

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

---

Leonor Curado Neves  
INVERNO E VERÃO

---

Quimera

LISBOA 1991 | e-book 2005



*A tragicomédia que se segue é chamada Triunfo do Inverno. Foi representada ao muito alto e excelente príncipe el-rei dom João o terceiro deste nome em Portugal na sua cidade de Lisboa, ao parto da devotíssima e muito esclarecida rainha dona Caterina nossa senhora. É repartida em duas partes.*

*Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente (1562: 174 - 183)*

A designação genológica do auto – *tragicomédia* – e o seu título – *Triunfo* (embora ausente da *Taboada*) – são, tal como as outras indicações contidas na didascália, referentes às circunstâncias e local de representação, elementos fundamentais para a tentativa de restauro da acção teatral, uma vez que as restantes rubricas pouco esclarecem quanto ao espaço, aspecto de figuras ou objectos cénicos. *Tragicomédia* e *Triunfo* são designações que remetem para a espectacularidade própria da celebração de um facto político tão relevante como o nascimento de uma princesa (Isabel, terceiro filho de D. Catarina e D. João III). A apresentação que o próprio autor faz do auto também leva a supor a utilização de grandes efeitos. Depois de lamentar, no prólogo, a situação geral de tristeza e apatia, impeditiva de uma apropriada celebração espontânea do nascimento da princesa, o autor/actor anuncia a forma de a ultrapassar, sendo assim recriado o passado *tempo de glória*:

*porém co'a ajuda dos céus  
imaginei ãa festa  
à nossa Júlia modesta  
nacida per mão de Deos  
a qual festa será esta.  
quando vi de tal feição  
tam frio ò tempo moderno  
fiz um triunfo d'Inverno  
despois será o do Verão*

175a

*Festa grandiosa e triunfo pois.*

Perante a corte reunida em Lisboa, possivelmente no dia 1 de Maio de 1529, ofereceu Gil Vicente a D. João III um duplo presente (satisfazendo certamente uma encomenda): a execução do auto de que ele é autor e actor e a dádiva do carro triunfal alegórico, *jardim de virtudes* que representa o próprio rei e que constitui o momento final do auto. Processa-se desta forma uma dupla interferência de planos: o mundo da ficção teatral converge para o do real e a alegoria, por um processo de transferência simbólica, transforma a realidade que representa.

A estrutura da homenagem não é apenas perceptível no momento conclusivo da acção teatral, enforma a globalidade do auto. O rei é o interlocutor privilegiado e também o Inverno, que sucumbe perante um poder superior ao seu, pretende, antes de morrer, presentear o soberano. Ambas as *divindades*

metereológicas terminam os seus *trunfos* (dois no caso do Inverno – na terra e no mar – e um no do Verão), isto é, a exibição do seu poder sobre o cosmos, pela verbalização do desejo de oferecer à princesa recém-nascida um presente alusivo aos seus atributos: além do berço para embalar a princezinha, o canto das Sereias (um romance panegírico da linhagem do rei de Portugal) constitui a dádiva daquele que se diz *voz de las aguas marinas* (175b), ao mesmo tempo que o Verão (palavra que na época designava a Primavera) se julga senhor do jardim *do paraíso terreal* oferecido à família régia pelo filho do rei de Portugal a quem Salomão o enviara e por *quatro mancebos e quatro moças* de Sintra (183a). A conclusão dos triunfos, por outro lado, é produto das próprias circunstâncias: dirigindo-se ao Rei, o Inverno justifica o enfraquecimento da sua força pela visão da *claridad* do próprio monarca; só Deus poderá dizer a *serenidad* que o Rei é e a aprendizagem do seu serviço *en la tierra no se aprende* (180c). A força do Inverno esmorece na presença dos verdadeiros reis do universo, pois só eles *sin temor \ de mi terror tan profundo \ conquistan la mar del mundo \ y mata su resplandor \ las tormentas que yo fundo* (180b). Também o Verão, embora menos consciente do carácter limitado e finito do seu poder, decide terminar o seu triunfo uma vez apresentado o jardim a el-Rei. O triunfo que verdadeiramente se celebra e se pretende realizado é o do rei e não o das estações personificadas.

Se excluirmos a cena da tempestade, que constitui o segundo triunfo do Inverno, as duas partes que compõem o auto apresentam uma estrutura semelhante, apesar da menor extensão da segunda, que pode explicar-se, entre outras razões, pela pretensão explícita de construir uma alegoria sobre os males do tempo moderno (*quando vi de tal feição \ tam frio ò tempo moderno \ fiz um triunfo d'Inverno – 175a*); fazer o triunfo do Verão seguir-se ao do Inverno (*despois será o do Verão – 175a*) poderá servir uma intenção catártica, expressa aliás já no vilancete cantado pelas sereias, cuja presença epilodal na primeira parte estabelece a transição para o triunfo seguinte: *si fortuna dolorida \ tuviere quien bien la sienta \ sentirá que toda afrenta \ se remedia con la vida. \ y pues doble gloria tiene \ después del mal la bonanza \ no se pierda el esperanza \ en quanto muerte no viene* (180b). O autor pretende pois ver aplicado à vida do Reino o provérbio «depois da tempestade a bonança».

A unidade estrutural pode observar-se, em primeiro lugar, no tipo de figuras escolhidas e na relação que se estabelece entre elas. Os protagonistas de ambas as partes figurariam talvez duas facetas do Homem Selvagem representado nos triunfos carnavalescos (Heers 1971: 62) e nos momos (Asensio 1956, 1974: 30). O Inverno participaria do estereotipo do Selvagem (*aunque veáis mi figura \ hecha un salvaje bruto – 175b*) pelos longos e hirsutos cabelo e barba (*yo me soy Juan de la greña – 175b*) e talvez também pelas peles de animais que lhe cobririam o corpo e a pesada moca; os versos cantados pelo Verão poderão aludir às folhagens e flores que revestiriam a sua cabeça e corpo: *A riberas daquel rio (...) Viera estar rosal granado (...)*

*cogi rosas con sospiro \ vengo del rosale* (181b). O deíctico *aquel* sugere a presença de algum adereço cénico que representasse os elementos espaciais aludidos. Os vários tipos de triunfos de que há notícia, da Antiguidade ao Renascimento, têm em comum a utilização de carros alegóricos, plataformas móveis (estrados rolantes) e muito decoradas, figurando tronos, altares, barcos, jardins, etc., sobre as quais se alinhavam figuras cuja actuação se podia restringir à ilustração de cenas mudas, mas se alargava frequentemente ao canto e ao diálogo. Podendo designar os espectáculos celebrados na época do Carnaval – muitos dos cantos carnavalescos do tempo dos Médicis intitulavam-se *trionfi* (Heers 1983, 1987: 201) – ou as comemorações das entradas régias, os triunfos estruturam-se sempre como um desfile encabeçado pelas figuras homenageadas (literal ou alegoricamente). Sendo muito provável a presença, na segunda parte do auto, de um desses carros representando um jardim (o *jardim de virtudes*) pode pensar-se que ele tenha servido à entrada em cena do Verão.

O paralelismo na estrutura das duas partes pode também notar-se na relação entre as personagens e na função e sentido das cenas delas constitutivas.

Cada um dos «selvagens», findo o seu *argumento* – monólogo de uma certa extensão que constitui um auto-elogio pela enumeração de poderes –, contracena com o mesmo número de figuras, tendo cada uma delas o seu reverso na outra parte do auto. Excluo a cena da tempestade, constituída aliás por dois momentos diferentes (a apresentação prévia da tripulação e desordem que reina na nau e o verdadeiro caos que nela impera depois de desencadeada a tempestade), porque nela não há contacto entre o Inverno e as suas vítimas, fazendo-se a acção do primeiro sobre as segundas sentir indirectamente e à distância: a cena tem lugar no mar, enquanto o Inverno está em terra. As cenas epilógicas de cada parte, não compreendendo o mesmo número de figuras, têm igual função e conteúdo: o fim dos triunfos dá lugar à entrega de presentes ao Rei, feita na primeira parte por três sereias, que cantam, e na segunda por um príncipe e quatro rapazes e raparigas de Sintra cantando e dançando (*em folia*). Em ambas as partes o triunfo da estação personificada exerce-se duplamente sobre figuras humanas particularmente dependentes do clima (dois pastores na primeira e um ferreiro e uma foinheira – negativamente sensíveis ao calor – na segunda) e sobre alegorias da própria natureza submetida à acção desse mesmo clima. Na primeira parte, a natureza, afectada pela acção nefasta do Inverno, é alegorizada numa Velha cheia de rugas, com as gengivas e o queixo inchados, corcovada e andrajosa a subir penosamente uma serra; na segunda, a vinda do Verão é secundada pela entrada jubilosa da serra de Sintra, sua namorada, representada numa mulher bela e altiva. Estas duas figuras femininas corporizam, no plano alegórico, os poderes ou *trionfos* das duas *divindades* rivais (não sendo exactamente seus duplos, como uma primeira análise poderia levar a crer). O aspecto desganhado do Inverno tem a sua correspondência na figura da Velha *sin sentido*, enregelada, exausta, isto é, a própria representação da terra em que ela já está atolada ou em que já está convertida (à pergunta de Brisco *no*

*sentís que sois ya tierra?*, responde ela negativa mas expressivamente que não é *velha terra*); o epíteto de *São João o Verde* dado ao Verão e a sua classificação como emissário de Cupido desdobram-se alegoricamente na beleza e doçura da serra de Sintra.

É impossível saber de que forma a serra estaria representada. Outros elementos estruturais levam no entanto a supor a inspiração de elementos cénicos nos carros alegóricos triunfais ou nos espectáculos com momos.

Entre esses elementos constitutivos do *triunfo*, é perceptível a estrutura de desfile ou cortejo, a que deve associar-se a dança e o canto, sob diversas formas – cantiga, cantiga de amigo, serranilha, vilancete, romance –, o que parece enformar a estrutura do auto, porque, além de alternar quase permanentemente com as outras formas ilocutórias, acompanha o movimento cénico de quase todos os actores. O facto de algumas figuras, como o Inverno, não cantarem constitui, pela negativa, um elemento caracterizador. Como noutros autos (*Feira*, por exemplo), o canto e a música conotam o Bem e o Inverno é, a todos os níveis, uma criatura maléfica. Por outro lado, deve ainda assinalar-se um elemento formativo ritualístico e tradicional, o cortejo de Maio, de origem pagã e agrária, mas assimilado pelo calendário e rituais da Igreja sob a forma de procissões expiatórias para esconjurar o mau tempo ou as epidemias (Heers 1971: 52-62). Esta última componente é particularmente perceptível no passo de Brásea Caiada.

Para a coerência estrutural não contribui apenas a unidade sintáctica, o equilíbrio na distribuição nas duas partes das formas poéticas e dos tipos e formas discursivos utilizados (monólogos, altercações, pragas, panegíricos), mas também um elevado grau de unidade temática, como já foi notado por Thomas Hart (1972) e contra a opinião de quase todos os críticos que se referiram a *Inverno e Verão*. Ora esta unidade temática explica-se pelo predomínio dos desígnios enunciativos: o panegírico da casa real portuguesa a propósito da celebração do nascimento de uma princesa, associada ao festejo cíclico tradicional de renovação na Primavera.

Foi a circunstância de o terceiro parto de Catarina de Áustria, mulher de D. João III, ter ocorrido a 28 de Abril – o que leva a supor o dia 1 de Maio de 1529 como data provável da representação – que conduziu à associação do nascimento da infanta Isabel (emergência da vida e continuidade da família real portuguesa) ao renascimento primaveril da Natureza, celebrado a 1 de Maio através das «Maiais» ou «Maios», cerimónias que ainda hoje se praticam por todo o mundo.

Desta coincidência feliz de ciclos – o da Natureza e o da vida humana (*que en mi tiempo fue alumbrada*, diz o Verão, *la reina vuestra señora \ en la más hermosa hora \ que del cielo me fue dada* – 182c) – nasceu a concepção do auto, sendo também ela que explica a forte presença de componentes de fundo tradicional e ritualístico. São adaptáveis a este contexto as considerações de Bakhtin a propósito das «fontes populares» de Rabelais: *As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base*

*encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa e são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa (1970, 1987:8).*

Desenvolvendo, no monólogo inicial, o *topos* do mal presente vs. bem passado e adequando-o à situação então observável em Portugal, o autor/actor opõe ao *tempo de glória* prazer e alegria vivido vinte anos atrás, manifestados nas cantigas e danças dos festejos permanentes, o momento coevo de privação, tristeza e apatia. As cantigas de agora

<i>todas tem som lamentado</i>	174c
<i>carregado de fadigas</i>	
<i>longe do tempo passado</i>	
(...)	
<i>mas aqueles que folgavam</i>	174d
<i>nas vilas e nas aldeas</i>	
(...)	
<i>já tudo leixam passar</i>	175a
<i>tudo leixam por fazer</i>	
<i>sem pessoa preguntar</i>	
<i>a este mesmo pesar</i>	
<i>que foi daquele prazer.</i>	

O autor justifica a necessidade de conceber uma forma condigna de celebrar a *vitória da rainha alumiada*, o nascimento da *infanta sagrada* (que naquele outro tempo natural e espontaneamente *fora festejada em cada casa, em cada aldeia por cantigas de mil raleas* – 175a) pela ausência de calor humano então existente.

O carácter alegórico do auto é explicitamente anunciado: foi a frieza do tempo moderno que suscitou no Autor a «imaginação» de um triunfo do Inverno, aludindo conseqüentemente os elementos que caracterizarão a figura do Inverno a aspectos do tempo moderno (o tempo natural, cíclico é equiparado ao tempo linear da História humana). Por outro lado, o *pensamento* do autor levou-o a fazer *distinta a farsa* que se lhe seguirá, o Triunfo do Verão, *por que melhor se sinta* (175a), isto é, para que a evocação desse momento de revitalização e restituição à natureza da beleza dos seus frutos, ressequidos ou mortos pela acção esterilizadora do Inverno, de retorno da claridade e temperança dos dias alegres, equivalente, no plano de correspondências estabelecido, ao passado de felicidade, harmonia e solidariedade, se constitua em incitação à construção de um futuro reactualizador desse passado áureo.

A mesma bivalência semântica (ou polivalência) se exprime na descrição dos vários elementos caracterizadores de cada *triumfo*, isto é, das diversas manifestações do poder das estações personificadas.

A acção do Inverno sobre os seres vivos traduz-se em morte: *hago llorar las huertas \ la muerte de los jardines \ las viñas hago marchitas*; em desolação: *ojeador de las cigüeñas \ destierro de golondrinas (...) quito las sombras graciosas \ debajo de los castaños (...) que se hielen las riberas \ los tanques y las carreras \ y pozos qu'el sol no quiera \ luego el cierzo regañado \ traya nieves y ñublados \ que ni valgan abrigados \ ni corrales al ganado*; em escassez (privação): *estragador de la leña \ y sembrador del pedrisco*; em silêncio: *y callar los ruiseñores \ y los grillos y las ranas*; em imobilismo e isolamento: *y hago a los ermitaños \ encovar como raposas (...) hago a buenos y a ruines \ cerrar ventanas y puertas*; em sofrimento e tristeza: *agravio de viejas dueñas (...) peligros de los ganados \ tormento de los pastores (...) hago mustios los perales (...) y llorosos los rosales*; em escuridão e fealdade: *yo cubro el aire de luto \ los bosques frescos medoños* (175b-c). O responsável por este *locus horrendus*, *ira de los elementos*, criatura de Satanás (175d), é representado em figura de selvagem cabeludo e bruto, imagem da barbárie geradora daquele universo hostil. É significativo que as pragas constituam a forma discursiva dominante na longa alteração entre o Inverno e uma das suas vítimas, o pastor Brisco, e que quase todas visem um desaire ou o insucesso amoroso do adversário. O ódio é o sentimento que anima o longo diálogo. Mas a representação deste quadro negro, ao invés de acentuar a melancolia reinante, deverá ter a função expressa pelo canto das sereias, que *es señal de grande afrenta \ y cantan haciendo cuenta \ que todas bonanzas buenas \ son después de la tormenta* (180b).

Ao triunfo do Inverno seguir-se-á pois o do Verão e com ele a esperança de que os males do *tempo moderno* dêem lugar a um *locus amoenus* de harmonia e plenitude.

O Verão é um emissário ou delegado de Cupido, que para ele transferiu *su poder y llaves*, o seu carácter demiúrgico, a função geradora da vida depois do caos ou morte invernal: *El Dios de los amadores \ me dió su poder y llaves \ que mande cantar las aves \ los salmos de sus amores* (181b). Por oposição à ira dos elementos, com que o Inverno provocava tormentas e destruição, o poder transmutador e fertilizante do amor vai restituir à natureza a sua força e beleza: *reverdeen los oteros \ los valles priscos y prados (...) vuélvase la hermosura \ a cada cosa en su grado* (181a-b); ao tempo a sua claridade e amenidade: *Afuera afuera ñublados \ ñeblinas y ventisqueros (...) sea el frio rebentado (...) bendito el triunfo mío \ que da claridad al cielo* (181a-b); aos seres vivos, a alegria e felicidade: *pintese el campo de flores \ alégrese lo sembrado* (181b), ao cosmos a harmonia perdida. A confluência dos sentidos literal e metafórico (dos planos realista e alegórico, cosmológico e antropológico) verifica-se igualmente na identidade da amada do Verão, constituindo o diálogo dos dois apaixonados aliás pretexto para um pequeno tratado de psicologia sentimental e sendo de alguma forma o reverso da longa



altercação entre o Inverno e Brisco. Ela é a mesma serra de Sintra que em *Lusitânia* é berço mítico (*mater natura*) que, fecundado pelo sol, gerará Lusitânia, princípio feminino. Em *Inverno e Verão*, Sintra poderá pois representar, por metonímia, todo o espaço nacional, sobretudo se lhe atribuirmos, tal como a *Lusitânia*, o mesmo *carácter intertextual, refundindo em especial elementos diversos da cultura popular e tradição oral* (Abreu 1988: 6).

A convocação de Cupido para a estruturação de um outro auto de Gil Vicente, *Frágua*, representado poucos anos antes e numa situação enunciativa análoga (*na festa do desposório do muito poderoso e católico rei da gloriosa memória dom João o terceiro deste nome com a sereníssima rainha dona Caterina nossa senhora*) pode ser compreendida na mesma confluência de sentidos e intenções: é sob o signo de Cupido que o dramaturgo pretende ver iniciado o novo momento da vida da Nação que o casamento simbolicamente instaura, *porque nunca cosa buena \ sin amor se concertó* (152c) e se Cupido descer à terra *el mundo será mudado \ en alegría* (152b). O recurso à forja alegórica de Cupido (que é auxiliado no desempenho da sua tarefa por serranas, figuras equivalentes às sereias que em *Inverno e Verão* dão expressão musical à esperança na renovação) comporta não só um juízo negativo sobre aspectos da sociedade portuguesa, mas também indica o processo de a regenerar. Diz Cupido: *Paréceme que es razón \ pues reina tan excelente \ viene a reinar nuevamente \ que hagamos refundición \ en la portuguesa gente \ hagamos mundo nuevo aquí \ pues nuevos reyes son venidos \ por el gran Dios escogido \ apregonad por ahí \ mis milagros ascondidos* (154a). O segredo da renovação da sociedade portuguesa reside na personalidade complexa do agente da metamorfose, isto é, na polivalência dos poderes do deus do amor.

Mas esta intenção apelativa nem é tão explicitamente declarada nem se exprime da mesma forma em *Inverno e Verão*, obra muito mais complexa do que *Frágua* em muitos dos factores formativos que nela intervêm. Tanto pela estrutura como pela presença de vestígios de antigos cultos da fertilidade, *Inverno e Verão* é uma das muitas obras de teatro vicentino que dão *continuidade ao simbolismo dos ritos agrários e à sua imitação lúdica* (Mendes 1988: 15), integrando e desenvolvendo a ideia, *implícita em numerosos rituais da vegetação, de regeneração do colectivo humano por uma participação activa deste na ressurreição da vegetação, e portanto na regeneração do cosmos* (Eliade 1970, 1977: 371).

### **Ritualismo e Regeneração**

Torna-se verosímil o reconhecimento, na génese da estrutura de *Inverno e Verão*, de uma variante da luta ritual, praticada em várias regiões do Mundo, entre o Inverno e o Verão, *episódio dramático que consiste, por um lado, na luta entre representantes destas duas estações e, por outro lado, num longo*

*diálogo versificado de que cada personagem entoa sucessivamente uma estrofe. (...) Na Suécia, no dia da festa de Maio, realiza-se uma luta entre dois grupos de cavaleiros. Um deles, que personifica o Inverno, está vestido de peles e arremessa bolas de neve e de gelo; o outro está enfeitado com ramagens e flores. Por fim, o grupo do «Verão» vence e a cerimónia termina com um banquete geral* (Eliade 1970, 1977: 381). Em *Inverno e Verão*, o Inverno apresenta-se como *corretor* dos gelos e faz cair a neve que atola a Velha e o Verão é *São João o Verde*, a cantar e a colher flores num roseiral.

Mas a presença de outros elementos, aparentemente inesperados ou dissonantes, de raiz tradicional, ritual e agrária, faz antes supor práticas e crenças de origens diversas, embora de análogo sentido; não apenas em cerimónias de Maio, que significativamente terminam *com uma dança de presentes* (Eliade 1970, 1977: 374), mas também noutras celebrações da regeneração cíclica da natureza. Entre elas são observáveis ainda hoje em Portugal o *enterro do João* (isto é, do Carnaval) e a *Serração da Velha* (os manequins carnavalescos são simbolicamente equiparáveis às personificações do Inverno). A estas cerimónias acrescenta-se ainda o ritual da *expulsão da Morte*, a que se seguia a *Evocação do Verão*, que consistia na destruição da efígie da Morte, constituindo os dois momentos da celebração *uma forma simbólica ritual da morte e renascença das forças vegetais na Primavera* (Oliveira 1984: 34). Estas figurações da Morte estão imbuídas de uma função vitalizadora e catártica.

A aparente contradição entre o carácter sacrificial das cerimónias até agora referidas (imolação do bode expiatório ou espírito da vegetação) e o erotismo que polimorficamente nelas se manifesta explica-se pela sua inserção num mesmo complexo simbólico, o da regeneração cíclica da vegetação e da vida. A morte ritual purifica o corpo velho e simultaneamente propicia o seu nascimento sob uma nova forma. Esta representação da *morte/renovação/fertilidade*, herdeira da *cultura cómica popular* e que constitui o motivo central do *Pantagruel* justifica, segundo Bakhtin, toda uma imagética corporal grotesca caracterizada pela *degradação do sublime*. Nesse universo imaginário o corpo não é concebido apenas como entidade fisiológica, mas também como *uma espécie de corpo popular, colectivo e genérico*, processando-se assim uma comunicação entre as esferas do corporal, do social e do cósmico. Entre essas imagens *ambivalentes e contraditórias, que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética «clássica»*, adquire um valor ilustrativo particular a das velhas grávidas risonhas (figuras de terracota de Kertch) e a da Terra como sepultura e berço (Bakhtin 1970, 1987: 22, 23 e 286). A associação da morte e do parto traduz o sentimento da alternância, tanto no plano cósmico como histórico. A presença da imagética descrita em *Inverno e Verão* é particularmente significativa pela coincidência dos planos cósmico e político verificada no momento de representação (renovação simultânea da natureza e da casa real portuguesa).

A luz deste fundo tradicional e ritual poder-se-á apreender o pleno

significado da figura de Brásea Caiada, corpo grotesco submetido à acção do Inverno.

Inverno . *Pastores acullá asoma* 177c  
*una vieja sin sentido*  
*que quiere un mozo marido*  
*y él dice que la toma*  
*y sacóle este partido:*  
*que si esta sierra pasar*  
*así lloviendo y nevando*  
*luego la quiere tomar*  
*y ella por se casar*  
*viene descalza cantando.*

*Velha cantando . Assi andando amor andando* 177d  
*assi andando m'ora irei*

*Falando* *mando-vos eu a vós chover*  
*e nevar e saraivar*  
*pois pera haver de casar*  
*nam se pode i al fazer.*  
*Jesu que neve tamanha*  
*nunca hei-d'aqui de sair*  
*muitos haviam de rir*  
*se soubessem a artimanha*  
*que em tal tempo me fez vir.*

Brisco . *Adó vais vieja honrada*  
*que no hay acá camino?*

Velha . *Eu não vou senam a tino*  
*per esta serra nevada*  
*é tamanha a frialdade*  
*que levo nas ilhargadas*  
*e as gengibas inchadas*  
*que haveríeis piedade*  
*se me vísseis as queixadas.*

Juan Guijarro . *Vos madre vieja a qué vais?*

Velha . *É mui longo de contar*  
*porém por desabafar*  
*direi um pouco e no mais.*  
*eu desejo ser casada*  
*com um mancebo solteiro*  
*filho do priol d'Aveiro*  
*e eu sua namorada*

*e o moço sapateiro*

*ora fui-lh'eu falar nisso  
dix'eu: Fernando amigo  
s'havês de casar comigo  
agora é o tempo disso  
que vai abaixando o trigo.  
dixe ele: Brúsea Caiada  
praz-me pois que vós querês  
com condição que passês  
aquela serra nevada  
sem levar nada nos pés*

*e fosse isto logo agora  
que triunfa a invernada  
fui eu contente e pagada  
co'a muita da bô hora.*

178a

Brisco . *Hicierades por volar  
si os inviara al cielo.*

Velha . *É um mancebo tam belo  
que iria polo cobrar  
nua per este regelo*

*nam cuideis que é desse jeito  
vedes vós um alemão?  
assi é ele tam dereito  
um mancebo tam bem feito  
que é ùa consolação.  
ora verde-lo jugar  
c'os pranches pela do vento  
beng'ó Deus e o anjo bento  
parece que anda no ar.*

Brisco . *Si el es tal juri a mí  
que sois vos bien corcovada.*

Velha . *Encolhi co'a geada  
mas nam sam eu feita assi  
vedes-m'aqui estirada.*

Juan Guijarro . *Ya sois tan vieja arrugada  
que no sé lo que me diga.*

Velha . *I há velha rapariga  
e manceba velhentada.*

Brisco . *No sentís que sois ya tierra?*

Velha . *Nam dizedes vós verdade*

*que s'eu fosse velha terra  
nam passaria eu a serra  
per tamanha frialdade.  
vistes vós quanto embaraço?*

Brisco . *Mejor fuera romería.*

Velha . *Nam há i tal obra pia  
como a que eu pera mi faço*

*ouvides vós Juan gaiteiro?  
ide assoviar ò gado  
e nam tenhades cuidado  
do meu Fernão sapateiro.  
ui amara eu estou brincando  
quero-me ir que perco tempo  
Jesu que neve e que vento  
j'eu vou taramelando*

178b

*Cantando assi andando amor andando  
assi andando m'ora irei*

*ora pois mando-vos eu  
dona Neve amargurada  
que hei-d'alongar a passada  
e hei-de fazer o meu.  
Jesu Jesu eis-me vou  
amara de mi j'eu jaço  
quem me tirará o braço  
e a perna que atolou?*

*acorrede-me pastores  
ajudade-m'ora alçar.*

Brisco . *Mirá quién quiere casar  
y negociar amores.*

Velha . *Inda eu sou molher bem tesa  
e cair nam é maravilha  
porque empecei na fraldilha  
que co'a pressa  
nam lhe fiz màora a presa  
nem me lembrou a mantilha.*

*porque diz o exemplo antigo  
quando te dão o porquinho  
vai logo c'o baracinho  
ora eu cá assi o digo.  
e mais quem inda s'atreve  
com'eu que o posso fazer*

*que assi case eu com prazer  
que vou cada vez mais leve*

*Vai-se cantando*

*polo canaval da neve  
nam há i amor que me leve.*

Se do passo transcrito for feita uma leitura ingénuo ou literal, o inesperado e grotesco da situação apresentada ou os anacronismos que nela encontramos não podem deixar de surpreender. Uma leitura mais atenta revelará a propositada reiteração dalgumas dessas estranhezas e incoerências. Começo por registá-las: parece insólito que um mancebo solteiro, tão belo e vigoroso, aceite (mediante o cumprimento de uma condição) casar-se com uma velha corcovada, enrugada, trôpega, quase moribunda (*no sentís que sois ya tierra?*). A insistência na altura propícia à realização do casamento parte da própria velha – *Ora fui-lh'eu falar nisso \ dix'eu : Fernando amigo \ s'havê de casar comigo \ agora é o tempo disso \ que vai abaixando o trigo*. Os versos seguintes da mesma fala traduzem um aparente masoquismo por parte da Velha, ao exprimir júbilo perante a perspectiva de atravessar descalça a serra naquela época do ano (*e fosse isto logo agora \ que triunfa a invernada \ fui eu contente e pagada \ co'a muita da bô hora*) e está em sintonia com a absurda verbalização do desejo de que chova, neve e saraive para se poder realizar o casamento; o sentimento masoquista é reforçado pelo constante cantar da Velha: entra e sai cantando e também canta a meio do diálogo com os pastores. Insólita também se apresenta a autoclassificação do percurso da Velha como *obra pia*, quando aparentemente a sua motivação é sensual. Um sentido oculto não pode deixar de ter a imposição por parte do jovem noivo de que a Velha faça a travessia descalça (facto reiterado no texto) quando ele próprio é sapateiro (o motivo da nudez é aliás recorrente, porque a Velha alude ao esquecimento da *mantilha* e afirma que estaria disposta a ir nua por aquele *regelo* se necessário fosse).

Notemos ainda o contraste aparente entre os vários elementos que remetem para o carácter telúrico da Velha (para além dos já referidos, o ir descalça reforça o seu contacto directo com a terra), acentuados pela dificuldade que ela tem em *alçar-se* da neve em que se enterra (*amara de mi j'eu jaço \ quem me tirará o braço \ e a perna que atolou?*) e o aspecto volátil, etéreo, que lhe conferem as últimas palavras que pronuncia antes da sua saída de cena (*que vou cada vez mais leve*), já sugerido pela fala de Brisco *hicierades por volar \ si os inviara al cielo*; esse carácter contraditório relaciona-se dialecticamente com a própria caminhada porque o enterramento durante o trajecto se processa num percurso ascensional (subida de uma montanha).

A relação entre todos estes elementos adquire grande clareza e coerência se os compreendermos no contexto do fundo ritual já aludido e da expressão alegórica que o enforma.

Encontramos em todo este passo uma ilustração da sobrevivência no teatro vicentino da imagética e mundividência da referida cultura «popular» medieval, que Bakhtin designa por «realismo grotesco».

Num primeiro registo a figura da Velha corporiza a *mater natura* (*madre vieja*), a *velha terra* quando *triunfa a invernada*, a caminho da morte (*Adó vais vieja honrada \ que no hay acá camino?*), através de um longo e doloroso percurso sacrificial (*romería* é o nome que lhe dá Brisco) em honra de Eros (*assi andando amor andando \ assi andando m'ora irei* é o cântico recorrente que, como observa Asensio a propósito da função do canto no teatro vicentino, condensa a acção no plano simbólico – 1957, 1970), findo o qual o demiurgo primordial celebrará o casamento e concomitante transmutação ou revivificação. É nas duas acepções fundamentais do simbolismo do deus do Amor (pulsão vital e agente da metamorfose, da geração a partir do Nada) que deve compreender-se a *obra pia \ como a que eu pera mi faço*. Nessa ambivalência reside o sucesso da *artimanha \ que em tal tempo (...) fez vir* a Velha, isto é, a escalada da montanha nevada necessária à conquista do belo mancebo que, em troca da provação imposta, não só casará com ela, mas também a calçará.

Se a figura da Velha personifica a terra agonizante pela acção do Inverno, o belo jovem que *parece que anda no ar* é a expressão alegórica do seu oposto, não propriamente um espaço ou um ser divino celestial concretos, mas uma entidade de contornos mais difusos, que associa às potencialidades fecundantes e fertilizadoras o simbolismo da altura, da ascensão, do centro, etc.

Significativo se torna que a travessia iniciática conducente à hierogamia e à fecundação e revitalização da terra gasta se faça pelo centro cósmico que é a montanha.

A montanha é também *porta do Céu* que só pode ser transposta em estado de pureza. Diversos são os signos e imagens que remetem para a ideia de purificação a que o corpo tem de ser submetido antes do casamento/renascimento. Assumem este significado a nudez, que deve ser tomada como manifestação simbólica de *um estado de pureza ritual* (Eliade 1970, 1977: 399), pois exprime a morte simbólica; a necessidade, expressa pela Velha, de que chova e neve para que se possa realizar o casamento; e as referências constantes à neve que dificulta a travessia, em que quase «submerge» (*j'eu jaço \ quem me tirará o braço \ e a perna que atolou?*), a quem se dirige mesmo, pela apóstrofe animizadora (*ora pois mando-vos eu \ dona Neve amargurada*) e sendo por essa forma subtilmente identificada com ela (*amara de mi j'eu jaço*). Não poderá o apelido Caiada aludir a esta identidade?

A óbvia associação da neve à pureza é feita pelo próprio Gil Vicente num outro auto: *la nieve la su blancura \ limpia y pura \ más que todas criaturas* (*Cassandra* – 11c); o simbolismo da imersão nas águas (correspondente a uma purificação e regeneração) é igualmente universal e conhecido.

O corpo jacente (*amara de mi j'eu jaço*), agonizante, decrépito tem de ser

expurgado da sua podridão e esterilidade para se metamorfosear no jovem, puro e harmonioso corpo, que a acção do tempo tinha esgotado no velho. A consciência do efeito benéfico que terá para si própria a travessia da serra leva a uma aparentemente contraditória expressão de sofrimento, dada através dos sucessivos gritos, exclamações e lamentos e simultaneamente de alegria, manifestada sobretudo através dos cantares festivos.

Tal como em *Maria Parda, ao evidenciar o corpo da velha, Gil Vicente naturaliza-o e identifica-o simbolicamente com a própria terra que se encontra velha, doente, seca e parda, a necessitar de ser renovada com o líquido regenerador: a água* (Mendes 1988: 14). Ainda como em *Maria Parda, em Inverno e Verão* este corpo não representa apenas uma realidade cósmica, natural, para ele convergindo também o sentimento de uma falta nas várias esferas da vida em sociedade, implicando a expulsão do ano velho a de todos os males da colectividade, simultaneamente nos aspectos económicos, sociais, morais e até políticos.

Vários são os elementos que neste passo documentam esta polivalência simbólica do corpo apresentado. Começamos por observar o seu carácter popular (tornando-o representação metonímica da situação e sensibilidade de um colectivo nacional), manifestado em primeiro lugar pela língua em que a Velha se exprime, o português, ao contrário das outras personagens que com ela contracenam, que falam o castelhano, inclusivamente os pastores. Também a serra de Sintra usa o português no seu diálogo amoroso com o castelhano Verão, o que constitui mais um elemento de identidade entre as duas alegorias femininas – lembro o raciocínio acima feito que levou a considerar Sintra como personificação alegórica de todo o espaço nacional. A Velha e Sintra representarão pois as duas facetas de uma mesma entidade geo-humana, a do presente de carência e a do futuro de plenitude. É aliás a travessia sacrificial da Velha que permite tornar a serra inóspita no *locus amoenus* apresentado no segundo triunfo.

Esse carácter popular manifesta-se, em segundo lugar, pelo nível de língua expresso pela velha: são diversos os arcaísmos gramaticais (*beng`ò acorrede-me, ajudade-me, dizedes, ouvides, avees*, etc.) e vocabulares (*canaval* por *canavial*, por exemplo); as formas discursivas de índole popular e tradicional como os provérbios (*i há velha rapariga \ e manceba velhentada ou porque diz o exemplo antigo \ quando te dão o porquinho \ vai logo c'o baracinho*) e em geral um léxico que traduz uma mundividência popular (*Inda eu sou mulher bem tesa \ e cair nam é maravilha \ porque empecei na fraldilha \ que co' a pressa \ nam lhe fiz màora a presa \ nem me lembrou a mantilha*), aludindo realista e despudoradamente à disformidade do corpo grotesco: *é tamanha a frialdade \ que levo nas ilhargadas \ e as gengibas inchadas \ que haveríeis piedade \ se me vísseis as queixadas* ou ainda *encolhi co'a geada \ mas nam sam eu feita assi \ vedes-m'aqui estirada*.

O momento colectivo de privação que a figura da Velha simboliza é-o, em primeiro lugar, no aspecto económico, aludindo de forma quase transparente ao depauperamento agrícola que o reino há vários anos atravessava



(denunciada por exemplo nas cortes de Torres Novas de 1526), traduzido em fomes, agravadas pela peste que grassou em Lisboa a partir de 1524, levando mesmo o Rei a mudar a sua residência para o Lavradio em 1527. A indicação, dada pela Velha ao noivo, de ser aquele o momento propício para o casamento, porque *vai abaixando o trigo* associa de forma inequívoca a *peregrinação regeneradora* à vida agrícola, isto é, ao momento da ceifa do trigo temporão (cereal cuja sementeira se fazia entre Outubro e Janeiro). É ilustrativo o costume, difundido por toda a Europa, de dar uma forma humana às últimas espigas ceifadas e de prestar à figura assim criada (a que se dá por exemplo o nome de *Mãe do Trigo* ou *Velha Dissoluta*) várias formas de culto (Eliade 1970, 1977: 406).

### Realismo e Alegoria

A frequência dos elementos supostamente naturalistas até agora refenciados tem levado os críticos a considerarem quase unanimemente *Inverno e Verão* uma obra realista e mesmo a verem nela um hino à ordem e harmonia do universo, consideradas *justas e boas* – nomeadamente Teyssier (1982), na esteira de Hart (1972) e de Braga (1933). Só uma análise desatenta da obra pode justificar uma leitura que por ser redutora ignora a coerência global do texto, tanto no campo semântico como pragmático, e a própria elaboração de sentido que nele se processa. A presença de práticas discursivas tradicionais (literárias ou fórmulas rituais) e elementos naturalistas – a apresentação vigorosa *empolgante* e em *inesgotável abundância* das forças cósmicas e das *mil formas grandiosas ou minúsculas da Natureza* (Saraiva 1955: 264) – não apenas é indissociável do registo alegórico mas também a ele se subordina.

De facto, nem as passagens descritivas da Natureza, integradas sobretudo nos longos monólogos – argumentos – que introduzem as personagens Inverno e Verão, nem a dramatização de festividades tradicionais propiciatórias da regeneração cíclica da vida têm no auto qualquer autonomia estrutural ou de sentido.

Mesmo que admitíssemos, com Saraiva (1955), que o sentimento que inspira a Gil Vicente as referidas descrições é um *naturalismo cósmico*, expresso quase em termos de animismo, ou, como pretende Reckert, panteísmo (1983), não poderíamos deixar de observar que, quando integradas na unidade orgânica que é o auto, as forças cósmicas adquirem uma conotação negativa. Se da acção do Inverno nada mais se pode esperar do que destruição e morte, os jardins e rosais gerados pelo poder aparentemente benéfico da Primavera fenecem, são e logo não são: *que o ser e logo nam ser \ é obra de fracos céus \ que nam tem fixo poder* (183b). Em contraste com a efemeridade das flores primaveris, é oferecido à Rainha, para comemorar o parto, *um jardim \ do paraíso terreal \ que Salamão mandou aqui \ a um rei de Portugal* (182a); *este bel jardim da vida, perenal, porque o santo jardim de Deos \ floresce sem fenecer, desencantado quando a bela foi nacida e criado \*

*para este mesmo presente* (183a-b) é afinal *jardim de virtudes* representando os próprios atributos do Rei, D. João III: *jardim se toma por João (...) por suas virtudes flores \ pelo seu bô zelo a rama \ os jasmims por seus primores \ os olores pola fama \ por sua graça as cores \ a rede com que é cercado \ se toma por rei prudente* (183a-b). O concurso de elementos naturalistas de carácter ritual e sacrificial, propiciatórios da fertilidade e regeneração cíclicas, não pode pois ser entendido em termos de uma absoluta glorificação panteísta quando contextualizado na tessitura alegórica do auto: o ritmo natural ou cósmico, responsável pela mutabilidade e finitude das coisas criadas, subordina-se a um outro plano do tempo, o da imutabilidade, incorruptibilidade e eternidade em cuja esfera se situam as criaturas que pela sua natureza e função ascendem à realidade transcendental ou divina. *Tempos* apresenta aliás, de forma muito mais esquemática e linear, o mesmo esqueleto alegórico, se bem que em *Inverno e Verão* se produza um deslocamento do objecto a que é prestada vassalagem simbólica da esfera do religioso para a do político: também em *Tempos* as estações personificadas se humilham perante a *grandeza e excelência e divinidad sola una* do seu criador, prestando homenagem a Cristo recém-nascido (que em *Inverno e Verão* se transmutará na família real). A similitude dos dois autos manifesta-se até na presença de versos comuns, mas a grande distância temporal que separa a sua representação ilustra talvez a tendência vicentina para a substituição dos motivos religiosos pela alegoria de carácter profano, recorrentemente afirmada por Saraiva.

A crença na existência de dois mundos opostos e contraditórios, o primeiro da *resplandecente glória* de Deus, e o segundo *em que vivemos, todo breve e mutável* – [Deos] *estabeleceu na ordem do mundo que ãas cousas dessem fim ás outras e que todo o género de cousas tivesse seu contraio como vemos que contra a fermosura do Verão o fogo do Estio*, que, na tão citada carta a D. João III (escrita dois anos depois da representação de *Inverno e Verão*), mais do que em qualquer outro texto, o autor caracteriza, estrutura o ideário vicentino, manifestando-se, sob formas diversas, ao longo de toda a sua obra. As duas mundividências correspondem, em *Inverno e Verão* aos universos opostos de grande parte das personagens-tipo, por um lado, e ao dos vários elementos da família real portuguesa referidos no texto, por outro. Se os comportamentos dos primeiros são paradigmáticos de uma total dependência da ordem natural e empírica (num primeiro plano, das condições atmosféricas e num segundo, da ignorância, imprudência, luxúria, corrupção, discórdia que grassam no mundo), a função régia, devendo ter o seu modelo na ordem divina, transcende onticamente essas imperfeições inerentes à condição humana. Deve acrescentar-se que é frequente nos tratadistas portugueses quatrocentistas e quinhentistas a *ideia do reino de Deus como arquétipo político*, dando continuidade à concepção medieval do *corpus politicum como a imagem em pequeno do governo divino do mundo* (Albuquerque s/d: 60). Voltamos assim aos imperativos da situação enunciativa, no duplo sentido de adequação dos conteúdos temáticos à

circunstância e da função didáctica que podiam assumir: o nascimento da princesa dá origem ao apropriado encómio da família real e é também pretexto para uma alusão à sua enorme e pesada herança: a ilustre genealogia do monarca reinante, dialecticamente relacionada com o percurso grandioso, expansionista (na dupla acepção, física e religiosa das fronteiras progressivamente ampliadas) da nação portuguesa deverá conduzi-lo a merecer esse *traslado* (como diria Camões).  
Dirigindo-se a Portugal, cantam as sereias no «romance» que constitui a dádiva do Inverno à família real:

*Dios del cielo rey del mundo*

180d

(...)

*también diste a Portugal  
de moros siendo ocupado  
el-rey don Alonso Enriquez  
que se le huvo ganado.  
este santo caballero  
de tu poder ayudado  
venció cinco reyes moros  
juntos en campo aplazado.  
tus cinco llagas le diste  
en pago de su cuidado  
que las dejase por armas  
a su reino señalado.  
recuérdate Portugal  
cuanto Dios te tiene honrado  
dióte las tierras del sol  
per comercio a tu mandado  
los jardines de la tierra  
tienes bien señoreado  
los pomares de Oriente  
te dan su fruto preciado  
sus paraísos terrenales  
cerraste con tu candado.  
loa al que te dió la llave  
de lo mejor que ha criado  
todas las islas ñotas  
a ti solo ha revelado  
de quince reyes que has tenido  
ninguno te ha desmedrado  
mas de mejor en mejor  
te tienen acrescentado  
todas tus reinas pasadas  
santamente han acabado.  
si a Dios diste loores*

*por cuantos bienes te ha dado  
dale gracias nuevamente  
pues de nuevo te ha mirado.*

Indigno seria pois perder a chave da dádiva divina ou *desmedrar o reino señalado*, gradualmente *acrecentado*, tão *honrado* por Deus e cujo lugar cimeiro entre os reinos da Cristandade (*los más reyes de la Cristindad \ de su progenie han manado* – 181a) se justifica pela protecção que, desde Ourique, Deus conferiu ao reino escolhido, que simultaneamente O escolheu, inscrevendo-o no escudo. Ora é conhecida a controvérsia que na altura em que o auto foi representado suscitou o problema da conservação das praças do norte de África. 1529 é precisamente um ano marcado pelos constantes ataques às praças portuguesas em Marrocos (Frei Luís de Sousa 1632?, 1954: II, 46-57). Só quatro anos mais tarde D. João III toma a decisão de abandonar definitivamente algumas delas, mas a questão era há vários anos debatida na Corte. Não parece assim descabido considerar aqui um dos exemplos da articulação do real e da ficção alegórica, constituindo esta (como aliás é próprio da alegoria) uma sugestão para a interpretação e intervenção sobre a realidade histórica.

No mesmo sentido pode ser compreendida a caracterização modelar do monarca reinante através da alegoria final, o jardim edénico *que nós perdemos que já de tempos muito antigos \ se encantou em Portugal* de que *o castanho se prantou \ no paraíso terreal \ e a por quem se tomou \ nam é menos mas igual \ à que Deos ali formou* (183b). O ritual da entrega de um jardim de tal natureza ao Rei só pode ser executado pelo mítico príncipe ancestral, depositário da dádiva de Salomão : *e segundo nossa fé \ vem-vos muito natural \ e logrã-lo-eis no menos \ horas e noites e dias \ dos que há que logra Elias \ o jardim que nós perdemos* (183c).

A blasfémia de que é acusado o Verão ao reivindicar para o seu domínio este jardim *perenal* consiste na confusão entre o seu próprio mundo, o da realidade quotidiana, em que todas as coisas (incluindo os seres vivos – plano sensível – e os próprios valores – plano ético) são imperfeitas, contraditórias, mutáveis, efémeras e um outro universo ideal (que tem o seu arquétipo na ideia de Deus) perfeito, uno, imutável, eterno. A expressão alegórica serve aqui para inscrever neste segundo plano a função da realeza. Enquanto encarnação da nação o monarca não pode deixar de ser modelo de virtudes, sob pena de fazer perigar a própria integridade moral do reino. É esta circunstância que explica a similitude entre este jardim alegórico e o castelo descrito *per metáfora, porque se toma castelo por Caterina* em *Frágua* (151). Notemos de passagem que tanto a configuração do jardim de *Inverno e Verão*, cercado por uma rede, como a imagem do alto e forte castelo de *Frágua*, sem divisão, murado de sete cercas e possuindo quatro torres perfeitas e indestrutíveis (a de menagem lavrada com pedra que primeiro foi sagrada) – espaços interiores, protegidos, vedados, de difícil acesso – remetem para o predomínio da interioridade, isto é, da

espiritualidade, e para a impermeabilidade ao mundo exterior (entenda-se sensorial). Quando correlacionadas, as imagens que compõem ambas as alegorias iluminam o seu significado: ambos os espaços representam centros cósmicos, lugares de intersecção entre o Céu e a Terra (as quatro torres e a pedra sagrada do alto castelo correspondem simbolicamente à origem paradisíaca do jardim *que Salamão mandou aqui*). O Rei é o centro do microcosmos que é o reino, elevado, pelo exemplo da sua fortaleza interior, da sua firmeza moral inabalável, da sua recusa das paixões e vícios da fraca e corrupta natureza humana, ao plano do sublime.

A atribuição, na alegoria final, de virtudes ao Rei (em particular, em *Inverno e Verão*, o bom zelo e a prudência), que, sublinhe-se, não comporta necessariamente um apreço pela pessoa concreta, histórica do monarca, podendo revelar apenas uma visão estereotipada da função da realeza, não implica a ideia da sua natureza divina. A inserção da figura do monarca no mundo da *resplandecente glória de Deos* não deve ser compreendida em termos de uma significação literal mas metafórica: a esfera do divino, no contexto da dicotomia que preside à arquitectura alegórica do auto, representa a forma de governo dos homens (nos planos, social, político, moral e religioso, etc.) que mais se aproxima da ordem divina, que melhor a reproduz na terra. A mesma concepção se exprime em *Romagem* quando, na sequência da representação metafórica da corte feita por Frei Paço, Colopêndio afirma que *suas donzelas \ são figuras das estrelas \ e imagens de Deos os reis \ que dão luz a todas elas* (1854). A realeza é pois espelho ou representação da ordem divina na terra. A perenidade do jardim da vida não deve portanto ser tomada em sentido físico, mas moral, até porque ele se integra no universo das coisas criadas, o que aparentemente contradiz o adjectivo perenal que o classifica e o voto de fruição eterna dos seus atributos pelo rei. Diz o Infante:

*. Todalas cousas criadas  
tem seu fim determinado  
delas per tempo alongado  
delas mais abreviadas  
delas per curso meado.  
assi que esteve guardado  
este bel jardim da vida  
e pera desencantado  
foi o seu curso acabado  
quando a bela foi nacida*

183a

Significativa ainda se torna a identidade do dador do jardim do paraíso (terrestre, não celeste), Salomão, o rei Sábio e Justo, Salomão que também em *Frágua* é comparado ao castelo que *per metáfora* representa Catarina (*y dizen que a Salomon \ ni Dios ni la natureza \ no le dió más perfeccion*). A sabedoria e a justiça são qualidades indispensáveis ao bom governante. Esta

concepção da monarquia é aliás corrente na época em que a peça foi representada. Quatro anos antes da representação de *Inverno e Verão* Francisco de Melo profere perante D. João III nas Cortes de Torres Novas uma oração em que afirma que *o septro Real traslada e é imagem de Deus* (Albuquerque s/d: 61).

Se este rei ideal for assumido como modelo pelos seus súbditos (como apregoavam os regimentos de príncipes e tratados de política medievais), serão impensáveis situações como a da cena da tempestade, em que o naufrágio iminente resulta da ignorância da tripulação do barco (no duplo sentido de incompetência técnica e saber doutrinário – é nítida a sátira ao recurso à superstição para resolver dificuldades práticas da arte de marear). Se tomarmos a navegação como metáfora da travessia da vida e se considerarmos, com Saraiva (1955: 273), que a cena em questão ilustra uma das consequências do favoritismo ou corrupção da Corte ao nomear para piloto um aderente (protegido da Corte) *bozal*, ignorante e incompetente, quando nela também seguia um marinheiro conhecedor e experimentado, mais nítida ainda se torna a já referida dicotomia vivencial que estrutura *Inverno e Verão*: o mau governo (da nau, como da vida) decorre da subordinação à ordem natural, isto é, às fraquezas, vícios, imperfeições da condição humana. Lembremos as próprias admoestações que o saber (e não o estatuto, inferior) permite ao marinheiro fazer ao piloto:

*Sois piloto d'Alcouchete  
pera o rio das inguias  
e navegar nestas vias  
quer cabeça e capecete.  
(...)  
quem vos houve a pilotagem  
pera a Índia desta nau?  
porque um piloto de pau  
sabe mais na marinhagem.*

179a

E se *O bom piloto d'afrenta \ ou grande senhor de mando \ na bonança há-d'ir cuidando \ os perigos da tormenta \ que fortuna anda ordenando* (179c), pelo contrário *Vós piloto esmoreceis \ e mais mui pouco sabeis \ reger vossos aparelhos* (180a) e *vós piloto sois àzado \ pera perder logo o tento \ e mais noite tam escura* (179c). De tal forma que o naufrágio parece inevitável, ao passo que, *se piloto aqui viera \ já esta nau estivera \ a salvamento em Cochim* (180a). Toda a situação leva o marinheiro a concluir, não sem amargura, que:

*Esta é ùa errada  
que mil erros traz consigo  
ofício de tanto perigo  
dar-se a quem nam sabe nada.*

179a

*este ladrão do dinheiro  
faz estes maus terremotos  
que eu sei mais que dez pilotos  
e sempre sou marinheiro.*

*ũa coisa juro eu  
que os que são sabedores  
nunca metem roedores  
nem peitam nada do seu.*

Registo aqui mais um dos exemplos da confluência de elementos realistas e alegóricos, uma vez que a vitória do Inverno – que desencadeia a tempestade para *sobre la mar \ demonstrar mi poderio, el mí triunfo segundo* – ilustra os efeitos negativos da subordinação à ordem natural e humana (de que o Inverno é a personificação alegórica). Toda a cena da tempestade, que me parece das mais ricas do teatro vicentino, pela vivacidade dos diálogos, preces e imprecções, pela profusão dos adereços cénicos aludidos e em geral dos referentes espaciais e temporais, constitui um juízo muito severo sobre o desgoverno dos homens. Não deixa de ser surpreendente que a observação tão perspicaz feita por Teyssier sobre a forma como a cena deveria ter sido representada não conduza a conclusões igualmente pertinentes sobre o seu significado, pois apenas conclui que a sua finalidade era fazer rir os espectadores, e que a razão da sua inserção no auto é a ligação à ideia central da festa de Maio pela demonstração do poder do Inverno. O auto é para o autor um hino à *beleza mortal e às criaturas transitórias* (1982: 119).

Como não associar o *movimento endiabrado e desvairado, a confusão geral*, enfim a desordem e desnorreamento daquela tripulação mal governada ao *topos* do desconcerto do mundo, *escuro caos da confusão*, como o classificará repetidamente Camões? A mesma sugestão do mundo às avessas é feita no Prólogo. O estado de Portugal é de tal modo desolador que inspira ao Autor um triunfo do Inverno. Estes *topoi* estão relacionados com o da «doença do mundo» (tanto no contexto religioso da Fé como no profano da moral), que perpassa toda a obra vicentina, sendo no entanto glosado com maior clareza e pormenor em *Pregação* (1506) e *Lusitânia* (1532), observando-se, mais uma vez, em 1532, a secularização dos conteúdos de 1506 e a sua contextualização numa visão crítica de factos da realidade coeva e numa perspetivação da história em termos temporalmente mais abrangentes e universais. Em *Mofina* o referido *topos* é expressivamente sintetizado: *todo o mundo está mortal \ posto em tam escuro porto \ de ãa cegueira geral \ que nem fogo nem sinal \ nem vontade tudo é morto* (024d).

A principal finalidade da cena da tempestade será pois ilustrar a inversão de valores observável no tempo do autor. Através do *paradoxo para criticar as convenções*, levando a realidade às suas *consequências absurdas* (Saraiva 1957?, 1988: 21), Gil Vicente visa transformar essa mesma realidade.

Para além desta intenção edificante convencional e atemporal, parece

detectável, de forma subtil e um tanto enigmática, um apelo mais pragmático à acção do monarca. Se parece lícito (ou pelo menos possível) subentender do realce dado a Ourique na (meta)história de Portugal, ligando-a à memória da mais ilustre linhagem da Cristandade, um apelo à conservação da integridade imperial (recusa do abandono das praças marroquinas), também não julgo descabida a possibilidade de Gil Vicente pretender por esta forma estimular o Rei a zelar melhor (*polo seu bo zelo a rama*) por outros aspectos da vida do Reino. Os sentimentos populares de tristeza e pessimismo (sintetizados nos versos *e agora Jeremias \ é nosso tamburileiro* – 174c) sublinhados no prólogo deviam-se certamente a carências concretas, talvez não muito diferentes daquelas que, nas cortes de Torres Novas de 1526, os procuradores dos concelhos enumeraram, solicitando ao Rei uma actuação firme no sentido da resolução da crise geral que o país atravessava. As fomes provocadas pelo depauperamento agrícola (a que o passo de Brásea Caiada é provavelmente uma alusão), porventura agravadas pela epidemia de 1527, eram em parte o resultado do parasitismo, ociosidade e esbanjamento que imperavam na sociedade da época (e tantas vezes criticado por Gil Vicente nos seus autos). A atitude imprudente de Juan Guijarro, que vendeu no Verão todo o gado e os agasalhos que o poderiam proteger do frio do Inverno, poderá constituir um exemplo desse comportamento perdulário: *gana mucho y gasta poco* é o conselho que lhe dá Brisco. A prudência atribuída ao rei modelar representado no *jardim de virtudes* talvez seja uma advertência com este mesmo sentido (é sabido que o estado calamitoso do erário público se devia em grande parte aos gastos com os inúmeros dependentes da corte – nobres e funcionários). As queixas dos procuradores nas cortes de Torres Novas sobre os males referidos (vadiagem, criminalidade, parasitismo, ostentação, corrupção) só foram atendidas pelo Rei doze anos depois, talvez em resultado da insistência nas mesmas reclamações feita na nova reunião dos estados em Évora, em 1535. O intervalo de quase dez anos que mediou a convocação de cortes, que visava por outro lado apenas a obtenção de receitas para aliviar a situação aflitiva das finanças públicas, é sintomático da tendência para a centralização do poder iniciada com D. João II. Mais problemática se apresenta a referência que, também no Prólogo, é feita aos judeus: comentando a *apagada e vil tristeza* do momento coevo, o autor acusa as gentes de só entoarem cantigas *de som lamentado* e particularmente aquela que um judeu de Aveiro compôs pela morte do seu avô: *terra frida deismelo \ no me negueis mi consuelo* (174d). Sendo possível que o exemplo escolhido pretenda apenas ilustrar a melancolia e pessimismo reinantes (comparáveis à sensibilidade própria da cultura e religião judaicas), não é de todo improvável uma alusão implícita à situação difícil que os judeus viviam. Índícios do agravamento do sentimento de animosidade contra os judeus e das pressões exercidas sobre o Rei no sentido do estabelecimento da Inquisição são a carta escrita poucos meses antes pelo inquisidor castelhano a D. João III, incitando-o à introdução do tribunal, e as declarações de igual sentido feitas na mesma ocasião pelo bispo de Coimbra.



A apropriação simbólica do alegórico *jardim de virtudes* pelos membros da família régia, sendo-lhes *muito natural* porque *de todo mal imigos*, tem o seu corolário na cantiga final:

*Vento bueno nos há-de levar  
garrido é o vendaval.*

A leitura do texto foi feita a partir do fac-símile da *Copilaçam* de 1562, publicado pela Biblioteca Nacional de Lisboa em 1928. A transcrição segue os critérios vigentes nesta colecção.

## Referências

Graça ABREU

- 1988 *Lusitânia. Vicente*  
Lisboa: Quimera

Martim de ALBUQUERQUE

- s/d *O poder político no Renascimento Português*  
Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Política  
Ultramarina

Eugenio ASENSIO

- 1956 «De los momos cortesanos a los autos caballerescos  
vicentinos»  
1974 *Estudios Portugueses*  
Paris: Gulbenkian
- 1957 *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la  
Edad Media*  
1970  
Madrid: Gredos

Mikhail BAKHTIN

- 1970 *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o  
contexto de François Rabelais*  
1987  
São Paulo: Hucitec

Marques BRAGA

- 1933 *Gil Vicente. Triunfo do Inverno*  
Lisboa: Imprensa Nacional

Mircea ELIADE

- 1970 *Tratado de História das Religiões*  
1977  
Lisboa: Cosmos

Thomas HART

- 1972 *Gil Vicente. Farces and Festival Plays*  
Oregon: University of Oregon Press

Jacques HEERS

- 1971 *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin  
du Moyen-Âge*  
Paris: J. Urin
- 1983 *Festas de Loucos e Carnavais*  
1987  
Lisboa: D. Quixote

Margarida Vieira MENDES

1988 *Maria Parda. Vicente*  
Lisboa: Quimera

Ernesto Veiga de OLIVEIRA

1984 *Festividades Cíclicas em Portugal*  
Lisboa: D. Quixote

Stephen RECKERT

1983 *Espírito e Letra de Gil Vicente*  
Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

António José SARAIVA

1955 *História da Cultura em Portugal 2*  
Lisboa: Jornal do Fôro

1957? *Teatro de Gil Vicente*  
1988  
Lisboa: Portugália

Frei Luís de SOUSA

1632? *Anais de D. João III*  
1954  
Lisboa: Sá da Costa

Paul TEYSSIER

1982 *Gil Vicente - o autor e a obra*  
Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa