

# SÔBRE A POESIA LÍRICA E DRAMÁTICA DE GIL VICENTE

CESAR LEAL

Um estudo modernizado da literatura impõe ao pesquisador métodos especiais de investigação, os quais por serem relativamente novos têm de lutar contra a rotina, contra as pressões psicológicas de uma tradição crítica pobre em experiências analíticas particulares. O teatro de Gil Vicente exige, para melhor compreensão de sua importância, de sua transcendência, estudos que não sejam realizados dentro de um critério de pura história literária. Ele quer para sua interpretação métodos filológicos ou históricos, que não devem ser confundidos com os métodos da história da literatura. Julgo que essa distinção deve ser estabelecida inicialmente, em particular quando se trata de estudar e conhecer a obra poética de um autor elaborada dentro de uma visão do mundo bem diferente daquela que se abria aos olhos da humanidade desde o aparecimento da *Divina Comédia*, e cuja perspectiva iria ampliar-se em seus limites mais particulares, a partir do século XV.

Não é, portanto, sem um misto de respeito, curiosidade e admiração que me aproximo de uma individualidade artística tão vigorosa quanto Gil Vicente. Respeito pela posição que ele merecidamente ocupa na literatura ocidental; curiosidade pela enorme riqueza de idéias, sentimentos e figuras que nos oferece o seu universo artístico; admiração pela grandiosidade de seu teatro, um teatro que incorporou à sua época os mais diferentes planos de visão, unificando-os através de uma pluralência de palavra, de uma responsabilidade intelectual e técnica somente comparável, sob muitos aspectos, a de um Shakespeare, de um Tirso de Molina, de um Lope de Vega e, principalmente, Calderón. Gil Vicente é também considerado o fundador do Teatro português, fato a que não se deve atribuir tanta importância, pois ainda que essa condição seja relevante do ponto de vista

biográfico ou histórico, pouco significaria como critério valorativo de sua obra lírica ou dramática.

Permitam-me, pois, generalizar sobre tal questão: Ênio, fundador da épica latina e introdutor do hexâmetro grego em Roma poderia, por essa razão, ser considerado superior ou igual a Virgílio? Creio ser desnecessário responder a tal indagação. Por isso, não se pode discordar de Virgílio quando diz que parte do ouro da *Eneida* foi colhido no estêrco de Ênio. Diga-se o mesmo de Iacomo da Lentino a quem se atribui a invenção do soneto. Por tê-lo inventado poderia ser colocado no mesmo nível de Petrarca, Camões ou Gôngora? Quando se fala ou se escreve sobre autores como Gil Vicente tais generalizações podem ser dispensáveis, especialmente quando o conferencista tem a felicidade de não ser um escritor preocupado com os problemas da crítica. Êste, porém, não é o meu caso. De tôdas as especulações de natureza filosófica em tôrno da obra de arte literária, a crítica é a única que me preocupa, particularmente quando se trata de conhecer e situar a posição artística de um autor cuja obra se encontra demasiadamente afastada de nossa perspectiva histórica. Isso quer dizer, segundo me parece, que o fato de ser fundador, precursor ou criador de um gênero literário não confere ao poeta o privilégio de ser colocado acima de outros que, embora nada inventando, souberam cultivar com mais arte, mais engenho e intuição certos gêneros que por outros foram apenas esboçados, muitas vezes de forma calculadamente fria, não ultrapassando sequer a barreira dos exercícios teóricos.

Assim, creio que a importância de Gil Vicente deve ser buscada em sua própria poesia, na capacidade que teve de penetrar, compreender e expressar todo um conjunto de valores peculiares ao seu tempo, sem perder contacto com aquela sensibilidade básica do homem de qualquer época, que Ortega e Gasset definiu, em famoso ensaio sobre Azorim, como um estado de simpatia para com as idéias de um autor, uma admiração que transcende o restrito e simples conceito de contemporaneidade. É o que todos nós sentimos quando nos colocamos diante da obra poética de Gil Vicente. Frente a essa obra, o espírito lusitano, cuja força criadora iria confirmar-se no poema dos Descobrimentos, se vê refletido. Essa presença do espírito nacional

português, tão bem capturado por Gil Vicente em sua poesia, é muito intensa no romanceiro popular do Brasil, especialmente no Nordeste. Mas, com relação ao próprio Gil Vicente, acredito que essa influência se restringe a uma poesia mais culta, e seria, ainda assim, menos do seu teatro do que de seus romances, ou é também da parte lírica de seu teatro, que com exceção do de Lorca e Yeats me parece ser o teatro mais lírico da Europa. Cito como exemplo dessa presença no Brasil, as décimas ao Rei D. Manoel, o romance sobre a morte do monarca escrito em quartetos, na forma do romanceiro castelhano, e as "Orações dos grandes de Portugal à Nossa Senhora, depois de enterrado El-Rei". Dessas preces elejo duas que, embora não sejam mais representativas do que as demais, nos dão, pelo conteúdo e a transparência expressiva do sentimento, pela emoção intensa e sábia filosofia que transportam, a verdadeira medida do grande Gil Vicente. A primeira, do Conde de Marialva, diz:

Senhora, senhora nossa  
Senhora nossa advogada  
sereis dêste Rei lembrada  
por aquela santa hora  
que foste encomendada.  
Cá vos fica soterrada  
Sua Alteza e consumida:  
Dai-lhe lá vida mudada  
porque a vida aqui lograda  
não é vida.

A segunda, do Bispo de Évora, testemunha a expressão religiosa de um pastor de almas:

Cá vos fica êste Senhor  
pobrememente sepultado  
Senhora, seja lembrado  
que em vosso santo louvor  
o achei sempre ocupado.  
Aí fica desamparado  
com o pago que o mundo dá,  
de terra paramentado  
Senhora, tende cuidado  
dêle lá.

Não só do ponto de vista temático mas também da construção e dos conceitos, Gil Vicente deixa demasiadamente perceptível a fuga que empreende aos estímulos da "filosofia oficial" do Renascimento. Alguns dos traços mais característicos de suas obras são a obediência aos valores culturais do

medieval, a herança cristã de Jerônimo, Agostinho, Tomaz de Aquino, de outros doutores da Igreja, o cultivo quase fanático de uma teologia moral que dá ao seu teatro um fundamento arquitetônico, paradoxalmente antigeométrico, apoiado num simbolismo religioso que se encontrava de acôrdo com a concepção mágico-mística predominante na poesia de tôda Idade Média. Daí o caráter unitário de sua obra, a união das várias partes se subordinando ao todo, a dependência de uma a que imediatamente a precedeu, assegurando ao conjunto um sentido de vida orgânico. Sòmente uma concepção impressionista e anti-científica da literatura — posição que vem sendo corrigida pelos modernos processos de investigação e análise da obra poética — vê falta de unidade no teatro gilvicentino. Se algumas de suas obras são menos realizadas do que outras, se não alcançam o elevado nível artístico de uma composição como o *Auto da Barca da Glória*, nem por isso podem deixar de ser consideradas como partes de um todo indissociável: o teatro de Gil Vicente.

Verifica-se, assim, por entre a vibração de sua linguagem dramático-lírica, que há em tôdas as suas peças um anseio quase místico de ordenar a conduta humana de modo a que procuremos evitar o pecado, em qualquer de suas formas. Por isso, no *Auto da Alma* o Anjo adverte aos homens de que não poderão atingir o Paraíso os que vivem ocupados em coisas vãs:

Não vos ocupem vaidades,  
riquezas, nem seus debates,  
Olhai por vós;  
que pompas, honras, herdades  
e vaidades  
são embates e combates  
para vós.

Enquanto o Diabo contesta:

Oh descansai neste mundo  
que todos fazem assim  
não são embalde os haveres,  
não são embalde os deleites  
e fortunas.  
Não são debalde os prazeres  
e comeres  
tudo são puros enfeites  
das criaturas  
Para os homens se fizeram.

Citei êsses trechos do *Auto da Alma*, certo de que poderia citar qualquer outro, para demonstrar a dissonância gilvicentina em relação aos processos de interiorização crítica inaugurados pelos renascentistas. Segundo creio, podemos dizer, portanto, que vivendo quase metade de sua vida no mesmo século em que viveu Camões, sua obra poética está muito mais próxima da *Divina Comédia* do que dos *Lusíadas*. Não só nos planos meramente religiosos, mas também nos da construção artística. Bastaria, por exemplo, compararmos a semelhança que há entre a concepção da *Comédia*, com os seus três reinos da Morte — *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* — com a trilogia das barcas: *Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório* e *Barca da Glória*. Assim como a *Divina Comédia* era lida e representada nas catedrais italianas nos séculos XIV e XV, também essa trilogia foi escrita para ser representada inicialmente na igreja — na Capela do Paço — o que não ocorreu em razão da enfermidade da rainha Maria que exigiu a encenação em seus próprios aposentos. A *Barca do Purgatório* e a *Barca da Glória* foram respectivamente representadas em 1518 e 1519. Êsses autos influenciaram decisivamente o teatro espanhol do Século de Ouro, especialmente a obra de Lope de Vega: *Viaje del Alma*.

Como teriam chegado essas influências do Medieval a Gil Vicente? Qual ou quais os escritores da Idade Média que mais teriam orientado o crescimento interno de sua arte? Creio que estas não são perguntas ociosas e por mais que se tenha estudado Gil Vicente, duvido que se haja dado a tais questões a adequada solução que merecem. Todos nós sabemos que a fonte inesgotável de seus temas são os livros sagrados, os Evangelhos, o Apocalipse. Mas o interessante seria saber por que vivendo êle na primavera do Renascimento, conhecendo, como estou certo de que conheceu antes de Sá Miranda e Camões, as teorias literárias dos renascentistas italianos, permaneceu fiel à liberdade formal de criação artística, em relação à preceptiva grecolatina, liberdade que é uma das características mais singulares do período que vai do aparecimento da *Vulgata* à *Vida Nova* de Dante.

Acredito, pois, que a arte dramática de Gil Vicente não

é o simples resultado de uma captura feliz de formas poéticas populares e anônimas dos povos ibéricos. Isso naturalmente constitui um dos elementos que obrigatoriamente teriam de figurar na estrutura lírica e dramática de sua poesia. Não creio, porém, que este seja o fator decisivo; tampouco me impressiona a afirmação de alguns críticos de que a obra poética de Gil Vicente, pelo fato de ser circunstancial, “não obedece a nenhum plano, a qualquer sistematização geral dentro de cujos quadros se ajustasse cada auto, em obediência à forma ou ao assunto”. Principalmente, temos de reconhecer — todos nós — que a Idade Média possuía um cânon artístico. E entre os formadores desse cânon, podem ser apontados grandes mestres de teoria literária, sendo um dos mais destacados Jerônimo, fundador da história cronológica da literatura religiosa, tradutor da *Bíblia* e o primeiro exegeta dos livros santos e de suas figuras alegóricas. Os *Comentários bíblicos* de São Jerônimo constituem aquilo a que Ernst Robert Curtius chamou de *humanismo eclesiástico*, pois êle, Jerônimo, se mostra antes de tudo intérprete literário de grande fôrça, crítico e historiador, insuperável na explicação de alegorias, como se pode observar em seu primeiro livro inspirado em lendas relativas ao *Gênesis*. Sua paixão pela filologia, pelo conhecimento dos textos hebreus, gregos e latinos, e o temperamento arrebatado que o conduziu a polêmicas em que se destaca pela grande erudição, impressionaram aos renascentistas que nêle viam um semelhante, alguém, como classificou E. K. Rand, que “ama as coisas humanas”.

Outro que deve ter tido grande influência no conteúdo espiritual da obra gilvicentina é Agostinho que opõe ao humanismo cristão de Jerônimo “a sêde de conhecimento essencial, que transcende tôda a ciência dos fatos” (Curtius), sendo também um dos teóricos da literatura medieval com quem Gil Vicente aprendeu a utilizar a alegoria com fôrça somente comparável a Dante e Calderón.

Não é por intuição que no *Auto da Alma* cabe a São Jerônimo servir ao *caminhante* os alimentos, ou seja, as “insígnias da Paixão” como afirma o próprio Gil Vicente:

Esta iguaria primeira  
foi, Senhora,  
guisada sem alegria,

em triste dia,  
a crueldade cozinheira  
e matadora.  
Gostá-la-eis em salsa e sal  
de choros de muita dor;  
porque os costados  
do Messias divinal  
santo, sem mal,  
foram pelo vosso amor  
açoitados.

Após servir à Alma todos os alimentos — os açoites, a coroa de espinhos, os cravos — o Auto é concluído com a sobre-mesa anunciada por Santo Agostinho:

A fruta deste jantar  
que neste altar vos foi dado  
com amor,  
iremos todos buscar  
ao pomar  
aonde está sepultado  
o Redentor.

O que disse antes nos leva a supor que Gil Vicente não só conhecia como interpretava, com a segurança de um espírito crítico exigentíssimo, as análises bíblicas de São Jerônimo. Mas onde a presença do Santo está melhor configurada é no *Auto da História de Deus*, em que os personagens alegóricos alcançam uma difícil imobilidade no movimento; naturalmente que essa “imobilidade” não atinge o homem, que surge e desaparece no decorrer da ação, ficando apenas o Mundo, o Tempo, a Morte e os personagens representativos do Bem e do Mal: Deus e o Demônio. O tema cantado por um poeta moderno resultaria na construção de um poema demasiadamente complexo; há certas analogias que se poderiam estabelecer entre Gil Vicente e alguns poetas contemporâneos, não filiados à linha de desumanização do poema, peculiar a vastos setores da lírica moderna. T. S. Eliot — que é o mais moderno e ao mesmo tempo o mais tradicional dos poetas atuais — nos dá nos *Four Quartets* essa idéia do Tempo como algo a ser captado e situado numa única esfera: a unicidade do intemporal. Os *Quartets* têm em comum com o *Auto da História de Deus* o apêgo permanente à alegoria. Há em Eliot uma solidariedade constante entre o tempo passado, o tempo presente e o tempo futuro, como

significando um tempo único. Por isso éle fala do tempo, que juntamente com os sinos, enterrou o dia; do tempo que deixou a núvem tenebrosa raptar o sol; do tempo que se faz passado no instante em que os girassóis fecham suas flores, as dalias e as rosas se curvam, as plantas se enroscam, um tempo em que o pássaro pescador responde à luz com a luz; mas há também um Tempo diferente, e êste é o único que prevalece: aquêle em que a luz persiste "imóvel nêsse ponto imóvel do mundo em movimento". Há, portanto, em Eliot, um retôrno ao alegorismo medieval, algo que o transforma em verdadeiro poeta bíblico. No *Auto da História de Deus*, o homem é recebido pelo Mundo, seu hospedeiro, mas o Mundo já ordenou ao Tempo que despeça o conviva, quando o relógio anunciar que seu prazo acabou.

Quase todo o simbolismo presente nesta peça se encontra no poema eliotiano. T.S. Eliot, ao aludir ao fogo de Pentecostes, o faz com deslumbrante resplendor alegórico:

A Pomba ao baixar divide o ar  
com chama de terror incandescente  
do qual declaram as línguas que a única  
salvação do pecado e do êrro,  
a única esperança sem desespêro,  
jaz na escolha de uma pira ou outra pira  
para ser redimido do fogo pelo fogo.

Não permitirei que a tradução apague o estilo, a técnica, a linguagem e a música do grande Eliot. Veja-se, pois, isto em inglês:

The dove descend breaks the air  
With flame of incandescent terror  
Of which the tongues declare  
The onde discharge from sin and error,  
The only hope, or else despair  
Lies in the choice of pyre or pyre  
To be redemed from fire by fire.

No *Auto da História de Deus* as figuras alegóricas são as mesmas dos *Quartets*.

Eliot, ao iniciar a descrição de um dia de novembro, o faz numa forma tradicional, para de súbito interrompê-la com os versos:

Esta era uma maneira de expressá-lo,  
não muito satisfatória:  
um exercício perifrástico num estilo poético gasto,  
que não elimina todavia a intolerável luta com as palavras  
[e o sentido]

Gil Vicente, como todo poeta medieval, não despreza os valores sonoros. Por isso, sua expressão alegórica é sempre reforçada pelo sentido místico da música. Passagens como aquela dos *Quartets*, com referência à Pomba, ao Fôgo, são encontradas no *Auto da História de Deus*. Por exemplo, quando fala São João:

... e vós, pomba brava,  
que voais isenta, soberba, alterada,  
em essas montanhas viveis branda vida,  
tomais por exemplo a pomba escolhida;  
a pomba mui mansa, a pomba calçada  
do sol é vestida.

E tu, vil raposa que vives de engano  
e matas quem amas sem nenhum temor,  
aprende do Cristo que só por amor  
oferece à morte seu corpo humano.  
Tu, águia real,  
que vences os raios do sol natural  
com tua vista por graça divina,  
guarda, não te cegues o sol da rapina,  
pois te alumia a luz divinal  
com sua doutrina.

Quero deixar bem claro que do ponto de vista formal não há semelhança entre Eliot e Gil Vicente. Afirmá-lo seria um absurdo, e creio que muitas pessoas talvez concordem comigo. Quando disse que Gil Vicente estava mais próximo de Dante do que de Camões, creio que o fiz sob a impressão de recente reencontro com a sua obra poética, especialmente o *Auto da Alma*, a trilogia das *Barcas* e o *Auto da História de Deus*; acredito que sem essa revisão de leitura me seria bastante difícil compreender tal relação entre os dois, cuja proximidade me parece agora mais evidente, não só na concepção orgânica de todo mas também no que se relaciona aos temas, aos conteúdos religiosos, ao emprêgo da alegoria que é o processo mais característico da arte literária do medievo. Creio que já dei uma idéia — ainda que insuficientemente clara — do problema, embora reconhecendo que êste não é tema para ser colo-

cado no plano de uma conferência, onde os grandes autores não são nem podem ser analisados com o rigor e a erudição que suas obras estariam a exigir.

De qualquer modo, creio que se pode afirmar ser Gil Vicente parte inseparável do espírito europeu, e não apenas lusitano ou peninsular. Disso é prova um de seus autos, escrito em cinco idiomas. Para o estudioso da literatura, seu teatro oferece problemas bem mais complexos do que a lírica e a épica de Camões. Camões é um espírito inteiramente voltado para os ideais renascentistas de glória, de fama a ser conquistada pelo próprio braço, possui um temperamento rebelde, traço comum a todos os intelectuais renascentistas. Orgulha-se de sua condição de poeta, e até um valente navegador como Vasco da Gama deve agradecer às deusas da mitologia grega o amor à pátria que motiva os seus feitos. Para Camões, um povo que não tenha poetas do nível de Homero ou Virgílio também não possuirá nunca heróis como Aquiles ou Enéias.

Às Musas agradeça o nosso Gama  
O muito amor da pátria, que as obriga  
A dar aos seus na lira nome e fama  
De tôda a ilustre e bélica fadiga;  
Que êle nem quem na estirpe seu se chama  
Calíope não tem por tão amiga.  
Nem as filhas do Tejo que deixassem  
As telas de ouro fino e que contassem.  
Porque o amor fraterno e puro gôsto  
De dar a todo Lusitano feito  
Seu louvor, é sômente o pressuposto  
Das Tágides gentis, e seu respeito.

Em qualquer plano em que se analise trechos como êstes — seja em relação ao estilo, ao esquema da estrofe ou da rima, seja no que respeita ao tema, às figuras mitológicas — o que se identifica logo, o que se sente é a integração do poeta a uma perspectiva em cujo centro se encontram agora uma nova linguagem, uma nova forma, uma nova retórica, o que não se observa na Idade Média, quando predominavam na poesia as formas populares e anônimas. Os gêneros que Camões cultivou nos são familiares, ao contrário dos de Gil Vicente, elaborados dentro da concepção histórica do mundo medieval, mundo que continua praticamente inexplorado em sua enorme riqueza. Creio que para o conhecimento do teatro de Gil Vicente,

para maior compreensão de sua grandeza seria necessário que as universidades dedicassem mais atenção aos estudos de Filosofia e Filologia Latina Medievais. Êsses estudos revelariam que a Idade Média nunca desconheceu as teorias literárias da Grécia e de Roma, como equivocadamente se supõe. Curtius já indicou o caminho, mas até agora poucos — ou mais exatamente apenas doze — segundo o crítico alemão — realizam na Europa estudos dessa natureza.

Entretanto, isso não impede que se estude o teatro gilvicense tal como êle se nos apresenta, isto é, um teatro fortemente influenciado pelos fatores externos de natureza circunstancial, os quais, possivelmente, contribuíram para mantê-lo prêsso à concepção histórica do medievo. Não se deve esquecer que a maior parte dos dramas, comédias, autos, farsas e tragicomédias foi escrita a pedido dos nobres e dos monarcas portugueses, especialmente a Rainha Leonor, sem cujo apoio não se pode supor qual teria sido o destino artístico de Gil Vicente. Suas primeiras composições apareceram muito tarde, quando o poeta já contava 37 anos, se efetivamente nasceu em 1465, fato posto em dúvida por alguns historiadores literários, que situam a data de seu nascimento em 1440, 1450 e outras datas, o que não importa, pois o que vale é sua obra poética e não saber em que ano êle nasceu. Neste último caso, isto é, se nasceu em 1450, o poeta teria 52 anos quando escreveu o *Monólogo do Vaqueiro*, e alguns meses mais tarde o *Auto Pastoril Castelhana*, ambos muito bem urdidos, marcados intensamente pela presença de Juan del Encina, cujas *Representações* já eram bem conhecidas na Península na última década do século XV, através das frequentes encenações na residência do Duque de Alba.

A partir do *Monólogo do Vaqueiro*, que contém apenas 112 versos, a técnica artística de Gil Vicente vai se tornando cada vez mais complexa, com o aparecimento de personagens que aumentam de representação para cada nova representação, enquanto os diálogos se fazem mais concisos, as análises dos caracteres mais exatas, a comicidade mais embriagadora, eficaz e desconcertante. Quanto à forma musical, o esplendor sonoro e o ritmo são fatores que não se pode dissociar do significado básico das

palavras como se observa através da análise das *annominatios* de alguns trechos do *Auto de Mofina Mendes*:

Oh: Deus te salve, Maria  
Cheia de graça graciosa,  
dos pecadores abrigo!  
Coza-te com alegria  
humana e divina rosa.

Aqui o efeito musical do “graça-graciosa” associa-se ao da aliteração, expressão de alegria do Anjo Gabriel que logo se intensifica pela própria afirmação do Mensageiro de que ela deve gozar-se com alegria, seguida pela bela metáfora que transforma a Virgem em rosa divina e humana. O efeito dessa imagem é tão denso que o próprio poeta se vê na obrigação de registrar a surpresa da Virgem:

Prudência, que dizeis vós?  
que eu muito turbada sou;  
porque tal saudação  
não se costuma entre nós.

Novas aliterações se repetem adiante, com as reitera<sup>ões</sup> internas do verbo querer, processo comum aos poetas medievais, quase todos influenciados pelas técnicas dos fundadores da hínica cristã, que deu origem à rima:

Ó Virgem, se ouvir me queres  
mais te quero inda dizer.  
Benta és tu em mereceres  
mais que tôdas as mulheres  
nascidas e por nascer.

A expressão, extremamente simples, transporta, em linguagem simbólica, uma enorme carga de significados, os quais, para melhor compreensão do ouvinte ou do leitor, exigem certa capacidade de reflexão imediata. Isso quer dizer que um poema tanto pode ser difícil por sua complexidade quanto por sua simplicidade extrema. Os críticos, ao analisar a poesia, quase sempre falham, se lhes falta essa faculdade própria do leitor inteligente: captura automática do que há de grandioso em versos aparentemente simples, porém de uma riqueza interior que logo se revela mesmo às análises superficiais e sumárias. O quinteto que acabo de transcrever não deve ser enten-

dido como se apresenta imediatamente ao espírito, isto é, como se fôra pouco mais do que um jôgo de palavras. Se o leitor estiver atento ao significante, logo há de verificar a riqueza do significado, do conteúdo expresso nessas cinco linhas. A mulher a quem o Anjo fala é um ser escolhido por um poder que transcende a todos os podêres humanos. Nenhum antes dela, nem posterior a ela, por tôda a Eternidade, há de merecer o que lhe anuncia o Mensageiro:

Benta és em mereceres  
mais que tôdas as mulheres  
nascidas e por nascer.

Entretanto, não são apenas Jerônimo e Agostinho as fontes que permitiram o desenvolvimento das artes poéticas na Idade Média. Durante êsse período muitas obras importantes foram escritas, mas como o humanismo renascentista coincidiu com a floração e subsequente desenvolvimento das línguas nacionais, os grandes autores do medievo se tornaram praticamente esquecidos. Acredito, porém, que Gil Vicente teve acesso aos livros de Cassiodoro, Isídoro de Sevilha e outros que ampliaram a poética bíblica de São Jerônimo, para quem eram poetas Moisés, Salomão, Jó, David e o próprio Cristo, cultor de um gênero poético de caráter didático, moral e narrativo: a parábola.

De tôdas as obras de Gil Vicente, até mesmo as de caráter profano e gôsto mais acentuadamente popular, tais como as farsas, em que o elemento nacional se impõe cada vez com maior fôrça, não faltam os tropos e o simbolismo religioso tipicamente medievais. Essa visão do mundo refletida em sua arte só poderia manter-se através da tradição retórica vigorante na Idade Média Latina. Êle resiste com eficácia às incursões do cosmopolitismo das formas italianas, cuja expansão na Europa tivera início desde a segunda metade do século XV. Se nêle a rima é bastante regular, os versos de pé quebrado são frequentes, as aliterações, as *annominatios*, tudo de acôrdo com a concepção mágica das poéticas bíblicas que atribuíam aos valores musicais do poema um alto significado. De certo modo, a poesia moderna, como demonstrei antes, em ensaio sôbre Dante, se encontra sob essa influência da mística. Assim, na *Exortação da Guerra* quando o Clérigo diz:

Zeet zeberet zorregud zebet  
ó filui soter  
rehe zezegot relinzet  
ó filui soter

não creio na opinião de alguns eruditos que pretenderam demonstrar que *zeeregud* era derivado de alemão *sehr gut*, ou do inglês *very good*. Em Dante encontra-se num dos Cantos do Inferno — o VII — uma expressão quase semelhante:

Papè Satan, Papè Satan, aleppe.

Quem conhece a tradição mágico-mística não procura saber o que significam tais palavras. Não se pode dizer que Gil Vicente estaria imitando o modo de falar de alguma personalidade conhecida, pois as expressões surgem exatamente no instante em que o Clérigo tem de conjurar o Demônio, isto é, quando se espera, de acôrdo com aquela tradição, algo que se expresse numa linguagem como a de Pluto, no citado verso de Dante.

Êsses elementos fazem parte da camada sonora do poema: acham-se intimamente associados aos conceitos de magia poética, magia branca, cabala, concentrando o significado no esplendor sonoro, fato comumente observado entre os modernos, especialmente a partir dos românticos e simbolistas. No *estilo novo* do Renascimento os efeitos sonoros, ou melhor puramente sonoros, são marginalizados. O significante visa antes de tudo a expressão do sentido racional da linguagem. É claro que entre êles a música não desaparece do poema; contudo não visa fins em si mesmo. Passagens como estas de Gil Vicente que acabo de citar constituem o substrato das camadas sonoras e de sentido da própria poesia moderna.

Assim, não se pode ladear testemunhos valiosos para aquêles que se dedicam ao estudo das fontes literárias, particularmente no teatro, onde nada se fêz entre o Renascimento e o Romantismo que não estivesse ligado a uma tradição, a um campo determinado de figuras, a pré-existência de algo conhecido. O estudo de tais fontes se impõe, pois sem investigação e análises não se pode formular juízos corretos sôbre a maneira como o artista teria realizado o aproveitamento do tema, se em sua totalidade, se apenas em parte, se introduzira modificações no mito e quais as significações possíveis de tais procedimentos.

Quando disse que Gil Vicente estava próximo de Dante, procurei apenas demonstrar que o simbolismo religioso que utiliza é tipicamente medieval, e o seu teatro, como o de Calderón, está mais diretamente ligado às representações litúrgicas do medievo do que o de qualquer outro dramaturgo europeu de seu tempo. O que procuro demonstrar não é sua semelhança com Dante, pois Dante vem abrir as portas da Idade Média ao Renascimento, enquanto Gil Vicente deseja que elas permaneçam fechadas. Não quero também demonstrar sua presença como um campo-limite entre as criações lusitanas da Idade Média ou da Pré-Renascença peninsular e o Renascimento pròpriamente dito, mas provar, se isso me fôr possível, que Gil Vicente foi um homem conscientemente colocado em oposição às idéias renascentistas, tal como o foi em sua arte o grande Calderón. Isso explica, segundo afirmei em ensaio sôbre Camões, as razões que limitaram as idéias importadas da Itália na Península Ibérica a três ou quatro grandes artistas: Em Portugal, Sá de Miranda, Camões e seus apêndices; na Espanha, Garcilaso e Boscán. Com a morte de Garcilaso, no mesmo ano em que Gil Vicente escreveu sua última obra dramática, inicia-se o Século de Ouro espanhol, a fase do barroco, que fêz a Península permanecer praticamente fora do espírito renascentista, não só em ciência e técnica, mas em artes também e em literatura.

Acredito que as homenagens prestadas a Gil Vicente, na passagem do seu 5.º centenário, irão constituir uma oportunidade para o estudo amplo de sua obra dramática, fato que adquire maior importância se levarmos em conta que, a partir de fins do século XVIII, a poesia tem se voltado para a corrente místico-cristã predominante na Idade Média. Basta lembrar que o verso livre, cujo emprêgo foi feito pela primeira vez por Klopstock, no século da Ilustração, tem suas origens na descoberta da sequência musical no século VIII. Tal verso é hoje um dos traços mais característicos do poema moderno.

Por outro lado, o anseio de elevação, a busca do transcendente, encontram exemplos, já antes citados, em W. R. Yeats, Rainer Maria Rilke, Frederico Garcia Lorca, Juan Ramón Jimenez, Jorge de Lima, E. Montale, para lembrar apenas alguns dos poetas mais representativos dêste século que têm

resistido ao espírito anti-artístico da era tecnológica, um espírito profundamente marcado pela idolatria aos produtos criados pelo desenvolvimento quase maligno da ciência e da técnica. As obras desses autores estão plenas de medievalismos. Um exemplo é a influência de Dante na lírica moderna, que não se deve identificar apenas com problemas relacionados ao interesse dos modernos pela construção técnico-artística. Na realidade, o que se busca em Dante é mais a essência do humano, capturada por uma visão poética englobante de que o seu poema é a mais completa suma.

Permitam-me, pois, concluir fazendo um apêlo, dirigido especialmente aos jovens estudantes de letras, no sentido de que não subestimem a crítica literária. Claro que me refiro à verdadeira crítica e não ao comentário irresponsável, que pretende rotular seus produtos com o pomposo título de crítica criadora. A crítica literária deverá exigir para si apenas a virtude de ser bem escrita. Ela jamais penetrará o mistério da obra poética, mas tem o poder de despertar em nós o gosto pelos grandes autores do passado. Razão tem Eliot quando diz no seu ensaio sobre Arnold: "De tempos em tempos, cada cem anos aproximadamente, é desejável a aparição de um crítico que empreenda uma revisão da literatura do passado e estabeleça uma nova ordem de poetas e poemas. Não se trata de uma tarefa revolucionária, senão de um reajustamento. O que observamos é a mesma cena, porém de uma perspectiva diferente e mais distante; novos e estranhos objetos que aparecem no primeiro plano serão contrastados cuidadosamente com os mais familiares que agora tocam o horizonte, onde todos, salvo os mais eminentes, se fazem invisíveis a simples vista. O crítico exaustivo, armado de uma lente poderosa, percorre a distância e adquire conhecimento dos menores acidentes da paisagem, com os quais os acidentes menores mais próximos são comparados e cuidadosamente calcula a situação e as proporções dos objetos que nos rodeiam ao largo do vasto panorama. Esta fantasia metafórica não é mais que um ideal, porém Dryden, Johnson e Arnold realizaram a tarefa com toda a perfeição que a falibilidade humana permite. Da maioria dos críticos somente podemos esperar que repitam as opiniões do último Mestre. Entre os tempe-

ramentos mais independentes se produz um período de destruição, de absurda subestimação, de modas sucessivas, até que chega uma nova autoridade crítica a pôr ordem na paisagem".

Assim, creio que se o investigador literário deseja realizar um estudo valorativo da poesia de Gil Vicente não poderá abstrair os métodos que se voltam para análise dos elementos internos da obra de arte, o que compreende, em primeiro lugar, a investigação do crescimento interno da poética gilvicentina, o crescimento de sua arte pela arte mesma, de algo que nêle começou a surgir e crescer como uma planta misteriosa, independentemente de outras forças que não aquelas que o próprio gênio conduzia dentro de si. Em seguida, deverá voltar-se para a investigação dos elementos culturais que teriam externamente influenciado o curso do pensamento artístico de Gil Vicente, não em seus impulsos anímicos puros mas como influência de fatores externos a que se encontrava o poeta sob pressão, e dos quais nenhum gênio até agora conseguiu libertar-se. O problema a que me refiro tem apenas relações analógicas com os métodos recomendados por alguns teóricos da literatura para a análise da obra de arte literária. René Wellek e Austin Warren, por exemplo. Entretanto, eles são demasiadamente complexos a êsse respeito e acredito que sem um guia o estudante ficaria desamparado na busca de compreensão para tais problemas. Claro que me refiro ao estudante brasileiro, pouco acostumado aos modernos processos de análise e interpretação de textos. Vossler, em sua *Filosofia da Linguagem*, reconhece que apenas dois povos na história cultural do Ocidente têm demonstrado capacidade para resolver tais questões: os alemães e os franceses. Creio que no conhecimento da poesia não se deve esquecer os ingleses e, mais recentemente, os norte-americanos e os espanhóis. Os alemães são aqueles a quem Vossler chama "os videntes natos e especuladores natos do autodesenvolvimento do espírito, enquanto os franceses são os descobridores natos e analistas natos dos complexos culturais". Claro que êle não se refere especificamente à literatura, mas a fórmula é bastante elástica para que a literatura possa nela ficar contida. Isso significa, e parece que Vossler tem razão, que os germânicos compreendem melhor do que nós portugueses ou descendentes de

portuguêses, as leis do desenvolvimento interno da personalidade artística, enquanto os francêses são os conhecedores das condições externas capazes de influenciar a criação da obra de arte, tais como ambiente, fontes, influências, nacionalidade e outros fatores menos relevantes. Herder e Hegel são os maiores representantes dessa compreensão alemã da história e da cultura; Montesquieu e Taine representam a visão do espírito francês. Claro que Vossler não esquece Vico, e nêsse caso, os italianos aparecem como precursores da Escola Romântica Alemã.

Saber, portanto, que Gil Vicente pertence à Idade Média e não ao Renascimento tem importância para a crítica, se a compreensão do problema possibilita ao estudante, sem outras informações além daquelas de natureza estritamente históricas, respostas a estas perguntas: "Quem é na Idade Média, historicamente o personagem realmente atuante, o personagem absolutamente livre e, em consequência histórico por excelência?" Por que a maior parte das obras de Gil Vicente está marcada pelo predomínio do elemento religioso, o que se revela à análise, até mesmo nas obras de caráter profano?

Para a primeira indagação, Vossler mostra que a resposta está na concepção teocêntrica do mundo medieval. A resposta à segunda pergunta está implícita na primeira. Se no Renascimento o personagem central da História é o homem e não Deus, não será difícil entender por que Calderón no século XVII é um medievalista, enquanto Garcilaso no século XVI é renascentista. Diga-se o mesmo de Gil Vicente, medievalista no século XVI enquanto Boiardo e Ariosto são renascentistas no século XV.

Segundo essas noções de Vossler, que por sua vez parece as haver tomado a Ernst Troeltsch, no Iluminismo o homem é deslocado pela ciência, cabendo ao Romantismo e ao Positivismo restaurá-lo novamente na posição de personagem central. Tal restauração não teria sido possível se todos acreditassem no espírito da Ciência como algo contra quem não adiantaria opor novas forças. Outro ensinamento que nos vem dessa lição é o seguinte: um grande poeta — e até mesmo uma literatura inteira como é o caso da espanhola — pode ignorar ou colocar-se à margem do "espírito da época", sem que deixe de vir a ser con-

siderado posteriormente como um dos maiores escritores ou uma das maiores literaturas. Daí porque Gil Vicente sendo um medievalista em plena Renascença é hoje tido como tão grande quanto o renascentista Camões. Por outro lado, a Espanha não tendo tomado conhecimento da Renascença nem por isso deixou de ser uma das mais vigorosas literaturas do Ocidente.

Não é a adesão do "espírito da época" que faz um grande escritor ou uma grande literatura. Quem o afirma é o próprio Marx, ao reconhecer que a grande literatura pode ter um desenvolvimento inteiramente dissociado do desenvolvimento social e econômico mostrando como exemplo os gregos, e até Shakespeare. É o que êle afirma em determinada passagem da *Crítica da Economia Política*.

Acredito que, presentemente, a máquina, ou mais apropriadamente a ciência e a técnica, estão deslocando o homem de sua posição de personagem central da história, a pretexto de um "novo humanismo" que deslumbra a própria Igreja e toda a humanidade, hipnotizados diante do enorme desenvolvimento de mecanismos e inventos que êles ainda não perceberam estar mais a serviço da morte do que da vida. A corrida espacial é ingênuamente vista como uma corrida para a lua, para Marte ou outro qualquer planeta fora do nosso. Ninguém observou que por trás desses programas desumanos se encontra a emulação da força que possibilite a ruptura do equilíbrio, fazendo com que um dos lados inicie a luta que iria reduzir a Terra a um montão de escombros, a rolar sob os olhos brancos da morte com seus mares e continentes soturnamente vazios.

Em oposição a essa idolatria pelos cérebros eletrônicos estão aquêles escritores que como Rimbaud, T. S. Eliot, Lorca, Baudelaire, Juan Ramón Jimenez e muitos outros sempre viram na civilização técnica "uma crescente decadência da alma e progressivo predomínio da matéria". Êsses poetas — e até mesmo as vanguardas diretamente ligadas aos movimentos mais expressivos da arte revolucionária, como o surrealismo — não desconhecem a enorme importância da técnica na solução dos graves problemas da humanidade. Desgraçadamente, os usos da ciência e da tecnologia não são determinados pelos sábios, filósofos e humanistas. Se assim fôsse, não se explicariam as

fabulosas somas destinadas pelos orçamentos de guerra às investigações técnicas e científicas, cujo fim é aperfeiçoar o sistema de destruição em massa de vidas humanas. Enfim, o que os grandes poetas hoje desejam é que as casas sejam feitas para os homens e não para as máquinas. A poesia que reflete tal preocupação é admirada por tôdas as vanguardas, mas não é por elas compreendida. Tal poesia não quer subordinar-se aos poderes da civilização técnico-científica. Por isso se volta aparentemente para o mundo medieval, não como quem quisesse românticamente restaurá-lo, ou fugir aos problemas de nosso tempo, mas para nêle buscar exemplos de intelectuais que souberam superar uma estrutura social retrógrada, abrindo à humanidade novas perspectivas. Para êsses poetas, Gil Vicente — à semelhança de Dante — é uma fonte inesgotável de exemplos de boa atuação da mente criadora, possibilitando aos jovens escritores a compreensão de que o conceito de “vanguarda” deve ser bastante amplo, para nêle também se incluir os processos restauradores de antigas formas métricas e estróficas, o que é de importância numa literatura que já apresente sinais de fadigas.

## TEMÁTICA, NOMENCLATURA E SEMÂNTICA DA UNIVERSIDADE

(QUESTÕES DE LÓGICA E ERÍSTICA) (\*)

CARLOS FREDERICO MACIEL

Êste artigo pretende ser um glossário. Poderá contribuir para aclarar as confusões e obscuridades semânticas que se acumulam em tôrno das palavras “institutos”, “departamentos” e outras. As lacunas de teorização e deficiências de conhecimento de causa entre oradores, inclusive, por vêzes, os mais enfáticos e amiudados, junto com o fato de que, como é regra geral na forja polêmica e ideológica, as palavras e conceitos vieram sendo usados, ao sabor de acidentes, com suas aderências de conotações históricas e cargas emocionais, tudo contribui para aquêle entulhamento de caminho (isto é, falta de método (caminho)). Falta uma análise lógica ou semiótica, um pouco de “dialética”, no sentido socrático (arte de definir, compor e dividir, classificar), um esfôrço para fazer cada têrmo corresponder a uma função ou significado preciso.

Insistimos nisso, porque um dos “tópicos” que tem causado males, pelo seu mau uso e entendimento, è aquêle que diz: “de nominibus ne disputamini”. Ao contrário, precisamos muito de análise da linguagem. O aforismo, justamente, só é válido quando se tem consciência do artifício da convenção preci-

(\*) O presente artigo tem conexão com um artigo anterior — “Tensões e alternativas da Universidade Atual” —, de caráter teórico, e com um artigo posterior — “Proposta de ré-estrutura da Universidade” —, de caráter aplicado. “Tensões” será publicado em *Tempo Brasileiro*, e também sairá, em alemão, numa publicação da Universidade de Munster. A “Proposta” sairá, talvez, nesta mesma revista.