

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Margarida Vieira Mendes
MARIA PARDA

Quimera

LISBOA 1988 | e-book 2005

Estará em discussão neste estudo aquilo a que se poderá chamar a teatralidade intrínseca da obra de Gil Vicente que anda com o nome de *Pranto de Maria Parda (PMP)*. Maria Parda lamenta-se pela falta de vinho nas tabernas de Lisboa, evocando os tempos em que ele era abundante e barato. Depois, resolve pedir o vinho fiado a alguns taberneiros que lho negam. Por fim, decide morrer e pronuncia um extenso testamento que se refere obsessivamente ao vinho.

Sempre esta obra foi designada como *trovas*, por se aproximar do género poético e burlesco tão frequente já no *Cancioneiro Geral* de 1516. E nunca foi chamada *auto*. Óscar de Pratt considerou-a composição de cancionero, publicada por Gil Vicente, e Luciana Stegagno Picchio, um monólogo dramático, destinado à leitura entre amigos ou à recitação pública. Todavia, também é possível supor e imaginar para ela outras funções teatrais.

Pode parecer académica e mesmo ociosa esta discussão artificial entre literatura e teatro, se considerarmos que qualquer texto é capaz de se tornar matéria de teatro. Mas se mesmo assim a proponho é porque ela se me propôs, ou seja, teve e tem ainda uma existência real. E também porque pode importar decisivamente a quem queira estabelecer um *corpus* ou qualquer tipo de dicionário do teatro quinhentista, ou a quem necessite de fixar uma cronologia da actividade teatral de Gil Vicente: deverá o *PMP* comparecer ou não, quando outras trovas do autor (v.g. à morte de D. Manuel) são arredadas naturalmente? Por outro lado, e em forma de *quaestio*, esta dúvida será a coluna vertebral do raciocínio aqui empreendido. Finalmente, note-se, as razões que assim se arrumarão, em controvérsia, terão um valor menos resolutivo do que informativo, pois lêem e interpretam os significados possíveis desta obra vicentina.

Na Copilaçam

Figurando no *Quinto Livro* e último da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* (1562) que inclui, segundo informa o próprio compilador (decerto Luís Vicente), *as trovas, e cousas meúdas*, o *PMP* encontra-se ao lado de textos mais curtos e de espécie aparentemente diferente da dos autos. Estes haviam sido distribuídos pelos quatro primeiros *Livros* e, em quase todos, as notas em epígrafe, ao apresentarem o texto, assinalavam também a sua representação, com o local, a data e a ocasião. A maioria de tais rubricas relaciona as acções teatrais com festas e efemérides ligadas à vida da família real e do paço. Assim acontece com *ũa Visitação*, que abre o *Livro Primeiro* e que, com as suas doze estrofes de monólogo, é *cousa* bem mais *meúda* que a maioria das composições do *Quinto Livro*. No entanto, nunca lhe poderíamos

chamar as trovas do Vaqueiro porque foi texto representado na câmara da rainha (1502), segundo a didascália inicial.

A rubrica do *Pranto*, que serve de título na *Copilaçam*, escreve assim:

*De Gil Vicente em nome de Maria parda fazendo pranto porque viu as
ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tavernas e o vinho tão caro e
ela não podia viver sem ele* 259c

Esta redacção, com algumas variantes impertinentes para o caso, está presente nas folhas volantes de que adiante falarei. Assemelha-se às que vêm no *Cancioneiro Geral* (1516) a apresentar as trovas: *de fulano em nome de fulano*, quando se trata de uma prosopopeia ou fingimento. Se o fingimento pode ser traço de teatro, não o é nem exclusiva nem suficientemente. Basta lembrar, no mesmo *Cancioneiro*, as *Trovas à morte de Dona Inês de Castro*, de Garcia de Resende, com fala de D. Inês que narra a sua morte. Na primeira copla dessa composição, Garcia de Resende escreve, em seu nome e dirigindo-se às damas: *s'estas trovas quereis ler* (V, 357). De qualquer modo, todas as prosopopeias do *Cancioneiro Geral* indiciam um certo grau de teatralidade.

Na *Comédia Aulegrafia* (1619, 12), o escudeiro Cardoso usa também a designação *trovas*: *lê pelo conde Partinoples, sabe de cor as trovas de Maria Parda e entra por fegura no auto do Marquês de Mântua*. Curiosamente, as três obras referidas caracterizam o escudeiro como amante e executante de teatro, como actor.

Das demais composições do *Quinto Livro*, apenas duas vêm acompanhadas de notícias sobre a função teatral: a *Pregação* de Abrantes (1506) e a de Santarém (1531), esta última resumida ou citada numa *Carta* do punho de Gil Vicente, endereçada a D. João III. No transunto da fala ou pregação levada a cabo pelo autor, ele mesmo a refere como *auto*. E da de Abrantes se diz que foi sermão *feito* e depois *pregado* pelo autor – rubrica equivalente à de certos autos onde está *feito* e *representado* – com notícia do local e data. Em ambos os casos não se trata de *trovas* nem de *cousas meúdas*: o sermão de Abrantes tem 373 versos e o *auto* de Santarém surge transcrito em prosa.

Deste modo, a colocação do *PMP* no último livro não é argumento para determinar o seu carácter de trovas escritas para leitura. O *Quinto Livro* é uma secção sortida de restos, perdidos e achados felizes de obras que andavam publicadas em folhetos e copiadas em cancioneiros de mão.

Menos significa ainda a omissão do *PMP* na *Taboada*: é gralha tal como a que esquece de indicar a *Visitação* e o auto dos *Físicos*.

A palavra *trovas* implícita no título *De Gil Vicente em nome de*, embora seja um indicador, não chega por si só. Na época manuelina eram ténues as fronteiras que separavam a invenção e execução da poesia das do teatro. Basta lembrar o caso Anrique da Mota, cujas trovas têm sido interpretadas como teatro, por Leite de Vasconcelos, Andréa Rocha e Neil Miller. É muito haveria a dizer sobre a teatralidade inerente à produção poética que figura no *Cancioneiro Geral*.

A própria *Copilaçam* de Gil Vicente, tal como a de Juan del Encina, embora não no título mas sim nos antetextos, é chamada *cancioneiro*, ou seja, colectânea poética, obra para ser lida. E é possível que o fosse já então. O que não exclui a representabilidade dos textos aí coligidos.

Sátira e Datação

Se na *dispositio* do *PMP* em livro não se acham provas conclusivas respeitantes ao estatuto da obra, procuremo-las no conhecimento das circunstâncias que envolveram a sua produção.

Vem a obra intratextualmente datada de 1522:

*na triste era de vinte
e dous desd'o nascimento*

261a

Na cronologia vicentina terá sido composição de uma época em que o autor já não fazia os autos de el-rei D. Manuel (falecido em Dezembro de 1521) e ainda não fazia os de D. João III. Luciana Stegagno Picchio fala dum Gil Vicente desempregado do paço, devido ao luto, e actuando nas ruas de Lisboa, mais perto do povo. Em 1521 já Gil Vicente teria composto uma comédia para o então príncipe D. João, a de *Rubena*, e nesse mesmo ano de 22 estaria talvez a compor o *D. Duardos* para enviar e oferecer ao mesmo D. João. Pouco antes – no final de 1521 –, as trovas relativas à aclamação do novo rei e, sobretudo, as coplas atribuídas fantasiosamente, pela invenção do autor, a certos membros da nobreza, do clero e do município de Lisboa, eram com certeza destinadas ao soberano, pois vão carregadas de conselhos para a governação, do tipo dos que figuram nas artes de reinar. Nessas coplas, transcritas no *Quinto Livro*, a tónica é posta na necessidade de o jovem monarca proteger o seu povo, o *gado arrepiado*, as *ovelhas suspirando / sem abrigo*, os *lavradores*, os *povos menores*, ou seja, *esta manada* a que o rei deverá dar pasto

*porque o povo coitado
não coma pão de dolor*

256c

E a última fala trovada é atribuída à própria personagem *Povo*. Neste contexto, e como viu Luciana Stegagno Picchio, Maria Parda pode bem ser uma representante deste povo esfomeado desde finais de 1521, que se queixa da falta e da carestia. Frei Luís de Sousa viria a descrever com veemência, nos seus *Anais de D. João III* (L. I, cap. XI), a esterilidade e a seca de 1521, assim como a fome que Lisboa viveu nos finais desse ano e ao longo do seguinte. Em começos de 1522 morria-se de fome nas ruas da capital, tal como Maria Parda vai morrer de sede. O cronista refere-se igualmente ao sofrimento do jovem rei com a desgraça, e às medidas que tomou para atenuar a calamidade social em Lisboa. Houve legislação do rei bem como propostas da edilidade, relacionadas com a falta de pão (Freire de Oliveira, I, 525 s.).

Em França, nos séculos XV e XVI, são conhecidas folhas volantes, surgidas em épocas de carestia, contendo não só queixas (o pranto faceto) mas igualmente sátiras, por vezes com violentos ataques aos açambarcadores, em grande parte responsáveis pelas subidas de preços. No *PMP*, os seis taberneiros que recusam fiar o vinho poderão representar um mercado lisboeta sovina, nos antípodas da caridade e do espírito das Misericórdias em que se empenhou a rainha D. Leonor e, com ela, o próprio Gil Vicente. Por encomenda da rainha, para ajudar as suas instituições e o espírito de caridade cristã que as sustinha, realizara Gil Vicente uma acção teatral sobre o milagre de S. Martinho, em 1504, na igreja das Caldas, na procissão do Corpo de Deus. Há parentescos entre o auto de *S. Martinho* e o *PMP*, e este último apresenta traços que podem ser vistos como uma inversão parodística e carnavalesca do primeiro: tal como Maria Parda o pobre (figura do próprio Cristo) começa por lamentar ou prantear a sua falta, a sua miséria, e também pede. Se S. Martinho, na boa acção que realiza em cena, tematiza a virtude da caridade institucionalizada (as Misericórdias), os taberneiros poderão representar o vício da forretilice e não apenas a crise económica.

Um dos taberneiros é um cristão-novo e todos usam sentenças economicistas, relativas à poupança e aos preços. Ao colocar programaticamente dois provérbios em cada uma das coplas correspondente a cada uma das falas dos taberneiros, Gil Vicente conjuga oportunamente, como é regra na sua produção artística, o virtuosismo retórico do constrangimento poético, a que se obriga, com a caracterização judaizante e materialista das personagens dos vendedores.

Em obras francesas da mesma altura, são acusados de causadores da artificial subida de preços, e da falta de pão, não só os taberneiros mas também os subrólogos e os usurários (o sermão *Erreurs du peuple commun qui pronostiquent la famine l'an mil cinq cens vingt et un*). A função satírica e o comentário de factos de política económica (proibição da venda de vinho, inflação, ou baixa dos preços) encontram-se na raiz de monólogos e prantos destinados à leitura ou recitação na praça pública (*Le monologue d'un clerc de taverne*, ou *La complainte des Monniers aux apprentifz des taverniers*). No *Cancioneiro Geral* (V, 228-248) surge um diálogo com uma mula, de Anrique da Mota, que alude à *miséria real de todo o país* (na opinião de Andréa Rocha, 26). O mesmo se pode dizer do testamento do *macho ruço* (IV, 268-271). São prosopopeias animais da tradição medieval. No *PMP*, mais realista e usando de uma outra invenção ou estratégia ficcional, igualmente tradicional – o *travestissement goliardesco* –, é digna de nota a multiplicação das referências a preços e medidas: *tão alta está a canada, de crescerem as medidas, cento e um cinquinho, a dezasseis o dão, sete mil custou a pipa*, etc.

Esta será uma hipótese de sentido para a obra vicentina: a sátira à carestia, a queixa pela fome, o apelo à caridade. Outra se lhe pode opor: em época de escassez, Maria Parda representa o desgoverno, o gasto excessivo com vícios terrenos, ou mesmo o pecado; os taberneiros, por oposição, são figuras que

representam uma certa prudência, baseada na sabedoria proverbial popular. A morte final de Maria Parda seria como que o castigo da sua dissipação.

A haver sátira, o *PMP* terá sido composto nos começos de 1522 ou no fim do mesmo ano, pois é obra de Inverno: Maria Parda diz *que despejei nestes frios* (261b), referindo-se ao vinho já bebido por si, o que lembra um Inverno adiantado. Luciana Stegagno Picchio opta pelo Advento, dado o passo *agora tem vez a guarda / e a raia no avento* (260b); mas tal passo testemunha justamente que o *agora* não é o Advento, mas uma outra altura: ou o Natal de 1522, a seguir ao Advento, ou um período anterior, em Novembro de 1522, ou em Janeiro, Fevereiro ou Março desse mesmo ano. Se realmente o *PMP* se prestou à actividade teatral, a determinação da época do ano não é inútil, dado que o teatro vicentino procedia quase sempre de festas e celebrações, quer extemporâneas e pontuais, quer cíclicas – as de natureza agrária e religiosa. Mais adiante se voltará a este assunto.

Uma anterior composição, também carnavalesca e báquica – o pranto de *um crello*, de Anrique da Mota –, diz: *que negra entrada de Março* (*Canc. Geral*, V, 199), referindo-se à Quaresma ou ao Entrudo. Ora, no ano de 1522, o período de Janeiro a Março foi aquele em que mais se morreu de fome em Lisboa, segundo Frei Luís de Sousa.

Em finais de Dezembro de 1522 andava a Câmara a dialogar com o rei acerca da *imposição nova* que até então vigorava sobre o vinho, e que D. João III resolveu retirar (a 30 de Dezembro), mas que a Câmara propôs se mantivesse por troca com o imposto ou sisa sobre o pão importado. Alegavam os vereadores que a *imposição nova* sobre o vinho, do tempo de D. Manuel, era *mais fácil de suportar que a dita necessidade do pão*, já que na cidade de Lisboa existia *abastança de vinho e asy em todas as comarcas* e tal imposição havia sempre sido *leve de sofrer aos vereadores* (*apud* Freire de Oliveira, I, 525-527). Terá o *PMP* algo a ver com este negócio? É muito possível, sobretudo porque o referente *Lisboa* está bem patente ao longo da obra (vinte topónimos). Mas se grassava a abundância de vinho no final de Dezembro de 1522, que sentido tinha um pranto sobre a sua falta, ainda que facecioso e alegórico? Mais parece obra de Quaresma ou de Carnaval, época que se iniciava nas matinas do Natal (de 1521, neste caso) e percorria as festas de Janeiro até à Quaresma, incluindo a quarta-feira de Cinza e a *Mi-carême*.

Quanto à localização deste eventual auto, a própria Maria Parda a indica, ainda que de modo impreciso: *d'aqui da sé* (261b). Não sabemos se aponta para o bairro da Sé, i.e., para uma rua ou praça dessa zona, se para o adro da Catedral, se para o seu interior, se para um claustro. Lembro, como sugestão, que uma das capelas do claustro era então a sede da irmandade da Misericórdia (foi-o até 1534). Sob invocação de N.^a S.^a da Piedade, era essa capela chamada da Terra Solta, pois nela se praticava a devoção anual do enterro dos pobres (Júlio de Castilho, VI, 55-61). Note-se que o *PMP* encena um pedido de piedade e um enterro: Maria Parda vai morrer e faz as disposições para o seu funeral.

A datação intratextual leva a pensar (o que é aceite por Braamcamp Freire, 382, por Luciana Stegagno Picchio, 33-34, e por Sebastião Pestana) que o mais antigo folheto conhecido deverá ter circulado exactamente nesse ano de 1522.

E que dizer das impressões posteriores em folhas volantes? São elas de 1619 (perdida), de 1643, de 1645 e de 1665. Em todas estas datas faltava o pão na cidade de Lisboa e a população sofria grande carga tributária, o que mostra bem a oportunidade do *PMP* em tempos de crise. Mas, ao contrário do que aconteceu em 1522, em 1619 e ainda em 1665 houve legislação específica sobre o preço do vinho, o que terá favorecido a leitura do *PMP* à letra, ou seja, como obra sobre o vinho e não como metáfora carnavalesca. Em 23 de Maio de 1619 foi permitida a subida de preço do vinho, o que conduzia sempre à carestia gananciosa; em 1643, Dezembro, um decreto sobre o preço do vinho em Lisboa alude à *esterilidade geral das vinhas*; a 10 de Novembro de 1665 foi proibida a venda de vinho em Lisboa, até ao primeiro de Dezembro, por causa das *grandes doenças que na cidade se padecem* (Freire de Oliveira, IV, 529; VI, 568, 574; II, 457-459). Havia sempre interesses contraditórios na fixação do preço do vinho, feita a 10 de Novembro de cada ano, ou seja, na véspera de S. Martinho: por um lado, o consumidor, por outro, o lavrador, e por outro, o taberneiro, sendo sempre este o mais interessado no aumento do preço, e defendendo a edilidade geralmente os primeiros.

Ao tematizar a falta e a carestia do vinho, o *PMP* continuava a fazer sentido em determinadas circunstâncias. Ao significar, por meio do vinho, a escassez e a falta, quer do pão, quer de algo essencial à sobrevivência humana, o *PMP continua e* continuará a fazer sentido.

Pranto / Diálogo / Testamento

O *PMP* é uma extensa composição, homogénea do ponto de vista da versificação: 369 versos de redondilha maior distribuídos por 41 estâncias ou coplas de 9 versos ou pés, por sua vez divididas sempre em dois grupos rimáticos: 4+5. Esta regularidade, própria dos monólogos dramáticos, aproxima-o das trovas e da poesia lírica e distancia-os dos autos, onde a versificação não é rigorosamente igual do começo ao final. O número em si, 369, é harmónico (tal como o era o 373 da totalidade dos versos da *Pregação* de Abrantes).

A esta regularidade vêm adicionar-se outras – de estrutura – demonstrativas do virtuosismo do autor, qualidade que era então muito apreciada no trovador. O *PMP* foi aliás composto numa fase da arte vicentina em que o dramaturgo ensaiou o apuro literário, esmerando-se na experimentação da *alta retórica e escolhido estilo*, como ele próprio disse ao oferecer o *D. Duardos* ao jovem rei. É a época dos romances, do diálogo-monólogo em eco da comédia *Rubena* (3.^a cena), dos solilóquios líricos, ou árias, de *D. Duardos*.

Embora seja conhecida como o *Pranto de Maria Parda*, a obra é compósita pois integra três géneros ou tipos enunciativos imediatamente reconhecíveis:

o pranto, nomeado na rubrica, o diálogo com provérbios e o testamento, também nomeado em rubrica interlinear. São catorze estrofes de pranto – uma delas inserida no meio do diálogo –, doze de diálogo, no género palaciano da pergunta (pedido) / resposta, e quinze estrofes de testamento, este, tal como o pranto, na voz exclusiva de Maria Parda. Dois monólogos ligados por um diálogo. Os autos vicentinos apresentam-se frequentemente como verdadeiros mosaicos de géneros, numa abundância manuelina sem precedentes e sem sucessão na literatura portuguesa.

O pranto ou lamentação é aqui carnavalizado, pois exerce-se sobre a morte do vinho, e não sobre a do rei, de um nobre, ou do ser amado (lamentação amorosa). Do pranto ou *complaincte* goliardesca, frequente noutras literaturas europeias, encontramos um espécime feito por Anrique da Mota a um clérigo, com uma estrutura tripartida semelhante à vicentina. Figura ele no *Cancioneiro Geral* que contém também prantos sérios à morte do príncipe D. Afonso e do rei D. João II. Gil Vicente abriu com uma lamentação amorosa a comédia *Rubena*, de 1521, e esboçou dois curtos prantos fúnebres no interior do seu *Romance* à morte de D. Manuel, também de 1521, nas vozes da *Infanta* e da *Rainha estrangeira*. Mas o assunto báquico do *PMP* é único na obra vicentina – uma experiência do autor. Há que não esquecer que o velho pranto, ou *planh* ou *planctus*, é um dos géneros poéticos mais próximos do teatro, não só pela actuação ilocutória a ele inerente, mas também pela sua inserção ritual nos cortejos fúnebres que se seguiam à morte de príncipes e de reis.

Quanto ao outro monólogo dramático, o testamento, ele é amostra isolada na produção de Gil Vicente – outra experiência do autor. Mas é larga e chega aos nossos dias a sua tradição europeia, em contrafacção paródica. Gil Vicente cumpre as regras e fórmulas deste género notarial (datação, items, encomenda da alma, nomeação dos testamenteiros, disposições para o funeral, etc.). Também no *Cancioneiro Geral* existem dois testamentos, mas não de vinho: um de amores (II, 161) – como o de Juan del Encina – e outro do macho ruço (IV, 268), muito mais incipiente do que o de Maria Parda, este sim, um dos mais extraordinários da literatura europeia da época. Um *Testament* como o de Villon é obra lírica e não dramática; outros são monólogos dramáticos assaz monótonos (*Le grand Testament de Taste-Vin, Roy des pions*, de 1488) e outros encontram-se no interior de autos e de farsas (v.g. o de *Pathelin*), já que a situação do agonizante se tornou frequente no teatro.

O diálogo, de doze coplas, onde alternam as vozes de Maria Parda e dos seis taberneiros, lembra e não lembra os diálogos contidos nos autos. Como neles, surgem personagens tipificadas; mas não me recorde de encontrar mais nenhum diálogo vicentino sujeito à regra numérica de uma copla por fala. De notar ainda outras regularidades que contribuem para a estilização dessa parte mediana do *PMP*, tornando-a, tal como as duas restantes que a emolduram, textos autónomos, que poderiam figurar numa antologia poética. Uma dessas regularidades consiste na presença obrigatória de dois aforismos em cada

fala-estrofe dos seis taberneiros; outra, na referência à morte em cada fala-estrofe de Maria Parda. O virtuosismo de *rétoriqueur* fazia parte dos hábitos da produção poética cortesã; a mestria, a dificuldade lúdica e a ostentação versificatória eram muito apreciadas e louvadas num trovador. E Gil Vicente soube mostrar-se trovador exímio em muitos dos trechos que inseriu nos seus autos. Este diálogo com provérbios pertence ao género perguntas e respostas das tenções poéticas dos serões palacianos, assim como ao sistema das ajudas e demais jogos florais escritos ou improvisados nesses serões.

O artificialismo literário do diálogo denuncia uma intenção cortesã, e pede um público letrado, mais do que a arraia miúda, um público leitor, mais do que espectador de teatro. O tipo de humor não é tão imediato, excessivo e primário como o de outras obras vicentinas destinadas à representação cénica. Neste sentido, e paradoxalmente, o diálogo aproximar-se-ia do estatuto poético das *trovas* de cancionero, enquanto o pranto e o testamento dele se afastariam.

Os monólogos dramáticos encontram-se distribuídos pelo teatro vicentino de diferentes modos: gozando de alguma autonomia (o do Vaqueiro, por ex.); com uma função prologal (a pregação na *Mofina*, o sonho no *Templo de Apolo*, o Pater Noster trobado no *Velho da Horta*, os prognósticos na *Exortação*); incorporados no interior dos autos (a ladaíña no *Velho*, o sermão de amor nas *Fadas*, as pragas em *Quem tem Farelos?*). Todas essas falas monologais são, no entanto, mais breves que as de Maria Parda. O factor memória teria o seu peso. Para os monólogos dramáticos recomendavam os contemporâneos uma extensão que não excedesse as cem linhas ou versos (Aubailly, 97). Não é o caso do *PMP* pois, quer no pranto quer no testamento, ultrapassa esse número. Não é também o que se passa na *Pregação* de Abrantes, com os seus quase quatrocentos versos de arte maior: sabemos, pela rubrica, que foram recitados de memória pelo autor.

Convirá não duvidar das memórias de então, quer as de autor quer as de actor, e Gil Vicente exerceu ambos os papéis. Também o escudeiro referido na *Aulegrafia* de J. Ferreira de Vasconcelos sabia de cor as trovas de Maria Parda. Se Gil Vicente disse o sermão em Abrantes, afigura-se-me verosímil que possa ter pronunciado com a sua voz a fala de Maria Parda, com ou sem o seu corpo de actor (um manequim ou bonifrate não é de excluir, neste caso). Os mecanismos ou as técnicas oratórias de memorização estão patentes em ambos os textos: a rigorosa divisão macrotextual, o uso dos lugares, e a anáfora sistemática, no início do verso e no da estrofe, quer literal quer semântica, quer referencial quer discursiva (apóstrofes às ruas de Lisboa, nomeação dos taberneiros, enumeração das vontades fúnebres e das zonas de vinho, em parada monumental). Mas o *PMP* exige talvez um maior grau de fingimento que o sermão sobre a peste: neste havia apenas uma fala moral, enquanto naquele Maria Parda existe como personagem em situação, não só enunciativa mas também diegética.

Unidades dramáticas

1. Personagens

Maria Parda é personagem feminina, o que é raro no género monólogo dramático de então – em França, por ex., conhece-se apenas um caso (Aubailly, 111). Ela faz parte das comadres vicentinas velhas, todas personagens de teatro. A linguagem e a sua posição enunciativa – um estado elementar de necessidade, uma atitude pulsional – assemelham-se às da mãe de Isabel em *Quem tem Farelos?* e às velhas do auto da *Festa e do Triunfo do Inverno*. Maria Parda sofre ainda a caracterização de beberona, o que não acontece com as suas congéneres, sendo suporte de uma série de traços goliárdicos (a solidariedade das tabernas, os seus queridos manos e manas).

Se juntarmos tudo o que vai caracterizando Maria Parda obteremos um conjunto extraordinariamente variado: além do traje (a nudez e o manto), e da descrição realista do corpo velho e doente, existe a linguagem figurativa (repetições, trocadilhos, exageros, ironia), a mistura de níveis ou registos (da retórica cortesã à mais vernácula obscenidade), a forma arcaizante da segunda pessoa do plural (*socorrede-me*), as insistências num campo semântico muito primário (comida, doenças, preços, roupa), e uma riquíssima variedade ilocutória (lamento, pragas, apóstrofes animizadoras, exclamações, processos de sedução, pedido, grito, promessa). Note-se que não se trata de uma personagem de negra, quando muito uma *Maria Mulata*, como sugeriu P. Teyssier, pois que não existe qualquer fórmula específica da língua de preto, já então codificada. Mas o que fica sem resposta segura é o seguinte: terá havido um corpo de actor (Gil Vicente?) a representar este corpo?

Se olharmos de perto cada um dos seis taberneiros, com falas de apenas nove versos, dos quais três ou quatro são obrigatoriamente ocupados com provérbios, deparamos com uma caracterização bem concreta de alguns deles: a Falula mostra-se grosseira, João Cavaleiro é cristão-novo, Branca Leda só fala de comida. Estes taberneiros lisboetas funcionam ainda, note-se, como uma espécie de coro que comenta as súplicas de Maria Parda.

2. Acções

O *PMP* não é apenas uma fala assente numa situação ficcional. A fala vem acompanhada de acções a delinear um breve *plot*, se bem que simplicíssimo, e essas acções são predominantemente verbais:

- 1.^a a queixa pelo mal presente, com evocação do bem passado;
- 2.^a a decisão de pedir fiado;
- 3.^a o acto de pedir;
- 4.^a a recusa dos taberneiros (repetição em alternância destas duas acções, por seis vezes);
- 5.^a a decisão de morrer;
- 6.^a a ordenação do testamento.

Todas as acções ocorrem *in praesentia*, tal como o discurso directo das

personagens, e implicam um desfecho no futuro: Maria Parda irá morrer. Prevalece a mimese e o *showing* sobre o *telling*, ao contrário do que acontece em muitos dos monólogos dramáticos europeus, que são falas narrativas.

Assistimos à deambulação e cortejo de Maria Parda pelas ruas dos bairros orientais de Lisboa, ou, ao invés, ao desfile dessas ruas, magicamente convocadas pela afitiva apóstrofe de Maria Parda ao nomeá-las: Rua de S. Gião, Travessa de Mata-Porcos, Carnecerias, Rua da Ferraria, Biscainha, etc. Usando máquinas, poder-se-ia fazer rodar diante dos olhos do espectador cada uma das ruas e tabernas interpeladas em cada estrofe. Seriam as praças e vielas a passar por Maria Parda e não esta a atravessá-las. Mas também ela se move, segundo informam algumas didascálias, na sequência da decisão *quero m'ir às tavernesiras* (260b): *Vai-se a Branca leda, Vai-se a João do Lumiar, indo pera casa de Martim alho.*

Ocorre aqui o argumento de natureza extratextual a favor da teatralidade intrínseca desta peça vicentina. A similaridade existente entre esta estrutura de deslocação cénica e a cerimónia dos prantos fúnebres na capital, em Dezembro de 1521, quando morreu D. Manuel: o cortejo desfilava por certas ruas de Lisboa e parava em pelo menos três lugares definidos, onde se quebravam os escudos (equivalentes sérios, não carnavalescos, das tabernas que Maria Parda visita); os trajes eram mantos negros (Maria Parda vai *emburilhada* numa manta); e grandes eram as manifestações de dor (não menores que as de Maria Parda). Vem ao pensamento a comparação entre o *PMP* e o pranto de D. Manuel, do qual aquele seria então uma espécie de reverso parodístico, irreverente, cómico e satírico.

3. Dísticos

Para lá dos virtuais movimentos cénicos, derivados da intriga, que implicam quer um espaço visível, quer uma duração, sobressai nos enunciados a presença material do corpo de Maria Parda, para cujas partes ela mesma chama repetitivamente a atenção e os olhos do espectador: a falta de dentes, as gengivas, os braços, os beijos, as orelhas, as queixadas.

Acresce que esses fragmentos do organismo são animizados, pois tornam-se eventuais interlocutores, dramaticamente apostrofados. O mesmo acontece com as ruas de Lisboa, as pipas de vinho ou as manas bebedoras (ausentes): todos são compelidos a gritar e a carpir-se. Também na sua lamentação o pobre do auto de *S. Martinho* se endereçava às partes doentes do seu corpo. Maria Parda estimula esse corpo a exprimir-se:

*ó gengibas e arnelas
deitai babas de segura.
Carpi-vos beijos coitados*

259c

Acompanha toda esta agitação dramática, própria do código genológico do pranto, o efeito de presença criado pelos dísticos *estas, esta, estes e aqui*, assim como as referências à indumentária e a alguns adereços cénicos: *estas*

queixadas, esta er'a verde pereira / em que vos eu via estar, Amara aqui hei d'estalar / nesta manta emburilhada, que despejei nestes frios, d'aquí da sé, no beíço de baixo aqui.

4. Tempo e ausência

Esta tão acentuada presença contrasta significativamente com o tema da falta e da ausência. Ausentes os tempos passados e as tabernas da Lisboa antiga, cheia de vinho; ausentes os tempos futuros de ofícios fúnebres, no pós-morte, também eles cheios de vinho.

O que está presente em cena é a ausência, o vazio, e a sede — seja no corpo de Maria Parda, ressequido, sem roupa, sem dentes e tão leve e aéreo, seja no tempo e no espaço: as pipas ocas, e o momento de necessidade. O que está ausente é o de que Maria Parda constantemente fala, recordando o passado e incitando a um futuro de plenitude. Ao nomear a ausência, convoca-a magicamente a uma presença absorvente, excessiva e sobrerreal: o vinho, os tempos utópicos de abundância, o espaço lisboeta das tabernas e demais territórios vinícolas de Portugal. Esta presença fantasmagórica do vinho agiganta-se no pranto, e sobretudo no testamento, verdadeiro triunfo do vinho.

No pranto, por três formas:

1.º por nomeação e interpelação directa e afectiva: *ó vinho mano meu vinho, ó bicos de minha mama;*

2.º pela metonímia realista, pois todos os objectos chamados à presença são recipientes ou lugares de vinho, mas sem ele, desde as medidas, às pipas vazias e aos tornos quebrados, desde os taberneiros que não vendem, às partes do corpo onde devia passar o vinho (goelas, gorgomilho);

3.º pelo desenvolvimento do *topos* da passada idade de ouro e de abundância (*florebat olim*), um tempo vivido em gloriosa solidariedade: o frenesim da evocação báquica equivale ao estado lancinante de sede e de secura, a cada passo reiterado dum modo naturalista, como se vai ver.

Quanto ao testamento, nele se visiona um futuro de fartura, pois só o presente é de crise e de falta, personificadas na própria Maria Parda. Daí a quantificação hiperbólica, a acumulação cada vez mais excessiva de tudo o que diz respeito ao vinho, no género copioso do banquete fúnebre, de origem pagã, a contrastar com o grotesco e a escassez dos legados de Maria Parda — trapos e uma borracha. A estrutura do testamento é enumerativa e acumulativa; predominam os plurais, assim como o *sempre*, o *ameúde*; e o exagero numérico vai em crescendo (*trinta e seis odres, quatro ou cinco ou dez trintaíros, cento e vinte e sete vigários*). Também a dessacralização goliárdica atinge, não um ou dois objectos, mas grande quantidade: os turbulos, as tochas, o ataúde, a água benta e o próprio Deus convertem-se em borrachas, cepas, pipas, malvasia e Noé. Maria Parda pinta um universo desmesurado, a transbordar de vinho: sacerdotes todos bêbedos, escudeiros e barqueiros recozidos, órfãs de pais alcoólicos, etc.

Só numa cena futura o mundo poderá apresentar-se fértil e pujante de vinho. E, mais importante, só após a morte de Maria Parda, cujo corpo terá de perecer. Trata-se então de uma morte sacrificial, em toda esta paródia de tragédia: a *minhoca que puseram a secar* no começo deste auto irá, no final, para as *estrelas* altas e longínquas – da terra para o céu – mas *com grande sede*, como diz o último verso.

Naturalismo e simbolismo

1. O corpo grotesco e pardo da terra

No *PMP* sobressai a figuração da velhice. À personagem convencional do clérigo bebedor preferiu Gil Vicente a da velha, menos apta para a sátira e mais naturalista. Personagem da tradição popular (em Itália, por ex., nos cantos de vinho; em Portugal, na festa de Santa Bebiana), não é aqui apenas um tipo cómico, ou de farsa, semelhante a outras comadres velhas, mas é essencialmente um corpo seco, pronto para morrer. Dele emana uma fala que funciona como o seu prolongamento, a sua expressão fisiológica e natural. Este corpo velho encontramos-lo num outro auto vicentino, o *Triunfo do Inverno*, onde se evoca um rito de passagem. A velha que atravessa descalça a serra nevada, para casar com um *mancebo tão bem feito / que é ùa consolação*, personifica o Inverno a que se seguirá a Primavera. É descrita como corcovada e enrugada, com as *gengibas inchadas*. Dela se diz: *No sentis que sois ya tierra?* E ela própria acaba exclamando, tal como a Maria Parda ao ir vazia para as estrelas: *que vou cada vez mais leve* (178b).

O corpo de Maria Parda mostra-se grotesco; envelhecido (*triste desdentada escura, arnelas, orelhas engelhadas*), doente (*mazelas, olhos fora, postema no beijo, a dor da enxaqueca*) e, acima de tudo, oco e seco (*deitai babas de secura, ventosidade, hei de estalar, tão seco trago o embigo, morrer de sequia, assi vazia, sem gota de sangue nas veas, não tens já que mijar*). Predomina o motivo da sede e da secura, que se estende a todas as coisas e seres: os tonéis secos, a louça e as pipas vazias, a Ribeira *areeira*.

Impossível não estabelecer o paralelo entre as palavras de Frei Luís de Sousa ao evocar tanto a fome de 1522, quanto a seca e a esterilidade de 1521 que a provocaram: *As terras delgadas se desfaziam em cinza; as grossas se apertavam e abriam em fendas até o centro* (*Anais*, L. I, cap. XI). Assemelham-se as imagens do corpo gretado da terra e do de Maria Parda, até na cor cinza. 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.

Repare-se que as partes e as funções orgânicas nomeadas são sempre as correspondentes a necessidades primárias e naturais: as escatológicas (*ventosidade, traques, mijar*) e as alimentares (*beijo, gorgomilo, engolir, fartar a tripa*).

Sistemáticas são também as referências vegetais à árvore vital, associada à presença do vinho nas tabernas, com a nomeação dos seus ramos, da sua verdura e até das suas espécies (pereira, pinho, maias). Essa árvore aparece gravada nas vinhetas de quase todos os folhetos impressos. Ela e o corpo de Maria Parda, bem como os seus ditos, assinalam o ciclo da vida, do nascimento à morte, passando pela doença: *que má hora me paristes, bicos de minha mama, a madre caída*, os *tramos* da peste. Nos três versos que se seguem, patenteia-se o contraste e a proximidade entre a vida e a morte:

*com esta sede tão viva
que já não acho cativa
gota de sangue nas veas.*

260c

Também a terra não acha o humor, o suco subterrâneo que fará germinar o seu grão, ou seja, a chuva que terá que cair do céu. O ciclo da vida humana, aqui rematado com a morte de sequia, aparece intimamente ligado com o da vegetação e o das estações do ano, próprios da natureza agrícola e designados segundo o ciclo litúrgico: *avento, nascimento, coresma, paixão, verão, eiras*.

2. A morte da seca e o vinho da vida

A tematização da morte, em todos os níveis de elaboração do *PMP*, afasta esta obra de outras composições de teor meramente goliárdico ou de sátira social, e aproxima-a das manifestações simbólicas de origem folclórica e ritual. Em Gil Vicente casam-se certos comportamentos naturalistas, próprios da festa e do teatro, onde se manifesta a herança ancestral de ritos que começaram por ser sagrados e agrários, com a mais apurada retórica cortesã (o virtuosismo do trovador-poeta) e ainda com as necessidades de circunstância, muitas vezes de intervenção satírica (caso da crítica à carestia ou então ao esbanjamento financeiro e aos excessos da carne).

Encontramos o tema da morte, em primeiro lugar, no plano enunciativo: o pranto, o diálogo – derradeiro debate ou *agon* – e o testamento. Em segundo lugar, no plano narrativo: a doença da falta só acabará com a morte, no pós-morte. Em terceiro lugar, no plano semântico e vocabular: Maria Parda alude repetidas vezes à morte, pela referência à candeia de azeite (rito de morte mas também metáfora do vinho), e, no testamento, abunda o léxico fúnebre.

É sabido que o teatro deu continuidade ao simbolismo dos ritos agrários e à sua imitação lúdica, como a deu aos grandes temas da luta e sucessão entre a morte e a vida, entre as calamidades e a expulsão do mal pela morte, entendida como sacrifício propiciatório à resolução de uma grande desgraça colectiva. Neste caso seria a seca da terra e a fome dos moradores de Lisboa e dos que chegavam à capital em busca de pão, morrendo nas suas ruas. Se Maria Parda pode figurar um dos esfomeados que Lisboa tem o dever de alimentar ou, pelo menos, de enterrar, também pode figurar o herói pecador

da tragédia, aqui carnavalizado num *pathos* sacrificial parodístico. Os manequins de Carnaval funcionavam muitas vezes como simulacro do bode expiatório dos pecados de uma comunidade.

Do cruzamento de todas estas linhas de significação pode concluir-se que o *PMP* realiza a personificação alegórica e a dramatização do próprio ciclo da vida e da morte, incluindo as catástrofes naturais, sociais e económicas: estas últimas como que se naturalizam. Igual procedimento simbólico encontra-se na raiz da Mofina Mendes, personificação teatral não só da má sorte natural mas também do desgoverno e esvaziamento dos cofres reais (a *burra*, o gado perdido), tudo a necessitar de remédio – neste caso ele virá da intervenção divina do Redentor, pois o auto de *Mofina* é de Natal e representa o mistério.

Para que a chuva apareça, a terra frutifique, a vida renasça, Maria Parda terá que perecer, pois encarna tanto a fome colectiva como a terra velha e exangue, o ano seco e estéril, a própria morte. Neste sentido, a morte de Maria Parda, no inverno de 1522, adquire o valor catártico de afastar o mal da seca e de atrair o bem da chuva. Então poderá brotar a abundância, pintada em dimensão gigante no apoteótico testamento de vinho. O vinho estará pela própria vida – *o sangue nas veas* que falta à Maria Parda – e não só pelo pão necessário à vida.

O registo goliárdico, factor de carnavalização proveniente da tradição já popularizada dos cânticos báquicos, possui um valor alegórico e não só literal. O tema báquico, que tão bem se ajusta a umas *trovas* e que lhes confere grande coesão teatral e literária, revela afinal as suas origens teatrais. Não era Dionísio ao mesmo tempo o pai do teatro e o pai da vinha? E não era o vinho o sangue da terra?

As festas e a paródia

Ritos e invenções jocosas como a luta entre as estações, ou entre o ano velho e o novo, ou entre o Carnaval e a Quaresma, vêm sugeridas de forma subliminar neste auto. Em António Prestes, Maria Parda surge contraposta ao ano bom: *n'um [portal] pintar-lhe o ano bom / n'outro maria parda* (1587, 9c).

A busca dum futuro de felicidade pela representação duma sociedade em crise, ruptura ou luta – aqui o drama de Maria Parda, gastadora e necessitada, e a sua discussão com os taberneiros, sovinas e prudentes – é intenção própria dum teatro cujo fundo é ritualístico. No testamento, os legados e as vontades fúnebres podem exprimir aspirações colectivas. Assim acontece nos testamentos facetos e burlescos, lidos em voz alta, que acompanham, em Portugal, o enterro do João e do Entrudo, ou a serração da Velha (Veiga de Oliveira, 1984). Apresentam o mesmo carácter excessivo e exuberante, a mesma técnica acumulativa, a mesma estrutura de desfile, o mesmo registo de licenciosidade e de transgressão carnavalesca. São ditos em festas que correspondem a ritos de passagem: do Inverno para a Primavera, do Entrudo – tempo de dissipação, satisfação e desmedida – para a Quaresma – época

em que a semente deverá germinar. Segundo a lógica do pensamento mágico, a germinação é favorecida pelo fim do desregramento, do tempo dos prazeres e excessos da carne, e pela abstenção alimentar, pela *guarda*, às quais podemos associar Maria Parda e a sua abstinência forçada.

Os demais componentes de carácter ritual, cujo fundo pagão e mágico se mistura com elementos cristãos, vão desde as acções enunciativas – súplicas, lamentações, maldições, exortações – até às personificações ou às apoteoses e triunfos – aqui os do vinho e da abundância – e ao sacrifício – a morte de Maria Parda.

Ao contrário do que acontece, por ex., com Anrique da Mota, Gil Vicente trabalha neste, tal como noutros autos, sobre elementos originários das manifestações teatrais de carácter festivo e colectivo.

O modo processional patente em toda a obra, a todos os seus níveis, assim como as manifestações de pranto e, depois, de últimas vontades são também típicos dessas festividades. Lembro algumas:

- a) o S. Martinho (11/Nov.), festa que inaugurava o Inverno na antiga liturgia moçárabe, anterior a Gil Vicente: aparece o vinho novo, festejado por vezes com cortejos de bêbedos; na véspera era decidido pela Câmara de Lisboa o preço da venda do vinho nas tabernas (pelo menos nos séc. XVI e XVII);
- b) a Santa Bebiana (2/Dez.), advogada das mulheres bêbedas: realizam-se, em certas aldeias, desfiles que afixam as confrarias dos irmãos do vinho;
- c) o Natal e a sua oitava, ou os Reis, ocasião em que se bebia bastante e período de liberdade licenciosa, propício a paródias;
- d) a passagem do ano, quando se deixa o velho e se fazem votos para o novo, o ano bom (o que estaria de acordo com o passo atrás citado de António Prestes);
- e) também nas Janeiras se efectuam cortejos e se fazem pedidos;
- f) S. Vicente, patrono de Lisboa, com festa em 22 de Janeiro;
- g) no Carnaval, a celebração ritual do enterro do Entrudo ou do João, por vezes já na Quarta-Feira de Cinzas;
- h) a serração da Velha, celebrada a meio da Quaresma, é um intervalo festivo em que a vítima é uma velha; modernamente inclui a leitura dum testamento em verso.

Além de conter unidades comuns às invenções que preenchem todas estas festas, o *PMP* serve ainda em todas as épocas de aflição, de miséria, de falta de víveres, de aumento dos preços, ou ainda nas de puro divertimento. A paródia por rebaixamento do sublime, do trágico, do sério e do sagrado, é ingrediente obrigatório dessas manifestações colectivas, e não falta no caso do *PMP*:

- o luto que se pranteia não se refere a uma pessoa régia ou nobre, mas ao vinho, exprimindo uma necessidade carnal, fisiológica e primária;
- as fórmulas literárias próprias das lamentações amorosas e dos prantos régios vêm misturadas com grosserias, pragas e alusões escatológicas: *todolos traques que dou / são suspiros de saudade*;

– as referências religiosas ao Natal e à Paixão de Cristo trazem a lembrança do vinho (*a paixão dos tornos*);

– no testamento, a dessacralização pela paródia litúrgica é total: da tradicional divinização de Noé até às romarias de vinho, à borracha por turíbulo, aos vigários bêbedos, à água benta nas vinhas.

A haver representação destas trovas, ou seja, a haver acto ou auto, ele ocorreria certamente num período de permissividade e de festa.

Tudo isto nos fala de teatro. Não significa que o *PMP* tenha constituído uma acção teatral vicentina, ainda que fosse texto praticado então, ou pelo menos sabido *de cor* por escudeiros amantes de teatro. Mas significa que tinha, e tem, todas as condições para ser teatro, pois, como aqui tentei mostrar, exhibe a presença dum corpo, que tanto pode representar um triunfo báquico, como a falta de vinho, tanto a fome, como a sátira à carestia e à ganância, tanto a abstinência quaresmal, como o castigo dos excessos perdulários da carne, tanto a caridade, como a necessidade de contenção económica, e ainda a terra exangue, a seca, a velhice, a morte, a doença, o ano velho, a cidade de Lisboa, ou um sacrifício fúnebre ritual, carnalizado. Além disso é eminentemente adaptável às festas e funções colectivas, quer cíclicas quer críticas. Nelas, a natureza primária, a organização social e as práticas culturais e simbólicas intervêm conjugadamente, mostrando o ser humano em toda a plenitude da sua crise e da sua necessidade. Tal como Maria Parda – *a minhoca que puseram a secar*.

Referências

Aubailly, Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Honoré Champion, 1976.

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro (5 volumes), 1973.

Castilho, Júlio de, *Lisboa antiga – Bairros orientais*, 3.^a ed., Lisboa, Imprensa Municipal da CML, volume VI, 1975.

Comédia Aulegrafia, feita por Jorge Ferreira de Vasconcelos, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1619.

Freire, Anselmo Braamcamp, *Vida e obras de Gil Vicente, «Trovador, mestre de balança»*, 2.^a ed., Lisboa, Ocidente, 1944.

Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão «fac-similada» da edição de 1562, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928.

Oliveira, Eduardo Freire de, *Elementos para a história do município de Lisboa*, Lisboa, Tipografia Universal (17 volumes), 1882-1911.

Oliveira, Ernesto Veiga de, *Festividades cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 1984.

Pestana, Sebastião, *O Pranto de Maria Parda de Gil Vicente* (com fac-símiles de exemplares de todas as lições conhecidas), Sá da Bandeira, 1975.

Pratt, Óscar de, *Gil Vicente – Notas e comentários*, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica, 1931.

Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas, por António Prestes, Luís de Camões e outros autores (Lisboa, 1587), Lisboa, Lysia, 1973.

Rocha, André Crabbé, *Esboços dramáticos no Cancioneiro Geral*, Coimbra, Coimbra Editora, 1951.

Sousa, Frei Luís de, *Anais de D. João III*, Lisboa, Sá da Costa (2 volumes), 1938.

Stegagno Picchio, Luciana, *II «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1963.

Teyssier, Paul, *Gil Vicente – o autor e a obra*, Lisboa, ICLP, «Biblioteca Breve», 1982.