradoxos e a juízos que põem em causa toda a ordem estabelecida. Daí a importância no teatro vicentino de tais figuras e o seu lugar no discurso carnavalesco, juntamente com os Parvos, tipos de tradição folclórica, com uma função cómica ocasionada pelos disparates que proferem e pela sua pretensa simplicidade de espírito, elementos básicos em que se verifica o discurso carnavalesco e, por isso mesmo, primordiais no cómico vicentino. Aqui o que, sobretudo, interessa é o sem-sentido ou parvoíce que neles encarna e em figuras similares como os numerosos Vilões e o Juiz da Beira. São usadas todas elas por Gil Vicente para dizer muitas verdades, da mesma forma que os Pastores Bobos que na sua ingenuidade e pureza viveriam ainda numa desejada idade do ouro, não corrompidos, mas que denunciam e criticam através da sua ignorância. Também o Juiz da Beira possui essa função de crítica, pela utilização do inverso, cuja importância fundamental tivemos já ocasião de referir.

A figura do Parvo é conferido um valor positivo e negativo. Ele não distingue entre o natural e o grosseiro e não sabe reprimir os seus impulsos. Além do mais, os conflitos em que entra travam-se entre dois conhecimentos ou concepções da realidade. É o caso do conhecimento intuitivo, imediato, da realidade profunda mas simples que opõe ao senso comum; o da verdade *parva* residir numa verdade doutrinária e concebida abstractamente; ou ainda o do bom senso do Parvo oposto a uma semi-verdade convencional, mas que muitas vezes manifesta apenas uma pura insensatez negativa. É uma figura que exprime as

verdades de uma vivência existencial. Sabe que a morte é concreta e intransmissível. No *Auto da Barca do Inferno*, nomeadamente, insulta o Diabo e os pecadores orgulhosos na sua agressividade instintiva, onde surgem imagens primárias e enérgicas de torpeza física e moral. Aí traduz também uma sabedoria inocente, absurda e trocista («De pulo ou de voo?» — *Auto da Barca do Inferno*, p. 36, v. 8). Alcançamos, segundo Óscar Lopes, «o absurdo das coisas tais como são, e não são»<sup>10</sup>.

É difícil distinguir do Parvo, outros tipos mais ou menos inocentes, como as Crianças, Pastores, Lavradores, Vilões. Parvo e Menino são irresponsáveis, diferenciando-se, embora, pela linguagem. A sua simplicidade estende-se à religião, misturando profano e religioso. Para o primeiro, a Igreja é apenas um edifício material — Ianafonso, do *Templo de Apolo*, mostra-nos essa ingenuidade saudável mas revela ao mesmo tempo a sua parvoíce ao reconhecer-se bestial, ignorante em religião e ideias abstractas e ao aceitar submissamente a crítica implícita que Apolo faz ao seu comportamento e ignorância de vida social, qualificando-o de «grosero» (p. 186, vv. 5-6). A sua humildade opõe-se à grandeza do poder régio ou divino.

Os Vilões, por sua vez, dizem a sua verdade, «escondida por entre a muita parra dos disparates»<sup>11</sup>. Com uma função semelhante à dos bobos da Corte, acusam a vida dos clérigos, queixam-se da venalidade e rapacidade dos cortesãos. São muitas vezes figuras ridículas ou traídas. O Juiz da Beira, vilão bobo, que inverte a ordem comum proferindo sentenças fora dos códigos, é um Parvo promovido grotescamente à magistratura — tema carnavalesco das *soties*. Na *Romagem dos Agravados*, João Martinheira, como já destacámos (pp. 47-48 deste trabalho), profere enormes blasfémias ao acusar Deus de tençoeiro — é o conflito de valores em que o seu conceito de mal como mal se opõe ao

<sup>10</sup> Óscar Lopes, «O sem-sentido em Gil Vicente», in *Ler e Depois*. Porto, Ed. Inova, 1969, p. 82.

<sup>11</sup> António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol. II. Lisboa, Jornal do Foro, 1955. Cap. III. p. 286.

da onipotência providencial, em que certos males são bens. As suas blasfémias só são admitidas como e enquanto disparates irresponsáveis de um rústico ignorante.

Na verdade o que é digno de salvar-se no Bobo é a sua *irresponsabilidade*. Cabe-lhe, e de uma forma marcadamente notória no *Auto da Barca do Inferno* como eixo entre dois lados antitéticos — os méritos dos cavaleiros e a corrupção dos pecadores —, servir de *bouc émissaire*, o bode expiatório linguístico, assumindo em forma verbal, para a purgar, toda a impureza que aqueles representam. O seu papel é comparável ao do palhaço ritual de certas culturas, encarregado de quebrar os tabus e inverter as normas sociomorais da tribo. Os seus palavrões são duplamente escatológicos como já anteriormente exemplificámos.

Os zagais e labregos bobos, numa das suas inversões de funções, casam-se segundo as conveniências e vontade paterna mes, sendo o amor universal e eterno, tais personagens simples e ingénuas giram no «amor louco, / eu por ti e tu por outro» (*Auto Pastoril Português*, p. 182, vv. 5-6). A ideia de parvoíce de carácter popular e as parvoíces dos loucos por amor aparecem parodiadas, igualmente, em *Dom Duardos*, nos solilóquios efusivos, nos dois cavaleiros da *Romagem dos Agravados* e no *Auto dos Físicos*, bem como na *Nau de Amores*, onde se justificam e ridicularizam os frades amorosos e palacianos encaminhados para o Inferno, e a fidelidade das damas, bem como na *Comédia de Rubena* e no *Velho da Horta*, no amor seródio que o Autor envolve em linguagem cortês. O velho apaixonado que se arruína devido aos amores por uma moça, representa o tipo convencional de parvoíce ou loucura, a do amor supremo, já que é o mais insensato e desesperado. Na paródia vicentina também as Velhas apaixonadas contentar-se-iam com o impossível, isto é, rejuvenescer e conseguir marido jovem. Há ainda a Velha acriançada que se deixa ludibriar e exprime as suas mágoas por palavras pouco convenientes.

Funções semelhantes desempenham outros tipos tradicionais, como a Velha beberona (*Pranto de Maria Parda*), a Alcoviteira imoral, mas vivaz (*O Juiz da Beira, Comédia do Viúvo, Farsa*

*de Inês Pereira, Auto da Barca do Inferno*) e o Judeu (*O Juiz da Beira, Farsa de Inês Pereira, Auto da Barca do Inferno, Diálogo sobre a Ressurreição*). Os tipos de Alcoviteiras e Velhas desenvolvem toda uma série de rezas, de fórmulas estranhas, bênçãos, encantações mágicas e são peritas em juras e maldições.

No *Auto das Fadas*, aparece uma feiticeira, com a sua pitoresca liturgia, a sua linguagem incoerente, vertiginosa, empregando palavras por concordância de sílabas, sem nexos algum, com os seus numerosos encantamentos, verdadeiro quadro de costumes, pois era então vulgar o recurso à feitiçaria, tanto para desvendar o futuro, favorecer amores infelizes e pôr de acordo malcasados, como para livrar de inimigos ou benzer os atacados de quebranto. De lembrar igualmente a gíria do Clérigo nigromante, que evoca figuras da Antiguidade, numa mistela indecifrável que lembra o quebra-línguas infantil, como zeet zeberet (ver p. 70 deste trabalho).

As Ciganas também surgem com um fim carnavalesco e cómico, na sua linguagem recheada de *zz*, deturpadora, no seu cecear característico:

Lucrécia — «La Virgen Maria uz haga dichuzuz,  
dadnuz limuzna, señuruz pudruzuz,  
tantico de pan, haré la mezura.»

*Farsa das Ciganas*, p. 320, vv. 1-3

Como muitos outros dramaturgos Gil Vicente explorou contrastes linguísticos para deles tirar efeitos cómicos, pois ouvir uma língua que não se entende provoca hilariedade e é assim que se definem melhor os tipos apresentados em cena.

O enxamear pelo país, durante todo o séc. XVI, de indígenas da Guiné foi um facto desde logo aproveitado por Gil Vicente para alegrar as suas farsas, utilizando-o com fins burlescos. Na verdade, a algaravia de frases mestiças — uma mistura de linguagem corrompida pelo dialecto materno e erros de locução — prestava-se muito ao riso dos assistentes.

Os Negros da obra vicentina não conjugam verbos, nem fazem concordâncias. Substituem fonemas como, por exemplo, o *d* por *r*. E empregam em abundância a síntese de vogais em grupos consonânticos, como *rp-rv-rt*.

Negro — «quando a mi manta frutai,  
mi bai, seora, tomai  
esse para bosso cama.  
Quando uba maruro já,  
que a mi furutai cad'hora,  
a mi bai tomai, seora,  
uba que boso fratá,  
se camisa furutá eu,  
labrado d'ouro faramosa.»

*Frágua de Amor*, p. 108, vv. 9-17

Esta personagem-tipo é introduzida pelo Autor em diversas farsas, tirando o máximo proveito dos seus efeitos alacres e das particularidades psíquicas, físicas e morais da própria personagem. Segundo alguns autores, nomeadamente Carolina Michaëlis<sup>12</sup>, Gil Vicente confundia a fala de negros e de mouros. Assim, o emprego dos verbos no infinito, de «mi» por «yo», além do engrossamento de *ss* para *x* e de *z* para *jz* seria, segundo ela, o único traço fonético peculiar.

As situações criadas pelo Negro são muito cómicas e carnavalescas, como acontece, por exemplo, na *Frágua de Amor* (pp. 113-116), em que o próprio Negro, tendo entrado na bigorna a fim de se tornar branco, sai dela como desejara mas com fala de preto, o que o leva a reconsiderar.

Quanto aos Judeus, que caracterizam a sua origem por vocábulos hebraicos, são personagens com traços realistas e caricaturais, em cujo discurso ganham importância os sobreno-

<sup>12</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, vol. IV, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 405-406.

mes grotescos e ridículos, a acumulação de palavras grosseiras e detalhes escatológicos, que na vida real evitariam. São umas vezes satirizados segundo preconceitos demagógicos e noutras vistos de forma realista e natural (*Auto da Lusitânia*). Na *Farsa de Inês Pereira* nunca deixam de dizer a verdade, porém tão astuciosamente que, numa primeira análise, parece dizerem o contrário e é nesse sentido aparente que são ouvidos e acreditados. Por vezes, apesar de ridicularizados, denunciam a difícil situação em que vivem (*O Juíz da Beira*).

De notar também um outro tipo satírico — o Físico charlatão e o Físico astrólogo, no *Auto dos Físicos*, com a sua medicação fantasista e disparatada a propósito dos males de amor que afligiam um clérigo de boa vida. Os censores da Compilação onde se achava integrada esta farsa deixaram-na passar talvez por ser, precisamente — como já tem sido interpretada —, uma bufanada de franca imoralidade de Carnaval. A terapêutica de sangria e purgante, ridicularizava os médicos do tempo que tinham esse costume.

É também de uma forma parodista que se faz a sátira à astrologia e adivinhações, como na fala de Mercúrio no *Auto da Feira*, ou na do frade no *Auto de Mofina Mendes*, apoiado num caos de citações latinas incompreensíveis. No *Templo de Apolo*, troça-se igualmente dos frades infernais e dos paradoxos absurdos, onde as beldades públicas e mitológicas se ocupam em actividades domésticas, assim como se parodia a teologia burlesca de Apolo. Dá-se pois em Gil Vicente uma alteração do quadro tradicional de valores que nele resulta em parte do tratamento burlesco dos motivos religiosos.

Como já tivemos ocasião de exemplificar, são frequentes as inversões de sentido dos actos e textos religiosos, nomeadamente, nos sermões jocosos. E, sobretudo, é flagrante e incisiva a sátira vicentina anticlerical. Um dos objectivos de Gil Vicente ao escrever era provocar uma reforma moral no seio dos membros da Igreja. Daí ter desenvolvido a personagem-tipo satirizada — o Clérigo.

Figuras como o clérigo barregão e o frade devasso surgem, assim, na obra vicentina como portadoras de um discurso carnavalesco em que as suas ambições transparecem em termos e atitudes, atingindo uma formulação acabada n' *O Clérigo da Beira*, na *Farsa dos Almocreves*, na *Romagem dos Agravados* e na *Frágua de Amor*. Naqueles, Gil Vicente critica o facto dos seus actos não estarem de acordo com os ideais eclesiásticos, antes, buscarem riqueza e prazeres, blasfemarem, terem mulher e filhos, desejarem honras e cargos, em vez de praticarem a austeridade e a pobreza, serem espadachins, ambicionarem tornar-se bispos ou prelados, isto é, «bisparem-se», recorrendo para isso a mil processos condenáveis.

Peregrino — «Outro si as causas porque aqui tem  
os clerigos todos mui largas pousadas,  
e mantem as regras das vidas casadas.  
Desta antiguidade procedem também,  
sem serem culpados,  
porque são leis dos antigos fados,  
cousa na terra ja determinada,  
que os sacerdotes que não têm ninhada  
de clerigozinhos, são excomungados.»

*Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, p. 132, vv. 17-23 e p. 133, vv. 1-2

Enfermo — «No quiero esta rienta; dadme um  
[obispado...  
No estoy contento, no estoy bien  
[echado:  
Esta cabecera mudalda acullá...  
Bullidme esta cama que muy dura  
[está.  
No puedo aqui estar ni asosegar...  
Quierome ir á Roma, quiero arcebis-  
[par:  
Quiero ser Papa... Ó, el mundo se va!

*Sermão perante a Rainha Dona Leonor*, p. 191, vv. 7-13

Através do riso, Gil Vicente denuncia igualmente a multiplicação excessiva do clero e dos rendimentos eclesiásticos. Vai ao ponto de atacar a própria Cúria romana. Desenvolveremos um pouco mais este ponto da crítica ideológica de Gil Vicente quando a inserirmos no grande debate de ideias da primeira metade do séc. XVI (ver p. 116 e ss. deste trabalho),

O Diabo é outra figura que entra muito nas manifestações do folclore, nas superstições e linguagem popular. O povo dá-lhe imensas alcunhas: «cão, tinhoso, sujo, decho, demo». Mas é nas longas imprecações proferidas na trilogia das Barcas, que se reúnem os seus mais torpes epítetos (ver pp. 39-40 deste trabalho). Existe uma variedade de eufemismos que se emprega normalmente para evitar o nome próprio do demónio: diabo, diablos, ou seja, o embusteiro, o traidor; Satan, isto é, o contraditor, demo ou demónio, astuto, etc. Na linguagem popular ocorrem os mesmos epítetos: «o beçudo, o cornudo, o pé de pato». No *Auto da Cananeia* Gil Vicente, fiel ao Evangelho (S. Mateus, IV, 11), deu o nome de Satanás ao diabo que foi tentar Jesus no deserto, mas inventou a intervenção de Belzebu. Refira-se que este nome foi dado pelos judeus no tempo de Cristo a Satan (em hebraico, ou Satanás em grego e latim), como presidente dos demónios. Igualmente o diabo é uma das figuras primordiais do discurso carnavalesco.

Apresenta-se-nos como o alegre porta-voz ambivalente de pensamentos não oficiais, da santidade invertida, do material obscuro. É de salientar que no teatro tal personagem não tem nada de terrificante, nem de estranho. Não tem o tipo horripilante que a Igreja lhe confere. É caracteristicamente carnavalesco e, como tal, emprega o discurso daí derivado. O Diabo utiliza muitas vezes uma *aravia*, algaravia, mescla de linguagem incompreensível, com confusão de palavras e de vozes, por vezes mesmo, estrangeiras, como já referimos anteriormente (p. 69 deste trabalho).

É uma das figuras mais importantes, essencialmente nas Barcas, denunciando toda uma sociedade corrupta, mesmo nas mais altas esferas. Nada possuindo de terrível, ri-se sarcástica-

mente das almas e é ele quem, figurando numa moralidade e com uma origem teológica, acusa e apresenta a verdade sobre a falsa moralidade dos pecadores. Gil Vicente serviu-se de resto desta figura para exprimir naquela conturbada época as suas próprias dúvidas. Por meio da troça do Diabo, o Autor condena, por exemplo, a errada convicção de que basta rezar para conseguir a salvação eterna.

Também a história do Juiz-mor da *Floresta de Enganos*, a do Camponês que vai negociar à Corte n' *O Clérigo da Beira* e a da justiça camponesa n' *O Juiz da Beira*, possuem um valor simbólico e são instrumentos de uma acerba crítica ideológica (ver pp. 112-116 deste trabalho). Os criados têm a sua função bem explícita: a de censurar a fidalguia parasitária e inútil. A *Farsa dos Almocreves*, o *Auto da Feira*, *O Clérigo da Beira*, o *Triunfo do Inverno*, o sermão burlesco que serve de introdução ao *Auto de Mofina Mendes* constituem, por seu lado, vigorosos ataques a certos sectores da nobreza, clero, papado, administração e escolástica dos pregadores.

Gil Vicente foge à lógica das convenções do seu tempo. facto que lhe é facilitado pelo desdobramento em várias personagens, experimentando outros juízos de valor, pondo em causa o senso corrente da realidade. O que poderia então ser considerado absurdo, era antes uma inversão das normas aceites (como a fala do Diabo do *Auto da Feira*, ao defender a livre concorrência). Para obter o cómico o Autor utiliza o arremedo de tipos sociais, alusões aos espectadores e a acontecimentos contemporâneos, caricatura, aparte irónico, azares de figuras antipáticas, inconsequência moral ou doutrinária das personagens, incapacidade de engendrar as suas falas. Emprega não só técnicas conformistas, como também o recurso ao cómico oposto à ideologia explícita. Coloca-nos perante situações satíricas-tipo como quando envia, na *Frágua de Amor*, a Justiça à bigorna para ser endireitada.

Várias formas de absurdo que utiliza integram-se, como já salientámos, no teatro europeu — a simplicidade do Parvo ou do Pastor bobo, as fanfarronices do Castelhana, a paródia dos

sermões e liturgias, os bruxedos, o desfile de vícios e de tolices humanas, parvoíces frequentes nas *sofies* e outras composições de origem carnavalesca pagã que os meios religiosos e políticos haviam recuperado.

No teatro vicentino perpassam, desta forma, personagens marcadamente carnavalescas que exprimem os pensamentos do próprio Autor, por vezes os mais profundos e reservados, relativos à sua atitude perante o corpo, a vida e a própria morte.

Desenvolve, por outro lado, todo um manancial de fórmulas de discurso, sejam estas, ladainhas, sermões jocosos, ensalmos, embalos, cantilenas, obscenidades, disparates ou uma mera enumeração caótica. O sem-sentido das personagens de Gil Vicente revela raízes folclóricas, ganhando um significado funcional quando no prólogo ou em cenas de transição. As alterações súbitas, a falta de continuidade que levam à indeterminação do real, possibilitam frequentemente o «sem-sentido, carregado de fundo sentido»<sup>13</sup>, alicerce fundamental do discurso carnavalesco.

E tudo isto Gil Vicente leva a efeito em situações astuciosamente criadas de ambiente de festa, de Carnaval, de ambivalência, elaborando e seguindo um discurso que constantemente se converte em inversão do discurso convencional provocando o riso e, por este, a comunhão entre todos e a sua participação — se bem que temporária — numa *loucura* ao fim e ao cabo intencionalmente provocada como instrumento de crítica.

<sup>13</sup> Óscar Lopes, «O sem-sentido em Gil Vicente», p. 96.

### 3. GIL VICENTE, O ENCONTRO DAS ESTRUTURAS MEDIEVAIS E DE NOVAS FORMAS DE PENSAMENTO

Gil Vicente viveu num período de transição [1465(?) - 1537(?)] cuja estrutura económica, social e cultural o seu teatro ilustra. Homem medieval e do Renascimento, ascético e naturalista, defensor da fé e crítico da Igreja, encontra-se ligado à Corte e inevitavelmente à defesa de uma sociedade de ordens estável, bem como ao povo quinhentista.

Se na sua obra muitos aspectos são ainda medievais, como na dramatização de cenas bíblicas (*Breve Sumário da História de Deus, Auto da Cananeia*), o espírito é já diferente das paixões, mistérios e moralidades medievais.

Na sua obra os homens já não vivem no ambiente restrito da disciplina religiosa, meros instrumentos de Deus e do Diabo, embora a ordem moral seja ainda reflexo da ética cristã. O homem tem já possibilidade de criar a sua vida e atingir o bem — ideia que podemos descortinar, por exemplo, na *Romagem dos Agravados* quando à concepção social do frade, baseada na fatalidade e no destino, as regateiras respondem com o livre arbítrio e a responsabilidade de cada um pelo seu destino:

Frei Paço — «Porque os casamentos  
todos são porque hão-de ser,  
e com quem desde o nascer  
e a que horas e momentos  
assí há-de acontecer.»

Marta — «O que os pranetas fazem  
é porque nós o causamos,

e se fortunas nos trazem  
é porque nós as buscamos,  
que os erros de nós nascem.»

*Romagem dos Agravados*, p. 235, vv. 506-510 e p. 236, vv. 526-530

Observador do humano, animado de espírito humanista, trata a vida nos seus aspectos exteriores e íntimos. Em Gil Vicente encontra-se, desta forma, o renascentismo a par do medieval.

As novelas de cavalaria nomeadamente constam de uma floração renascentista de raiz medieval ocasionada pela invenção da imprensa, exaltação dos valores humanos individuais — D. Duardos, por exemplo, com grande empenho quer ser amado pelas suas qualidades, ou seja, por si próprio —, sublimação da valentia cavaleiresca, do ideal renascentista de homem que os descobrimentos ajudaram a afirmar e do amor ideal com o novo ressurgir das ideias platónicas.

Na sua obra encontram-se presentes o antigo e o moderno, a artificialidade e a sincera expressão da paixão humana, o aristocrático e o popular, o cómico e o sério, características medievais como uma linguagem popular e arcaica ou arcaizante, desleixo sintáctico, versos predominantes de sete sílabas, indeterminação do cronológico e espacial, ausência de problemas de natureza psicológica e de interiorização, e de indivíduos com carácter e personalidade bem vinculados e, em contrapartida, características clássicas como a sátira irreverente, mas moralizadora, o entusiasmo nacionalista, a crítica pré-reformista que adiante desenvolveremos, influência do sátiro grego Luciano de Samosata que teve grande difusão no Renascimento, referências mitológicas e clássicas, tentativas formais.

Note-se que a obra vicentina foi mal considerada entre os propugnadores da cultura clássica, tanto pelo seu aspecto e espontaneidade popular, como pelo seu carácter medieval. São, todavia, várias as inovações verificadas em Gil Vicente, nomeadamente em *Dom Duardos*: a incorporação da paisagem na literatura, pela primeira vez sem referência ao tópico do *locus*

*amoenus*, e a matização psicológica com que se revela o florescimento gradual do amor de Flerida por D. Duardos. Por vezes a força inovadora do dramaturgo concentra-se na fina observação do pormenor: o naturalismo da conversação entre crianças na *Comédia de Rubena* forma, por exemplo, grande contraste com a fala estereotipada dos tipos sociais e étnicos que o teatro da época, incluindo o vicentino, costumava pôr em cena.

Em Gil Vicente predominam formas que exprimem um compromisso, uma meia evolução. Tenta uma síntese conjugando a alegoria característica da moralidade religiosa e a farsa de inspiração realista. Para mais elevando-se até à comédia de costumes reflecte em grandes alegorias satíricas todo o espectáculo da vida do seu tempo, dando conotação cômica às grandes lutas de ideias do Renascimento e da Reforma.

### 3.1. TRANSGRESSÃO DE CONVENÇÕES TRADICIONAIS

Gil Vicente constitui o espelho de uma época contraditória. Na sua obra debatem-se as audácias do Renascimento e o tradicionalismo; uma inspiração popular e uma ideologia oficial e cavaleiresca; uma arte litúrgica, ascética, e um impulso naturalista. Ele próprio tanto se apresenta tradicionalista, cavaleiresco, inteiramente integrado no feudalismo e na tradição católica medieval, dando à vida um sentido ascético, como irreverente demolidor do espírito cavaleiresco, pré-reformista em religião, animado de um pré-naturalismo rabelaisiano.

A expressão dramática das forças e formas da Natureza, por exemplo, assume o aspecto de alusões e evocações, de contexto cénico, de alegorização tendo, principalmente através de personificações e cantares, uma presença constante e mágica. Trata-se de uma participação do autor e do seu público no mundo natural, próprio da sociedade de então, onde a interpenetração do campo e da cidade se fazia sentir tão intimamente. Tal aspecto provoca na obra vicentina uma exuberância de motivos naturais, enquanto outra parte da obra de Gil Vicente

oferece uma pureza geométrica de formas que fazem remontar ao gótico primitivo.

No *Auto da Alma* o tema desta debatendo-se entre as solicitações do Diabo e as do Anjo, entre os vícios e as virtudes, é um dos mais correntes da Idade Média em todos os géneros literários, conseguindo Gil Vicente nele realizar «uma síntese da visão cristã medieval da vida»<sup>1</sup>. A luta dramática entre o Bem e o Mal é desenvolvida através das tentações à Alma, preparadas pelo Diabo. Após a entrada daquela na Igreja, realiza-se a sua reconciliação com Deus.

Também o *Auto da Barca do Inferno* possui um simbolismo que traz consigo uma mesma concepção da realidade material do mundo, como uma precária e transitória aparência. Trata-se ao que parece, de um «simbolismo pela antinomia», isto é, dualista, baseado nas antíteses Luz-Sombra, Bem-Mal, Espírito-Matéria, Infinito-Finito e Mundo transcendente-Mundo contingente, tão bem representado nas vacilações da Alma. Os contrastes admiravelmente conseguidos entre o espiritual e o carnal segundo a concepção medieval (*Auto da Alma*, *Auto da Feira*), constituem uma faceta vicentina que talvez seja, na verdade, a mais elevada realização do ideal da arte gótica.

O teatro romanescos vicentino, por sua vez, transfere-nos para uma atmosfera fantasista, galante, nobiliária e convencional. Embora a arte de Gil Vicente evolua do simbolismo para o realismo, ela não consegue alcançar, todavia, a expressão que este terá mais tarde.

Na obra vicentina ressaltam com grande relevo e vigor os tipos sociais, a caricatura, resultante da acentuação dos traços típicos, momentos sem dúvida realistas. O cômico nasce precisamente da caricatura e «do encontro das concepções diferentes e contraditórias subjacentes ao comportamento de cada tipo social»<sup>2</sup>. Por outro lado, uma inspiração alegre e consagrada

<sup>1</sup> António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol. II, Cap. III, p. 257.

<sup>2</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, pp. 226-227.

à natureza, nela transborda de todas as convenções. Na peça *Dom Duardos* que obedece em grande parte aos padrões convencionais do lirismo de corte, um *nuevo romance* canta a partida dos amantes para a aventura na companhia do mar e das estrelas e na *Comédia de Rubena* a parteira introduz uma onda de vida «mágica e animal, burlesca e grandiosa acima de todas as convenções humanas»<sup>3</sup>. Ao que parece tal poesia «cósmica» está em contradição com o dualismo e ascetismo patenteados, por exemplo, no *Auto da Alma*.

Um aspecto fundamental a analisar, é o facto de Gil Vicente no seu esquema de visão social e política, uma vez colado à Corte, compreender apenas o colono camponês, o fidalgo e o clérigo terratenentes e a corte de parasitas e funcionários, isto é, reflectir uma visão tradicional da sociedade, arcaica relativamente à sua própria época. A crítica que elabora dos valores feudais é feita dentro desse mesmo mundo.

Tendo vivido numa sociedade caracterizada pela oposição de dois estratos sociais, o das camadas produtivas (camponeses e mesteirais) e o que vive do trabalho destes (nobreza e clero), não deixou de denunciar a opressão exercida por estes sobre os primeiros, mas é contra a mobilidade social, contra a *aderência*, a perturbação da antiga ordem social (como se verifica na *Romagem dos Agravados*, pp. 252-253, vv. 879-887), devendo cada um estar contente com a sua sorte. A sua crítica faz-se numa ordem estabelecida, em seu nome e para sua defesa. Se no *Auto da Barca da Glória* põe em causa os altos cargos, representantes máximos de uma ordem, é porque eles próprios a ameaçam e o Autor a pretende salvar.

Poderemos dizer que Gil Vicente é o porta-voz da ideologia da Corte quando, na *Exortação da Guerra*, faz o enaltecimento desta, o elogio do chefe, e do seu poder absoluto, das acções bélicas e seus praticantes, o elogio dos valores cavaleirescos, portanto, o panegírico da política defendida pela Corte. Esta obra é também o espelho da concepção cavaleiresca da vida, do

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p. 225.

amor e da ideologia guerreira de Cruzada, reflectindo um profundo idealismo cristão.

Anibal — «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 louções com famosa nomeada. Ó Senhoras Portuguesas, gastae pedras preciosas, Donas, Donzelas, Duquezas, que as tais guerras e empresas são propriamente vossas. He guerra de devação, por honra de vossa terra, cometida com razão, formada com descrição contra aquela gente perra.»  
«Avante! avante! Senhores! que na guerra com razão anda Deos por capitão.»

*Exortação da Guerra*, p. 153, vv. 5-22 e p. 155, vv. 15-17

Os seus autos cavaleirescos — *Dom Duardos*, *Amadis de Gaula*, *Comédia do Viúvo*, *Comédia de Rubena*, bem como passos de autos alegóricos, como o *Auto da Lusitânia*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, e a *Nau de Amores* —, integram-se perfeitamente nas convenções cavaleirescas e petrarquistas. Note-se que não se levanta o problema da desigualdade das condições que torna o amor irrealizável, porque é sempre um príncipe e não um vilão quem se enamora da princesa. Mas essa exaltação do espírito cavaleiresco e do amor cortês dá lugar à sátira desse mesmo ideal em episódios carna-

valescos como o de Camilote em *Dom Duardos* e em obras como a *Romagem dos Agravados* ou *O Juiz da Beira*.

Por outro lado, se enaltece a ideologia da Cruzada no *Auto da Fama*, na *Exortação da Guerra* e no *Auto da Barca do Inferno* (cena dos Cavaleiros da Fé que deram a vida por Cristo e pela Pátria), mostra-se um homem dividido no que respeita à defesa das guerras de devoção, ao patriotismo e ao messianismo quando denuncia no *Auto da Índia* a própria guerra e o espírito de saque que parece, por vezes, animá-la.

Marido — «Fomos ao rio de Meca,  
pelejámos e roubámos,  
e muito risco passámos»

*Auto da Índia*, p. 50, vv. 476-478

Segundo António José Saraiva há, desta forma, como que uma contradição entre a percepção do mundo que o rodeava e a sua participação nesse mesmo mundo. A vida da Corte é, por outro lado, em toda a obra vicentina, e à semelhança de Erasmo, severamente fustigada, nomeadamente n' *O Clérigo da Beira*, no *Auto da Lusitânia* e no *Auto da Festa*, dos quais transcrevemos algumas passagens:

Clerigo — «Medraria este rapaz  
na côrte mais que ninguém,  
porque lá não fazem bem  
senão a quem menos faz.»

Almeida — «A tormenta da má vida  
que eu levo neste Paço,  
sabes que conta lhe faço?  
Que vou n'hũa nao perdida,  
rota pelo espinhaço.»

Gonçalo — «As almas dos cortesões  
são coma nao sem govêrno,  
porque cuidam que o inferno  
que se come com limões.»

*O Clérigo da Beira*, p. 3, vv. 22-25, p. 15, vv. 1-5 e p. 21, vv. 13-16

Licenciado — «Que a côrte  
he hum precioso norte  
que guia os mais sabedores»

*Auto da Lusitânia*, p. 64, vv. 1-3

Verdade — «que todos no paço já trazem por lei  
que todo aquelle que fallar verdade  
he logo botado da graça del Rei.»

*Auto da Festa*, p. 132, vv. 25-27

Gil Vicente apresenta a humanidade repartida em estados, como é comum nos sermões e sátiras medievais, dando uma dimensão cômica ao desfilar de officios e condições.

Ataca duramente os fidalgos. O Escudeiro é um tipo frequentemente focado, reflexo de toda uma parasitagem faminta que tende a multiplicar-se com a decadência da baixa nobreza, como se verifica em *Quem tem Farelos?*, na *Farsa dos Almoceves* e na *Farsa de Inês Pereira*.

Também o grupo dos magistrados e administradores é fustigado severamente no *Auto da Barca do Inferno*, na *Floresta de Enganos* e na *Frágua de Amor* — nesta personificado pela Justiça indo à bigorna para ser endireitada, como já tivemos ocasião de referir. Os officiais mecânicos são igualmente atacados na figura do Sapateiro.

Todavia, mercadores e homens de negócios, em crescimento de importância, mas fora da tipologia tradicional, são pouco aflorados por Gil Vicente que os critica na figura do Onzeneiro no *Auto da Barca do Inferno*, do Diabo no *Auto da Feira* e de Todo o Mundo no *Auto da Lusitânia*. No entanto, note-se que a burguesia não deixa de estar presente e ser mesmo defendida nas suas funções face às interferências da nobreza. Tal facto está presente no *Auto do Triunfo do Inverno*, na referência — nomeadamente na fala do Marinheiro — à incompetência dos pilotos e comandantes, devido à tradição de dar, naquele século, o governo das naus aos fidalgos cavaleiros de alta estirpe e não

a homens de reconhecida competência náutica, facto que conduzia a acontecimentos desastrosos de que eram responsáveis os privados do Rei:

- Marinheiro — «Quem vos ouve a pilotagem  
pera a Índia desta nao?  
Porque hum piloto de pao  
sabe mais na marinhagem.
- Piloto — Fernam Vaz, verdade he  
que me acho eu ca relato:  
porque nunca fui piloto  
senão lá pera Guiné.
- Marinheiro — Esta he hũa errada,  
que mil erros traz consigo,  
officio de tanto perigo  
dar-se a quem não sabe nada.  
Este ladrão do dinheiro  
faz estes maos terremotos;  
que eu sei mais que dez pilotos,  
e sempre sou marinheiro.»

*Triunfo do Inverno*, p. 295, vv. 9-20 e p. 296, vv. 1-4

O Lavrador, esse sim, surge no *Auto da Barca do Purgatório* e na *Romagem dos Agravados*, mas não ridicularizado; é uma personagem patética, cujo produto do seu trabalho é roubado pelos cobradores de rendas ou pelos frades, uma figura que constitui a contrapartida das outras camadas tão fustigadas pelo riso.

Está praticamente ausente dos autos vicentinos o fenómeno típico do séc. XVI, isto é, a acumulação de riqueza e poder por parte de aventureiros e negociantes, em prejuízo da sociedade senhorial. O comércio é encarado como algo de demoníaco no *Auto da Feira*, onde o Diabo mercador faz uma apologia do comércio livre. Gil Vicente não se afasta, assim, nunca de uma certa concepção de sociedade, tradicional, hierarquizada segundo os moldes feudais, constituída principalmente por clér-

rigos e nobres e sustentada pelos lavradores. O sentimento popular é como que cristalizado em torno dos valores tradicionais por ele e pelo povo aceites.

N' *O Juiz da Beira* Gil Vicente parece pôr em causa os valores básicos admitidos ao colocar um rústico meio sandeu e ignorante, julgando pessoas normais; as alcoviteiras são por este julgadas uma instituição útil e necessária; um escudeiro é condenado a sustentar o criado até pagar a dívida que com ele contraiu, etc. Dá-se como que uma inversão total das leis e costumes da época. É sem dúvida uma crítica radical, mas que segundo António José Saraiva e Óscar Lopes «só pode corresponder à afirmação, pelo paradoxo, de certos direitos imanes à vida».<sup>4</sup>

Como atrás dissemos, Gil Vicente censurou, satirizando, sobretudo no *Auto das Fadas*, a crença no poder sobrenatural das feiticeiras então muito divulgada entre os nobres, parodiou outras superstições e o poder dos astrólogos, nomeadamente n' *O Clérigo da Beira* e no *Auto da Feira*.

É acerba a sua visão crítica da época em que viveu, na boca de figuras como a Verdade e o Vilão, no *Auto da Festa*, ou o Diabo no *Auto da Feira*:

- Verdade — «quem nunca cuidou que em Portugal  
a Verdade andasse tão abatida,  
e a mentira honrada, e com todas  
[cabida  
por muito melhor e mais principal]»
- Vilão — «Que os homes verdadeiros  
não são tidos nũa palha;  
os que são mexeriqueiros  
mentirosos, lisongeiros,  
esses vencem a batalha.»

*Auto da Festa*, p. 132, vv. 6-9 e p. 161, vv. 16-20

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 219.

Diabo — «Toda a glória de viver  
das gentes he ter dinheiro.  
e quem muito quiser ter  
cumpre-lhe de ser primeiro  
o mais ruim que puder.»

*Auto da Feira*, p. 42, vv. 301-305

Esse mesmo olhar satírico está largamente presente no *desconcerto* que Belzebu elabora a partir do diálogo entre Todo e Mundo e Ninguém, no *Auto da Lusitânia*:

Berzebu — «Que Ninguem busca consciencia,  
e todo o Mundo dinheiro.»  
«que busca honra Todo o Mundo  
e Ninguem busca virtude.»  
«Que quer em extremo grado  
todo o Mundo ser louvado,  
e Ninguem ser reprimido.»  
«que Todo o Mundo quer paraiso.  
e Ninguem paga o que deve.»

*Auto da Lusitânia*, p. 84, vv. 15-16, p. 85, vv. 1-2 e 10-12 e p. 86, vv. 1-2

Outro caso é a denúncia feita no *Triunfo do Inverno* em que são criticadas a soturnidade da época e a austeridade negativa da corte de D. João III. Os *Fumos da Índia* intoxicaram a Nação. Numa amarga lamentação no começo deste auto, afirma:

O Autor — «Em Portugal ví eu ja  
em cada casa pandeiro  
e gaita em cada palheiro;  
e de vinte anos a ca  
não ha hi gaita nem gaitero.  
A cada porta um terreiro,  
cada aldea dez folias,  
cada casa atabaqueiro;

E agora Jeremias  
he nosso tamborileiro.»  
«O dentão era cantar  
e bailar como ha de ser,  
e cantar pera folgar,  
e bailar pera prazer:  
que agora he mao d'achar.»

*Triunfo do Inverno*, p. 261, vv. 1-3, p. 262, vv. 1-7 e p. 263, vv. 1-5

Por detrás do burlesco das personagens encontra-se a contestação de toda uma sociedade baseada em valores contraditórios, denunciando a hipocrisia das crenças, a corrupção das instituições, a degradação dos costumes. O teatro de Gil Vicente é assim moral e social, sem heróis, e as suas palavras são instrumentos de contestação. O que diz é real, concreto, presente, intervindo directamente na sociedade. Pela sua crítica mordaz foi perseguido pela Inquisição e impossibilitado de se exprimir livremente. Na *Floresta de Enganos*, sua última peça, dá de si a imagem de um pensador perseguido por escrever a verdade.

### 3.2. INSERÇÃO NO GRANDE DEBATE DE IDEIAS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVI

Gil Vicente insere-se, de resto, no grande debate de ideias da primeira metade do séc. XVI, nomeadamente na polémica religiosa. O seu pré-reformismo é acerbo mas, de modo algum, cismático. Nunca ataca a Igreja como instituição, nunca lhe nega o poder de absolver os pecados e conceder indulgências. O que condena é que Roma perdoe os pecados alheios e não cure de emendar os seus; a simonia, a perda da fé e dos valores morais, o indecoroso tráfico de dignidades e benefícios eclesiásticos que no seu tempo se tornara um escândalo público; o formalismo religioso e o ritualismo vazio, o fanatismo e toda uma vida de interesses materiais e de numerosos vícios; a venalidade dos cardeais; a indisciplina das ordens monásticas cujos

membros em vez de servirem a fé cristã, ofendiam não só a religião, como o decoro público, com a sua vida desregrada e libertina.

Toda esta verdade o Autor põe a descoberto pelo processo que tão bem contribui para a caracterização do carnavalesco do seu discurso — o do rebaixamento da personagem. Na *Romagem dos Agravados* coloca na fala de Frei Paço, frade palaciano e cortesão, e na de Frei Narciso um discurso que estes nunca profeririam, antes tentariam dissimular as suas acções:

Frei Paço — «E sou tão paço em mi  
que me posso bem gabar  
que invejar, mexericar,  
são meus Salmos de David  
que costume de rezar.  
Falo mui doce, cortês,  
grã soma de cumprimentos;  
obras, não nas espereis,  
senao que vos contenteis  
com palavrinhas de ventos...  
Sou favor e desfavor,  
mestre-mor dos namorados,  
engano dos confiados,  
sou templo do deus d'amor,  
inferno de magoados»

*Romagem dos Agravados*, pp. 210-211, vv. 21-35

Frei Narciso — «e faço o rosto amarelo  
com muita palha centeia.  
E tudo padeci  
por haver algum bispado»

*Romagem dos Agravados*, p. 240, vv. 603-606

Frade — «Senhor Copido, eu me fundo  
não curar da consciência.

Aborrece-me a coroa,  
o capelo e o cordão,  
o hábito e a feição,  
e a véspera e a noa,  
e a missa e o sermão.  
E o sino e o badalo,  
E o silencio e a disciplina e  
o frade que nos matina:  
no esportador não falo,  
que a todos nos amofina.  
Parece-me bem bailar  
e andar n'hũa folia,  
ir a cada romaria  
isto he o qu'eu queria.  
Parece-me bem o jogar.  
parece-me bem dizer:  
— vae chamar minha mulher,  
que me faça de jantar.  
Isto, eramá, he viver!»

*Frágua de Amor*, p. 125, vv. 6-21 e p. 126, vv. 1-5

Crítica também certas exteriorizações de culto e, principalmente, os homens seus servidores — clérigos e frades devassos, autênticos espadachins galantes de vida farta, cujo número aumentava, facto patente na *Frágua de Amor*, onde faz a crítica à pululação de frades em Portugal, enquanto os campos ficavam incultos.

Frade — «somos mais frades qu'a terra  
sem conto na Cristandade,  
sem servirmos nunca em guerra.»

*Frágua de Amor*, p. 122, vv. 3-5

Foi, sem dúvida, a classe dos frades aquela sobre quem recaiu a ironia mais cáustica de Gil Vicente, numa linha de luta — dentro dos limites da ortodoxia — por uma profunda reforma

religiosa das almas e dos costumes. Quis propalar os preceitos da ética primitiva da Igreja. Daí, em toda a sua obra, serem os clérigos os mais perseguidos pelo látego cruel e desapiedado da zombaria vicentina.

Mercúrio — «ve que clérigos e frades  
já não tem ao Ceo respeito,  
míngua-lhes as santidades,  
e crece-lhes o proveito.»

*Auto da Feira*, p. 35, vv. 83-86

S. João — «verdade, verdade. Mas o que deseja  
ser bispo, e portanto prega mui mo-  
[desto,  
calando e cobrindo o mal manifesto,  
não he prégador da sancta Igreja,  
mas ladrão honesto.»

*Breve Sumário da História de Deus*, p. 204, vv. 3-7

Clerigo — «Porque os capellães d'ElRei,  
que ca na Beyra tem renda,  
se rézão lá d'outra lei,  
tem outra lei de fazenda.  
Mas Deos dê muita prebenda  
a Antone Alvares, que he rezão  
que elle e outros que lá estão,  
nos leixaram esta lenda.»

*O Clérigo da Beira*, p. 5, vv. 3-10

Nesta passagem está patente a inveja dos padres da província contra os capellães do paço que, de longe, sem fadiga, absorviam as rendas das melhores igrejas da Beira e de outras

comarcas. Eram as acumulações de benefícios, como as de António Alvares, que Gil Vicente pretendia verberar, satirizando-as<sup>5</sup>.

Tal como no *Auto da Feira*, também no *Auto da Barca da Glória* se notam estes intuitos reformistas quando o poeta amaldiçoa um conde ou um duque, rei, imperador, bispo, cardeal, arcebispo ou papa. Igualmente a pregação no *Auto de Mofina Mendes* é afinal uma paródia de pregadores e oradores. E, dessa pregação, a sentença «*Nolite vanitatis debemus confidere de / his, qui capita sua posuerunt in ma / nibus ventorum Ec*» (p. 128, vv. 8-10) que Carolina Michaëlis apelidou de «Geringonça pior que o zeb zeberet zeb zemeni cabalístico de feiticeiras e nigromantes, exactamente por ser pretenciosa, e juntar conceitos a conceitos, incompatíveis entre si»<sup>6</sup>. Nestes versos que os índices expurgatórios de 1586 e 1624 mandaram riscar, encontram-se as ideias de Erasmo no *Enchiridion* e na *Moria*<sup>7</sup>.

Em certas obras Gil Vicente revela, portanto, afinidades, conscientes ou não, com Erasmo. É um facto que a obra vicentina pela sua tendência demolidora se relaciona com os *Colóquios* e o *Elogio da Loucura*. Também algumas personagens vicentinas parecem conhecer os processos discursivos deste pensador, nomeadamente, o Diabo do *Auto da Barca do Inferno* que, inteligente carcereiro dos pecadores, ri das loucuras das almas e é igualmente ridicularizado, porque na noite de Natal, não pode fazer qualquer dano. O Parvo, que produz efeitos cómicos, tem também traços erasmianos, aparentado com o elogio que a loucura faz de si. No *Templo de Apolo* este, na sua ética renascentista, ridiculariza o clero católico em termos de um humor fantasista até ao absurdo. Nesta peça estão bem patentes traços erasmianos, se não luteranos, um nacionalismo e universalismo religioso e um humanismo audaz, mesmo distantes da crença cristã, uma ligação,

<sup>5</sup> A. Braamcamp Freire, «Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança», *Revista de História*, 1917-1918, p. 19.

<sup>6</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, vol. IV, p. 102.

<sup>7</sup> Erasmo, *Opera*, IV, 377 e V, 27 e 56, Referenciado em nota por Marques Braga, *Obras Completas de Gil Vicente*, vol. I, 4.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1971, p. 128.

enfim, com todo o florescimento renascentista, com a corrente italiana do anticlericalismo quatrocentista e com a própria tradição peninsular.

O espírito do Renascimento manifestou-se na Península, mas cedo a Inquisição impediu a liberdade de pensamento e as novas ideias críticas. Gil Vicente tomou conhecimento deste movimento, inserindo-se nele em grande medida. Foi um pré-reformista, um espírito livre, mordaz e agudo. Nele sobressai não apenas o espírito dos contrastes com que provoca a mordacidade cómica mas, sobretudo, a compreensão dos aspectos da vida e das aspirações morais e mentais da sua época.

A liberdade de Gil Vicente em matéria religiosa resulta, sem dúvida, do facto de ser um cristão pré-tridentino. Na realidade é sobretudo antes do Concílio de Trento que se debatem no seio da Cristandade correntes contraditórias acerca de vários pontos fundamentais, como a concepção da Virgem, a racionalidade e irracionalidade da Trindade, as indulgências, a autoridade do Papa. Só se poderia estabelecer então entre a ortodoxia e a heresia, uma fronteira instável. Deve-se, assim, admitir a coexistência, dentro da Igreja do séc. XVI, de correntes e tendências variadas e até contraditórias. Viviam-se então num período de alguma liberdade religiosa, e a crítica vicentina apoiava-se num certo anticlericalismo e nacionalismo anti-Roma da Coroa.

Lembremos, por outro lado, que durante a segunda metade do séc. XV e ao longo do séc. XVI o Reimonismo persiste robustecido. Ora por duas vezes Gil Vicente expõe doutrinas teológicas que só poderia ter apreendido das obras de Raimundo Lúlio ou de seus discípulos, como a teoria das *dignidades* e a teoria racionalista da Trindade, estando a primeira claramente enunciada no *Breve Sumário da História de Deus*:

Anjo — «Deus, cui proprium est miserere,  
porque o seu proprio é perdoar,  
de todo a sanha não quer executar,  
e a summa bondade assim lh'o  
[requere.

Ca Deos he grandeza,  
e he poderio e he fortaleza,  
e sabedoria, virtude e verdade,  
glória: tudo isto tem de propriedade:»

*Breve Sumário da História de Deus*, p. 179, vv. 1-8

Esta passagem é a aplicação da doutrina luliana segundo a qual as *dignidades* são seres, essências que constituem o próprio ser de Deus. Encontram-se pela ordem tradicional — Bondade, Grandeza, Poderio, Sabedoria, Virtude e Glória — mas a sua enumeração não está completa, visto faltar a 4.<sup>a</sup> dignidade — Duração — substituída pela Fortaleza e a 6.<sup>a</sup> — Vontade (ou Amor). Na demonstração da Trindade, Lúlio usa da tripartição, Sujeito/Objecto/Ação que se traduz, por exemplo, em Amor / Amado / Amar. No *Auto dos Quatro Tempos* Gil Vicente utiliza uma linguagem reimonista, aplicando esta teoria à encarnação de Deus. É assim notória a influência do Reimonismo que, note-se, não é a teoria dominante da Igreja. Esta, moldada por S. Tomás de Aquino, considera a Trindade como um mistério inacessível à razão humana.

Em Gil Vicente encontramos também indícios de um Franciscanismo de tendência heterodoxa, nomeadamente na maneira humana com que são tratados os temas bíblicos, no culto da Virgem e em determinados passos lírico-religiosos como, no *Breve Sumário da História de Deus*, na loa cantada por Abel onde está patente o espírito do *Cântico ao Sol* de S. Francisco de Assis.

Abel — «Adorae, montanhas,  
«o Deos das alturas,  
«tambem as verduras;  
«adorae, desertos  
«e serras floridas,  
«o Deos dos secretos,  
«o Senhor das vidas:  
«ribeiras crecidas,

«louvae nas alturas  
«Deos das criaturas.  
«Louvae, arvoredos  
«de fructo presado,  
«digão os penedos  
«Deos seja louvado,  
«e louve meu gado  
«nestas verduras  
«o Deos das alturas.»

*Breve Sumário da História de Deus*, p. 185, vv. 9-25

Por outro lado, também uma nítida relação com as concepções de Erasmo está patente no *Auto da Feira*, onde Roma, representando a Cúria romana, pretende comprar a paz em troca de indulgências, perdões e tantos outros bens supostamente espirituais, bem como na *Romagem dos Agravados* e no *Sermão* (caricatural) *perante a Rainha D. Leonor*. São alvos de crítica a mundaneidade de Roma e as suas fontes de réditos cuja denúncia foi levantada por Lutero e tão sistematicamente tratada pelos seguidores de Erasmo. Gil Vicente é, como eles, um crítico da instituição eclesiástica, enquanto e na medida em que esta se afasta do espírito primitivo da Igreja. Não só aponta a depravação religiosa (ambição, ignorância, vaidade, luxo e mundanismo) como principalmente flagela o clero, sobretudo o regular, e critica os jubileus, bulas, romarias, estações e outras formas de remissão dos pecados pela autoridade da Igreja, no *Auto dos Reis Magos* e no *Auto da Feira*, do qual salientamos duas passagens:

Roma — «A trôco das estações  
não fareis algum partido,  
e a trôco de perdões,  
que he thesouro concedido  
pera quaesquer remissões?  
Oh! vendei-me a paz dos ceos,  
pois tenho o poder na terra.»

*Auto da Feira*, p. 46, vv. 457-463

Roma — «Assi que a paz não se dá  
a trôco de jubileus?»

*Auto da Feira*, p. 47, vv. 472-473

Tal como Erasmo, condena as formas exteriores de devoção como ofertas, orações e romagens (*Auto dos Quatro Tempos*, *Breve Sumário da História de Deus*), preconizando a verdadeira contrição e o sincero arrependimento da alma; ridiculariza a oração ritual, as rezas mecânicas cuja crítica está bem patente na já citada paródia das Matinas inserta n' *O Clérigo da Beira*; parodia o culto dos santos, sobretudo no *Triunfo do Inverno*.

Piloto — «O Virgem da Luz Senhora!  
San Jorge! San Nicolao!

Marinheiro — Acudi eramá á nao  
e leixae os Sanctos agora.»

*Triunfo do Inverno*, p. 299, vv. 15-18

Também na *Floresta de Enganos*, nos diz Gil Vicente:

Apolo — «Vuestra Alteza reze breve  
y obre obras de sancto,  
que el rezar no monta tanto,  
como hacer lo que se debe.»

*Floresta de Enganos*, p. 185, vv. 18-21

Gil Vicente satiriza ainda os pregadores medievais e suas subtilezas escolásticas (*Sermão perante a Rainha D. Leonor*); ataca os supersticiosos que em fenómenos naturais pretendem ver a mão vingadora de Deus (*Auto de Mofina Mendes*); condena a violência na conversão dos judeus. Tal como certos humanistas, satiriza igualmente as artes ocultas, a astrologia, feitiçaria, adivinhação. Note-se, porém, que exclui «a possibilidade

humana de devassar o oculto... só, de resto, lhe interessam os bens que se podem conciliar pela graça divina, mediante a fé e as boas obras»<sup>8</sup>.

Em certos momentos, Gil Vicente ultrapassa os temas erasmianos, aproximando-se da heterodoxia quando, por exemplo, parece defender no *Auto da Feira* que a simples pureza moral basta para merecer o Céu ou, no *Auto da Barca do Inferno*, que os méritos da Paixão de Cristo salvam gratuitamente aqueles que pelas obras mereciam o Inferno, inculcando uma adesão mística à Divindade. Pelas cenas em que entra o Sapateiro no *Auto da Barca do Inferno*, infere-se a ideia de que ser-se religioso consiste mais em actuar com espírito evangélico do que assistir ou cumprir os actos externos do culto. No *Auto da Barca do Purgatório* e, particularmente, no *Auto da Cananeia*, é de salientar as considerações feitas por Cristo como introdução à oração — invenção vicentina que nos remete mais uma vez a Erasmo (*Colóquios*).

Christo — «Que o rezar não é ouvido,  
nem é nada,  
sem alma estar inflamada  
e o espírito transcendido  
na devindade sagrada.  
Nem cuideis que arrecadais  
por rezar muita oração,  
se no coração estais  
fora de contemplação.»

*Auto da Cananeia*, p. 246, vv. 6-14

É desta forma notória a aproximação de Gil Vicente de algumas teses da Reforma, enquanto dela se afasta pelo respeito

<sup>8</sup> António José Saraiva e Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 220.

que denota pela Igreja, nomeadamente no *Auto da Alma* e no *Auto da Fé*; pelas referências de louvor ao menino Jesus no *Auto da Sibila Cassandra*, aos Santos no *Auto da Barca do Purgatório*, e à Virgem no *Auto Pastoril Português*; pela crença no Purgatório no Auto atrás citado, na Encarnação (*Auto de Mofina Mendes*), no mistério da sagrada Eucaristia, na missa, na confissão (*Auto da Alma*) e no livre arbítrio. Neste último ponto, Gil Vicente manifesta-se em aberta oposição aos reformistas, defendendo a doutrina ortodoxa da independência da vontade humana. No *Auto da Alma* um Anjo diz à Alma em perigo de tentação:

Anjo — «Vosso livre alvedrio,  
isento, fôrro, poderoso,  
vos he dado  
pelo divinal poderio  
e senhorio,  
que possais fazer glorioso  
vosso estado.  
Deu-vos livre entendimento  
e vontade libertada»

*Auto da Alma*, p. 6, vv. 12-16 e p. 7, vv. 1-4

Foi também esta, quanto à doutrina da predestinação, a posição de Erasmo (*De libero arbitrio*). É um facto que Gil Vicente no seu pré-reformismo moderado, que não exclue, de forma alguma, a fé e o respeito pela Igreja católica e suas doutrinas, se encontra perto de Erasmo e longe de Lutero. O humanismo religioso de Gil Vicente manifesta-se, na sua interiorização do cristianismo, na repulsa pelos ritos e exteriorizações e numa visão desinteressada e racional de Deus. Dotado de uma cultura medieval, manifesta através dela uma sabedoria humanista, reformista. Eis duas passagens do *Auto da Feira*, onde Gil Vicente reflecte o ambiente de debate dos inícios do séc. XVI:

Tempo — «porque a Christandade he toda gas-  
[tada  
só em serviço da opinião.»

*Auto da Feira*, p. 38, vv. 198-199

Roma — «Sôbre mi armavão guerra;  
«ver quero eu quem a mi leva.  
«Tres amigos que eu havia,  
«sôbre mi armão prefia;»  
«Se os meus me desbaratão,  
o meu socorro onde está?  
Se os Christãos mesmos me matão,  
a vida quem m'a dará,  
que todos me desacatão?»

*Auto da Feira*, p. 43, vv. 352-355 e 362-366

Nelas critica a Cristandade por gastar as suas energias e o seu tempo em disputas sobre doutrina, alude à Reforma que mina a autoridade de Roma e aos três aliados que esta perdeu: a Alemanha, a Inglaterra e a França.

Terminamos com um excerto do *Auto da Feira* bem revelador do espírito que anima Gil Vicente na sua crítica sarcástica ao clero e ao papado. Trata-se de uma violenta exortação do Serafim, dirigida a todos aqueles que se esqueceram da sua missão, para que retomem a vida simples e deixem o luxo, retornem aos primeiros tempos do cristianismo.

Serafim — «Á feira, á feira, igrejas, mosteiros,  
pastores das almas, Papas adormecidos,  
comprae aqui panos, mudae os vestidos,  
buscae as çamarras dos outros primei-  
[ros  
os antecessores.  
Feirae o carão que trazeis dourado;  
ó presidentes do crucificado.

lembrae-vos da vida dos sanctos  
[pastores  
do tempo passado.  
Ó Principes altos, imperio facundo,  
guardae-vos da ira do Senhor dos Ceos;  
comprae grande somma do temor de  
[Deos  
na feira da Virgem. Senhora do  
[mundo,»

*Auto da Feira*, p. 39, vv. 218-230

## CONCLUSÃO

O discurso vicentino, imbuído como está de toda uma cultura cômica popular, encerra em si uma multiplicidade de manifestações nitidamente carnavalescas. Ao nível da palavra e do conceito.

Através do cômico, mas de um cômico satírico e burlesco, que se manifesta sob diversas maneiras, Gil Vicente contesta determinados aspectos de uma sociedade, contesta uma cultura oficial presente em toda a sua obra mas frequentemente invertida, *insultada* constantemente em muitas das suas peças. É um pôr em causa mas não uma negação, visto não se pretender destruir mas criticar, através da criação de uma duplicidade, os valores sociais estabelecidos. Gera-se a ambivalência, uma dupla imagem — mas invertida — da cultura oficial e por esta sustentada.

Constrói-se um discurso paralelo, *louco* porque totalmente contrário ao estabelecido, *disparatado*, *parvo*, por vezes *sem-sentido*, que inevitavelmente provoca o riso. Mas um riso carnavalesco, um riso que ao eclodir assume a essência do Carnaval por ser universal, representar a comunhão, a identificação, entre o autor, os actores e o público e ser um riso sarcástico, crítico, de julgamento, e simultaneamente alegre.

Mesmo em peças de cariz aristocrático, de lances cavaleirescos, ou no teatro religioso, a gravidade e tom sério são quebrados pela intervenção mordaz e cômica.

Embora em Gil Vicente se encontrem em comunhão a cultura popular e a cultura aristocrática é, na verdade, a faceta

cômica da primeira, a sua veia carnavalesca, a que emerge de uma forma mais incisiva nas suas obras. O convencional cede lugar ao familiar e ao público, ao brejeiro e grosseiro que daquele depende visto constituir um insulto e uma fuga ao mundo ordinário e oficial.

Para além de uma utilização da linguagem popular a par da linguagem literária da época, o discurso vicentino busca essencialmente, a expressividade por intermédio da acentuação de vocábulos, figuras e fórmulas de um discurso voluntariamente desconexo, do concreto, exclamativo, de constantes interjeições, com grande variedade de palavras e formas, derivações conscientes, associações de ideias que traduzem a desejada incoerência geral.

O grotesco e o paradoxal são evidenciados através do ridículo, do mordaz, de uma linguagem burlesca e apimentada, rica em expressões injuriosas e grosserias blasfematórias, insultos, imprecações e pragas, esconjuros e eufemismos, maldições e blasfémias, cantigas profanas que parodiam preces ou ladainhas, ditos e dichotes que transformam os textos sagrados em paródia. O inconveniente toma o lugar do convencional e incarna o espírito carnavalesco ao transgredir o sério e oficial.

Explora-se o efeito cômico, ironizando verbal e livremente, salientando a ambiguidade de um sentido existente, a contradição, o equívoco, pela utilização de quiproquós, trocadilhos e, sobretudo, pelos jogos de palavras tão frequentes no discurso *louco* vicentino. Também a fantasia verbal e cômica com os seus processos particulares de algaravia, enumeração e repetição de lexemas e fonemas se transforma numa fonte inesgotável do riso, retratando a própria vertigem do Carnaval. Outros fenómenos — políglotismo incompreensível, ambiguidade irónica de metáforas e frases feitas que cobrem o seu valor literal, uso de aumentativos e diminutivos — entram no jogo de um discurso que, sob o disfarce do disparatado, do sem-sentido, transgride as ideias e a comunicação, inverte os valores oficiais, de uma forma incisiva.

No discurso das suas personagens-tipo cómicas coloca Gil Vicente o tom baixo e cómico do burlesco, a grosseria. O espiritual é rebaixado, opondo-se-lhe todo um sistema de imagens em torno de um pensamento terra-a-terra girando à volta do comer, dormir e gozar que constitui um realismo grotesco ligado ao corporal e material tão bem evidenciado em figuras carnavalescas como o Parvo ou o Diabo.

A alteração do quadro de valores que o discurso carnavalesco vicentino leva a cabo resulta de todo um tratamento burlesco de palavras e conceitos postos em figuras que invertem o sentido de actos e textos ideologicamente vigentes, se mostram como portadores ambivalentes de pensamentos não oficiais, da santidade invertida, do material e obsceno, provocando por vezes, com a sua excessiva simplicidade, paradoxos e juízos que põem em causa toda a ordem estabelecida.

Acusa-se uma sociedade corrupta através do riso sarcástico, transmite-se verdades admitidas apenas e somente enquanto pronunciadas pela boca irreverente de um *irresponsável*.

Mas, e importa frisá-lo aqui, o discurso carnavalesco em Gil Vicente não é um discurso da negação, totalmente utópico, pretendendo a alteração total da ordem oficial. Nele se encontra a par de uma inspiração popular e impulso naturalista, toda uma ideologia oficial e cavaleiresca integrada na tradição católica medieval. É certo que Gil Vicente se mostra por vezes demolidor irreverente do espírito cavaleiresco, contudo a crítica que leva a efeito dos valores feudais é feita dentro desse mesmo mundo.

O esquema da sua visão social e política é, de facto, tradicional e arcaico relativamente à sua própria época, apresentando a sociedade repartida em estados não reflectindo a mobilidade social, a ascensão da burguesia fora da tipologia tradicional. Confere uma dimensão cómica ao desfilar de ofícios e condições, inverte totalmente leis e costumes da época, mas esta crítica radical que salienta o paradoxo, pretende não negar mas afirmar determinados valores.

Todavia esta afirmação passa pela contestação de toda uma sociedade eivada de hipocrisia, de corrupção e degradação de crenças, instituições e costumes, por uma crítica incisiva que se estende ao formalismo religioso e ritualismo oco na sua época tão evidenciado e que Gil Vicente, inserindo-se no grande debate de ideias da primeira metade do séc. XVI, condena num pré-reformismo defensor da interiorização do cristianismo e da ética primitiva da Igreja. E é esta contestação que se avoluma e irrompe através da veia popular e particularmente das manifestações carnavalescas que em si integra.

Tal como no Carnaval, no diálogo carnavalesco vicentino leva-se de facto a cabo uma troça, uma pseudotransgressão. Quebram-se barreiras e convenções até ao absurdo, vive-se um jogo que faz emergir a verdadeira natureza da festa humana.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes

- BRAGA, Marques, *Obras Completas de Gil Vicente*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Sá da Costa, 1971, 6 vols.
- MARTINS, Angelina Vasques, *Auto da Feira*, Porto, Porto Editora, 1976.
- REBELLO, Luiz Francisco, «Auto da Barca do Inferno», «Auto da Barca do Purgatório» e «Auto da Barca da Glória», in *Os Autos das Barcas*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1975.
- SARAIVA, Maria de Lourdes, «Auto da Índia», «Quem tem Farelos?», «Farsa de Inês Pereira», «O Juiz da Beira», «Farsa dos Almoceves» e «Romagem dos Agravados», in *Sátiras Sociais*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1975.

### Estudos Teóricos sobre a Festa e Obras de Crítica Histórica e Literária

- AGUIAR, Manuel de, «Cantigas de Escárnio e Maldizer: uma Galeria de Caricaturas», in *Portugaliae Historica*, tomo 2, Lisboa, 1974, pp. 65-89.
- ALATORRE, Margit Frenk, «Glosas de Tipo Popular en la Antigua Lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, 1958, pp. 301-334; «Dignificación de la Lírica Popular en el Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, II, 1962, pp. 27-54; (org.) *Lírica Hispánica de Tipo Popular: Edad Media y Renacimiento*, México City, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
- ALBUQUERQUE, Luís de, «A Astrologia em Gil Vicente», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. III, Paris, pp. 54-75.
- ALONSO, Dámaso, *Tragicomedia de Don Duardos*, tomo I, Madrid, 1942.
- ALVAR, Manuel, *Endechas Judeo-Españolas*, Granada, Universidad de Granada, 1953.

- AMARAL, Vasco Botelho do, *Estudos de Apoio ao Português*, Porto, Livraria Avis, 1976, pp. 185-196.
- ANDRADA, Ernesto de Campos de, *Quem tem Farelos?*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Seara Nova, 1973.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Ed. Gredos, S. A., 1970; «De los Momos Cortesanos a los Autos Caballerescos de Gil Vicente», «Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente» e «El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente», in *Estudios Portugueses*, Paris, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974.
- BAIÃO, António, *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Seara Nova, 1972-1973, 3 volumes.
- BAKTINE, Mikhail, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et Sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARATA, José Oliveira, «O Vilão às Avestas do seu Mundo», *Biblos*, Revista da Faculdade de Letras de Coimbra, vol. LI, 1975, pp. 93-123.
- BAROJA, Julio Caro, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979 (2.<sup>a</sup> ed. esp. *El Carnaval*, Madrid, Taurus Editiones, 1979).
- BARRETO, Mário, «De Gramática e de Linguagem», *Revista Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1922; *Novíssimos Estudos*, Rio de Janeiro, 1924.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus et l'Espagne*, Paris, 1937.
- BELL, Aubrey, «Gil Vicente», *Revista Histórica*, V, 1916; *Portuguese Literature*, Oxford, 1922 (tr. port. *A Literatura Portuguesa: história e crítica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931); *Estudos Vicentinos*, Lisboa, 1940.
- BÉRCÉ, Yves-Marie, *Fête et Révolte*, Paris, Hachette, 1976.
- BERNHEIMER, Richard, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1952.
- BERTHOLD, Margot, *Historia Social del Teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974, 2 volumes.
- Bibliografia Vicentina*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1942.
- BOUTHOU, Gaston, *Les Mentalités*, «Que sais-je?», Paris, PUF, 1971.
- BRABANT, Hyacinthe, «Les Traitements Burlesques de la Folie aux XVI<sup>e</sup> siècles», in *Folie et Déraison à la Renaissance*, Bruxelles, 1976, pp. 75-86.
- BRAGA, Marques, *Triunfo do Inverno*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1933; *Auto Chamado da Feira*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1936; *Actividade Dramática de Gil Vicente e Farsa de Inês Pereira*, Lisboa, Cosmos, 1941.

- BRAGA, Teófilo, *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*, Porto, Lello e Irmão, 1898; *Escola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Teatro Nacional*, Porto, Livraria Chardron, 1898; *Renascença (séc. XVI)*, Porto, Lello e Irmão, 1914.
- BRAGANÇA, António, *Lições de Literatura Portuguesa*, vol. I, 10.ª ed., Porto, Dist. Liv. Escolar Infante, 1975.
- BRASIL, Reis, *Gil Vicente e a Evolução do Teatro*, Lisboa, Editorial Minerva, 1965.
- BROOKS, Cleanth, «Irony and 'Ironic' Poetry», *College English*, vol. IX, Chicago, National Council of Teachers of English, 1948, pp. 231-237.
- BROTHERTON, John, *The 'Pastor-Bobo' in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*, Londres, 1975.
- BROWN, Ashley e KIMMEY, John L. (orgs.), *Satire: an Anthology*, Columbus, Ohio, Charles E. Merrill Co., 1968.
- CAMPOS, Agostinho de, *Auto da Cananeia*. Texto Princeps. Texto Moderno, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d.
- CANNAN, Gilbert, *Satire*, Londres, M. Secker, 1941.
- CAPELO, Brito, *Gil Vicente*, Lisboa, 1912.
- CARDOSO, Nuno Catharino, *Poetas Satíricos, Moralistas e Parodistas e Românticos e Ultra-Românticos*, Lisboa, Portugália, s.d.
- CARVALHO, Joaquim de, «Desenvolvimento da Filosofia em Portugal Durante a Idade Média», *Instituto*, 1928; «Os Sermões de Gil Vicente e a Arte de Pregar», in *Estudos Sobre a Cultura Portuguesa do séc. XVI*, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1948.
- CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga, 1879-1904*, 13 tomos.
- CHAVES, Maria Adelaide Godinho Arala, *Formas de Pensamento em Portugal no séc. XV. Esboço de análise a partir de representações de paisagem nas fontes literárias*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d.
- CHEREST, A., «Nouvelles Remarques sur la Fête des Innocents et la Fête des Fous», *Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne*, Auxerre, 1833.
- CIAN, Vittorio, *La Satira*, Milão, 1945.
- CIDADE, Hernâni, «Aspecto Geral do Teatro Vicentino», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 157; (em colab. com Carlos SELVAGEM), *Cultura Portuguesa*, Lisboa, E.N.P., 1970; *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 6.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1975.
- CLOUZOT, H., «Le Théâtre Populaire de Doué en Anjou», *Revue d'Art Dramatique*, 1902.
- COELHO, Jacinto do Prado (org.), *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., Porto, Liv. Figueirinhas, 1973, 5 volumes.

- CORREAS, G., *Vocabulário de Reframes y Frases Proverbiales*, Madrid, 1924.
- CORREIA, João da Silva, *A Rima e a sua Acção Linguística, Literária e Ideológica*, 1930.
- COSTA, Dalila Pereira da, «A Trilogia de Gil Vicente», *Revista Letras*, XXIV, Curitiba, 1975, pp. 121-138.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa, Guimarães & C.ª, Editores, 1983.
- DIAS, Augusto E. da Silva, *Syntaxe Histórica Portuguesa*, 3.ª ed., Lisboa, Livraria Clássica A. M. Teixeira, 1954.
- DIAS, J. S. Silva, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do séc XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1973.
- DU TILLOT, *Mémoires pour Servir à l'Histoire de la Fête des Fous*, Genebra, 1741.
- DUVIGNAUD, Jean, *Spéctacle et Société*, Paris, Denoel/Gonthier, 1970.
- ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- ELLIOT, Robert C., *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton University Press, 1960; «The Definition of Satire: A Note on Method», *The Yearbook of Comparative and General Literature*, n.º 11, Boomington, Indiana, Indiana University, 1962, pp. 19-23.
- FABRE, Daniel, «La Fête Eclatée», *L'Arc*, n.º 65, Paris, 1976, pp. 68-75.
- FARIA, Lope Hamilton, *The Farces of Gil Vicente. A Study in the Stylistics of Satire*, «Nova Scholar», Madrid, Edit. Playor, 1976.
- FEINBERG, Leonard, *The Satirist: His Temperament, Motivation and Influence*, Ames, Iowa, Iowa State University Press, 1963; *Introduction to Satire*, 2.ª ed., Ames, Iowa, Iowa State University Press, 1968.
- FEIO, J. V. Barreto e MONTEIRO, J. Gomes, *Obras de Gil Vicente*, Hamburgo, 1834, 3 volumes.
- FERREIRA, Joaquim, *História da Literatura Portuguesa*, 2.ª ed., Porto, Ed. Domingos Barreira, s.d.
- FERREIRA, M. Ema Tarracha e PAULA, Beatriz Mendes, *Textos Literários. Século XVI*, 3.ª ed., Lisboa, Editorial Aster, 1975.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Literatura Clássica*, «Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais», Lisboa, Clássica Editora, 1917-1924, 3 volumes.
- FIÚZA, Mário, «Gil Vicente e o Pensamento Medieval», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 250; *Auto da Barca do Inferno*, Porto, Porto Editora, 1975.
- FOUCAULT, Michael, *Histoire de la Folie*, Paris, Gallimard, 1972.
- FREIRE, A. Braamcamp, «Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança», *Revista de História*, 1917-1918 (ed. Porto, 1919. reed. Lisboa. 1944).

FREITAS, Maria Múrias de, «A Virgem Maria na Obra de Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 203.

FRYE, Northrop, «The Nature of Satire», *University of Toronto Quarterly*, vol. XIV, Out.-Jul. 1944-1945, pp. 75-89.

GAIGNEBET, Claude e FLORENTIN, M., *Le Carnaval, Essais de Mytologie Populaire*, Paris, Payot, 1974.

GRANDA, Germán de, «Sobre el Origen del Habla de Negro en la Literatura Peninsular del Siglo de Oro», *Prohemio*, II, fasc. I, pp. 97-109.

GREEN, D. H., «Irony and Medieval Romance», *Forum for Modern Language Studies*, vol. VI, n.º 1, Edimburgo, University of St. Andrews, Scottish Academic Press Ltd., Jan. 1970, pp. 49-64.

GUERY, Ch., *La Fête des Fous au Moyen Âge en Normandie*, Evreux, 1919.

GUTWIRTH, Marcel, «Réflexion sur le Comique», *Revue d'Esthétique*, Jan.-Jul., 1964.

HAAS, William E., «Some Characteristics of Satire», *Satire Newsletter*, vol. III, n.º 1, 1965.

HART, Thomas R., «Notes on Sixteenth-Century Portuguese Pronunciation», *Word*, XI, 1955, pp. 404-415; «The Dramatic Unity of Gil Vicente's 'Commedia de Rubena'», *Bulletin of Hispanic Studies*, 46, n.º 2, Abril 1969; (org.), *Gil Vicente. Farces and Festival Plays*, Eugene, University of Oregon, 1972.

HEERS, Jacques, *Fêtes, Jeux et Joutes dans les Sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Sorbonne, 1971.

HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, New Jersey, Princeton University Press, 1962.

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la Fonction Sociale du Jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

ISAMBERT, *Le Sens du Sacré*, Minuit, 1982.

JACQUOT, Jean, (org.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, I tomo, 1956; *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'Oeuvre Théâtrale, son Interprétation et son Public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS, 1968, 2 volumes.

JEANROY, A. e LANGFORS, A., *Chansons Satiriques et Bachiques du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1969.

JORGE, Ricardo, *A Intercultura de Portugal e Espanha no Passado e no Futuro*, Porto, Araújo e Sobrinho, 1921.

KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, 6.ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1976.

KEATS, Laurence, *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962.

KNOX, Edmond George Valpy, *The Mechanism of Satire*, The Leslie Stephen Lecture, Cambridge University Press, 1951.

KOESTLER, Arthur, «Humour and Wit», in *Encyclopaedia Britannica*, Macropaedia-Knowledge in dept, vol. 9. 15.ª ed., Londres, Helen Hemingway Benton Publisher, 1974, pp. 5-7; *Jano. Uma Sinopse*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1981.

KONIGSON, Elie, *L'Espace Théâtral Médiéval*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman. Approche Sémiologique d'une Structure Discursive Transformationnelle*, Mouton. The Hague, 1970 (tr. port. *O Texto do Romance. Estudo Semiológico de uma Estrutura Discursiva Transformacional*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984).

KURLAT, Frida Weber de, *El Tipo Cómico del Negro en el Teatro Prelopesco*, S. 1., Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 1962; *Sobre el Negro como Tipo Cómico en el Teatro Español del Siglo XVI*, University of California Press, 1963; *Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz. A Propósito del «Auto de Sebila Xasandra» y de la «Farsa del Juego de Cañas»*, S. 1., Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 1963.

LADURIE, E. Le Roy, *Le Carnaval de Romans*, Paris, Gallimard, 1979.

LAPA, Albino, *Dicionário de Calão*, Lisboa, 1959.

LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa*, 2.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1942, 2 volumes (10.ª ed., Coimbra, 1981); *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965.

LECOCQ, G., *Histoire du Théâtre en Picardie*, 1880.

LEFEBVRE, L., *L'évêque des Fous et la Fête des Innocents à Lille du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles*, Lila, 1902.

LE MOS, Maximiano, *O «Auto dos Físicos» de Gil Vicente*, Porto 1921.

LENIENT, Charles Félix, *La Satire en France, ou, La Littérature Militante au XVI<sup>ème</sup> siècle*, 3.ª ed. rev., Paris, Hachette, 1886, 2 volumes.

LIMA, Augusto Pires de, *Auto da Alma*, 3.ª ed., Porto, Domingos Barreira, 1940; *Exortação da Guerra*, Porto, Domingos Barreira, 1943.

LIMA, Durval Pires de, *Gil Vicente Comentador da Epopeia*, Lisboa, 1938.

LOPES, Óscar, «O Sem-Sentido em Gil Vicente» e «Reflexão Metodológica sobre 'O Sem-Sentido em Gil Vivente'», in *Ler e Depois*, Porto, Ed. Inova, 1969.

LUCAS, João de Almeida, *Auto da Feira*, sep. de «Portucale», vol. XV, Porto, 1942; *Auto de Mofina Mendes*, Lisboa, União Gráfica, 1942; *Auto Pastoril Português*, extr. de «Ocidente», vol. XVI, Lisboa, Ed. Império, 1942; *Velho da Horta*, extr. de «Ocidente», vol. XVII, Lisboa, Ed. Império, 1942; *Exortação da Guerra*, extr. de «Oci-

- dente», vol. XX, Lisboa, Ed. Império, 1943; *Líricas de Gil Vicente*. «Clássicos Portugueses: Trechos Escolhidos», Lisboa, Clássica Ed., 1943.
- MACHADO, José Pedro, «A Fala da Moura das 'Cortes de Júpiter'», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 221; *Alguns Vocábulos de Origem Árabe*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1939; *Comentários a Alguns Arabismos do Dicionário de Nascentes. Subsídios para um Vocabulário Português de Origem Árabe*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1940.
- MAGALHÃES Jr., Raymundo (org.), *Antologia de Humorismo e Sátira*. 2.ª ed. rev., Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1969.
- MALKIEL, Maria Rosa Lida de, «El Fanfarrón en el Teatro del Renacimiento», *Romance Philology*, XI, 1957-1958, pp. 268-291.
- MARQUES, F. da Costa. *A Análise Literária*, 2.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1968.
- MARTINS, José V. de Pina. «Pico della Mirandola e o Humanismo Italiano nas Origens do Humanismo Português», sep. dos *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 23, Lisboa, 1964; *Humanismo e Erasmo na Cultura Portuguesa do séc. XVI*, Paris, Centro Cultural Português, 1973.
- MARTINS, Júlio e MOTA, Jaime da, *Auto da Alma*. 7.ª ed., Lisboa, Didáctica Editora, 1973.
- MARTINS, Mário, *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (sécs. XIII e XIV)*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977; *O Riso, o Sorriso e a Paródia na Literatura Portuguesa de Quatrocentos*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- MARTONNE, A. de, *Les Fêtes au Moyen Âge: Civiles, Militaires et Religieuses*, Paris, 1853.
- MASSON, P. M., *Chants de Carnaval Florentin*, Paris, 1913.
- MATEUS, M. Helena Mira, *Vida e Feitos de Júlio César* (Tradução anónima quatrocentista da obra francesa do séc. XIII, *Li Fet des Romains*), Lisboa, Editorial Comunicação, 1980.
- MATEUS, Osório, *Auto da Índia de Gil Vicente*. 2.ª ed., Lisboa, Editorial Comunicação, 1979.
- MCGRADY, Donald, «The Italian Sources of Gil Vicente's 'Auto da Índia'», *Romance Philology*, XXX, 1976-1977, pp. 321-330.
- MÉNARD, Ph., *Le Rire et le Sourire dans le Roman Courtois en France au Moyen Âge*, Paris, 1969.
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1974.
- MOLINARI, C., *Spettacoli Fiorentini del Quattrocento*, Venezia, 1961.
- MOLNAR, Catherine, *Les Fêtes et la Vie Sociale en Italie à la Fin du Moyen Âge*, Paris, Université X, 1961.
- MOSER, Fernando de Mello, «Liturgia e Iconografia na Interpretação do 'Auto da Alma'», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3.ª série, n.º 6, 1962, p. 86.
- MUECKE, Douglas Colin, *Irony*, Londres, Methuen and Co. Ltd., 1970.
- NUNES, Luís Callado, *Farsa Chamada Auto da Índia*, Lisboa, Tip. do Comércio, 1905.
- NUNES, Maria Arminda Zaluar, «O Maravilhoso Popular em Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 174; «Marginalia: O Simbolismo das Cores nas 'Cortes de Júpiter'. A Onomatopeia nas Obras de Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 187; *O Cancioneiro Popular em Portugal*. «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, «O Entrudo», sep. de *Douro Litoral*. 4.ª série, n.º 9, s. d.
- OLIVEIRA, Joaquim de, *Gil Vicente e Auto da Alma. Estética e Encenação*, Lisboa, Liv. da Trindade, 1952.
- OUGUELA, Visconde de, *Gil Vicente*, Lisboa, A. Ferin, s. d.
- PACHECO, Elza Fernandes, «Da 'Tragicomédia de Dom Duardos'», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 193.
- PANDOLFI, Vito, *Histoire du Théâtre*. vol. I, Verviers, Marabout Université, 1968.
- PAULSON, Ronald, *The Fictions of Satire*, Baltimore, Maryland, The John Hopkins Press, 1967; (org.), *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1971.
- PEREIRA, Dias, «Dos Momos e Arremedilhos ao Cenário Sintético», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, tomo I, Lisboa, 1947, pp. 21-52.
- PESTANA, Sebastião, *Gil Vicente em Face da Epopeia*, Sá da Bandeira, 1968.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*, Nápoles, 1963; *Storia del Teatro Portoghese*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1964 (tr. port. *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969); *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Roma, 1969; *A Lição do Texto. Filologia e Literatura: Idade Média*, Lisboa, 1979.
- PIDAL, Ramón Menéndez, *Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola Vicentina*, Madrid, 1922.
- PIGNARD, R., *Les Fous dans la Société de l'Occident Médiéval (du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Université X, 1970.
- PIMPÃO, Alvaro Júlio da Costa, *História da Literatura Portuguesa*, s. l., Ed. Quadrante, 1947, 2 volumes (2.ª ed., Coimbra, 1959); *Obras*

- Completas de Gil Vicente*, Barcelos 1956; *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, Coimbra, Atlântida, 1963.
- POST, H. Howens, «As Obras de Gil Vicente como Elo de Transição entre o Drama Medieval e o Teatro do Renascimento», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, Paris, F. C. Gulbenkian, 1975, pp. 101-121.
- PRATT, Óscar de, *Gil Vicente, Notas e Comentários*, 2.ª ed., Lisboa, Clássica Editora, 1970.
- QUINTELA, Paulo, «Barca da Glória de Gil Vicente», sep. de *Biblos*, vol. XVII, tomo I, Coimbra, 1941; «As 'Barcas' de Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 2.ª série, 9, 1943, p. 211; *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*, Coimbra, Atlântida, 1946.
- RAMALHO, Américo da Costa, «Alguns Aspectos do Cómico Vicentino», *Biblos*, XVI, 1965, pp. 5-33; *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1969.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O Primitivo Teatro Português*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, MEIC, Maio, 1977.
- REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.
- RECKERT, Stephen, «Marginália Vicentina: Três Apostilas», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3.ª série, 8, 1964, p. 274; *Gil Vicente: Espírito y Letra*, «Biblioteca Románica Hispánica», Madrid, Editorial Gredos, 1977 (tr. port. *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983).
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.
- REMÉDIOS, Mendes dos, *Obras de Gil Vicente*, Coimbra, 1907-1914, 3 volumes.
- RÉVAH, I. S., *Les Sermons de Gil Vicente. En Marge d'un Opuscule du Professeur Joaquim de Carvalho*, Lisboa, 1949; «Gil Vicente a-t-il été le Fondateur du Théâtre Portugais?», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, n.º 2, Lisboa, 1950, pp. 153-185; *Recherches sur les Oeuvres de Gil Vicente*, I, édition critique du premier «*Auto das Barcas*», Lisboa, 1951 (reed. Lisboa, O Mundo do Livro, 1959); II, édition critique de l'«*Auto de Inês Pereira*», Lisboa, 1955; *La Censure Inquisitoriale Portugaise au XVI<sup>ème</sup> siècle*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1960; «La Comédie dans L'oeuvre de Gil Vicente», in *Études Portugaises*, Paris, 1975.
- RIBEIRO, João, *Frases Feitas. Estudo Conjectural de Locuções, Ditados e Provérbios*, tomo I, Rio de Janeiro, Francisco Alves & Ca., 1908; 2.ª série 1909.
- ROCHA, André Crabbé, *O Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1962.
- RODRIGUES, M. Idalina Resina, *Auto da Alma de Gil Vicente*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1980; *Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.
- ROMERALO, António Sanchez, *El Villancico* Madrid, 1969.
- ROQUES, Marie-Christine, *Processions et Théâtre en France à la Fin du Moyen Âge*, Paris, Université X, 1970.
- SABUGOSA, Conde de, *Auto da Festa. Obra Desconhecida com uma Explicação Prévia*, 2.ª ed., Lisboa, Depositária: Livraria Ferreira, 1909.
- SANKOVITCH, Tilde, «Folly and Society in the Comic-Theatre of the Pleiades», in *Folie et Déraison à la Renaissance*, Bruxelas, 1976, pp. 99-108.
- SARAIVA, António José, «Estética dos 'Autos de Devoção'», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 272; *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, 1942 (3.ª ed. Lisboa, Bertrand, 1981); «Gil Vicente, Reflexo da Crise», in *História da Cultura em Portugal*, vol II, Lisboa, Jornal do Foro, 1955, pp. 231-368; *O Humanismo em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 1956; *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. 2, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961; *Teatro de Gil Vicente*, «Antologias Universais», 4.ª ed., Lisboa, Portugália Editora, 1968; «VICENTE, Gil», in *Dicionário de História de Portugal*, vol. IV, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971, pp. 292-294; (em colab. com Óscar LOPES), *História da Literatura Portuguesa*, 10.ª ed., Porto Editora, 1978.
- SARAIVA, José H., *Testemunho Social e Condenação de Gil Vicente*, Lisboa, 1976.
- SCHOLBERG, Kenneth R., *Sátira e Inectiva en la España Medieval*, Madrid, 1971.
- SILVEIRA, Sousa da, *Dois Autos de Gil Vicente*, 3.ª ed., Rio, Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1973.
- SLETSJÖE, Leif, *O Elemento Cénico em Gil Vicente*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1965.
- SOARES, Albano Monteiro, *Farsa de Inês Pereira*, Porto, Porto Editora, 1974.
- SOROMENHO, Paulo Caratão, «A Natureza nos Autos de Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 1938, p. 210.
- SPINOLA, Francisco Elias de Tejada, *A Sátira Política em Portugal Durante o Século XV*, Lisboa, Pro Domo, 1945.
- SUMBERG, S. L., *The Nuremberg Schembart Carnival*, Columbia University Press, 1941.
- TATEO, Francesco, «Il Lessico dei 'Comici' nella Facezia Latina del Quattrocento», in *Classici nel Medioevo e nell'Umanesimo...*, Génova, 1975, pp. 93-109.

- TAVANI, Giuseppe, *Comédia de Rubena*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- TAVARES, G. Pereira, *Como se devem ler os Clássicos*, Lisboa, Sá da Costa, 1941.
- TEYSSIER, Paul, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, 1959; «Les Pauvres dans le Théâtre de Gil Vicente», in *Misère et Gueuserie au Temps de la Renaissance...*, Paris, 1976, pp. 5-17; *Gil Vicente — o Autor e a Obra*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- THIERS, J. B., *Traité des Jeux et des Divertissements qui peuvent être permis ou qui doivent être défendus aux Chrétiens selon les Règles de l'Église et le Sentiment des Pères*, Paris, 1686.
- THOMSOM, James Alexander Ker, *Irony: An Historical Introduction*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.
- TOMLINS, Jack E., «Toward an aesthetic of Gil Vicente's Drama», *The Journal of the American Portuguese Cultural Society*, II, n.º 1-3, 1968.
- TORNER, Eduardo M., *Lírica Hispánica: Relaciones entre lo Popular y lo Culto*, Madrid, Castalia, 1966.
- TOURNE, Michèle, *Les Représentations théâtrales à la Fin du Moyen Age. Organisation Matérielle et Étude Sociologique*, Paris, Université X, 1970.
- TRINDADE, Maria José Lagos, «Classes Sociais Presentes e Ausentes na Obra de Gil Vicente», in *Estudos de História Medieval e Outros*, Lisboa, Cooperativa Editora/Conselho Directivo da F. L. L., 1981, pp. 255-266.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Notas Vicentinas. Preliminares de uma Edição Crítica das Obras de Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912-1922, 4 vols. (num vol., Lisboa, Ed. da Revista Ocidente, 1949); *Autos Portugueses y de la Escuela Vicentina*, Madrid, 1922; *Lições de Filologia Portuguesa: segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13*, seguidas das *Lições Práticas de Português Arcaico*, Lisboa, Dinalivro, s. d.
- VASCONCELOS, J. Leite de, *Tradições Populares de Portugal*, Porto, 1882; «Gil Vicente e a Linguagem Popular», *Revista Lusitana*, II, Lisboa, 1902; *Lições de Filologia Portuguesa*, 3.ª ed., Rio de Janeiro, 1959; «Cancioneiro Popular Português», *Acta Universitatis Conimbrigensis*, vol. I, 1975.
- VELLOSO, Queiroz, *Gil Vicente e a sua Obra*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1914; «Gil Vicente, Fundador do Teatro Português», in *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. II, Paris-Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1930, pp. 9-96.
- VENTURA, Augusta F. G., «*Estudos Vicentinos*, I. Astronomia-Astrologia», sep. de *Biblos*, vol. XII, Coimbra, 1937; *Elementos Astronómicos das Obras de Gil Vicente e de Camões*, 1941; *A Arte de Leste e Oeste nas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, União Gráfica, 1941. *Vértice*, XXV, n.º 264-266, Set.-Nov. 1965.
- VICENTE, Alonso Zamora, *Comédia del Viudo*, Lisboa, Publ. Centro de Estudos Filológicos, 1962.
- VIEIRA, Afonso Lopes, *Monólogo do Vaqueiro*, Lisboa, 1910; *A Campanha Vicentina*, 1914.
- VITERBO, Santa Rosa de, *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usaram e que Hoje Regularmente se Ignoram...*, Porto, Livraria Civilização, 1962-1966.
- VITERBO, Sousa, «Gil Vicente», *Arquivo Histórico Português*, 1903.
- WALDRON, T. P., «*Tragicomédia de Amadis de Gaula*», Manchester, University Press, 1959.
- WILLIAMS, Ronald Boal, *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, University of Iowa Studies, 1934.
- WIND, Edgar, *Art and Anarchy*, Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1964.
- WORCESTER, David, *The Art of Satire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1940.
- WRIGHT, *Histoire de la Caricature et du Grottesque dans la Littérature et dans l'Art*, Paris, 1895.

## ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	11
1. MANIFESTAÇÕES E EXPRESSÕES DA CULTURA CARNAVALESCA	15
1.1. Significado e norma do discurso carnavalesco	16
1.1.1. Transgressão da cultura e comunicação oficiais	17
1.1.2. Relação autor/actor/espectador	19
1.1.3. O riso	20
2. REPERCUSSÕES DA CULTURA CÔMICA POPULAR CARNAVALESCA EM GIL VICENTE	23
2.1. Vocabulário e figuras do discurso carnavalesco vicentino	29
2.1.1. Linguagem familiar e de praça pública	31
grosserias, insultos, blasfêmias, imprecações, juras, pragas, esconjuros, obscenidades e outras formas de expressividade popular	
2.1.2. Figuras e fórmulas do discurso	54
quiproquós, trocadilhos e jogos de palavras, algaravia, enumeração, repetição, poliglôtismo incompreensível, aumentativos e diminutivos, inversão, ambiguidade de metáforas e frases feitas, discursos paralelos, disparates, comparações e contrastes, paródias, desconcertos e ensaladas	
2.1.3. Realismo grotesco ligado ao corporal e material	85
vocabulário e imagens obscenas, escatológicas, referentes ao corpo, à comida e à bebida, à vida sexual	

2.2. Personagens-tipo e suas funções no discurso carnavalesco	93
parvo, pastores bobos, vilão, juiz da Beira, velha, alcoviteira, parteira, feiticeira, cigana, negro, judeu, físicos, clérigo e diabo	
3. GIL VICENTE, O ENCONTRO DAS ESTRUTURAS MEDIEVAIS E DE NOVAS FORMAS DE PENSAMENTO	105
3.1. Transgressão de convenções tradicionais	107
3.2. Inserção no grande debate de ideias da primeira metade do século XVI	116
CONCLUSÃO	129
BIBLIOGRAFIA	133