

Linguagem e poder no teatro de Gil Vicente

Flávia Maria Schlee Eyer

Submetido em 12 de Setembro de 2014.

Aceito para publicação em 23 de Novembro de 2014.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 49, Dezembro de 2014. p. 159-175

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-Feira, 22 de janeiro de 2015

23:59:59

LINGUAGEM E PODER NO TEATRO DE GIL VICENTE

LANGUAGE AND POWER IN GIL VICENTE'S THEATRE

Flávia Maria Schlee Eyler*

RESUMO: Este artigo elege Gil Vicente, poeta da corte portuguesa no século XVI, como objeto e trabalha no sentido de situá-lo enquanto alguém que desvenda através da criação de um imaginário, um mundo em que a realidade social encontra-se cada vez mais aberta às ações e interpretações humanas. O teatro vicentino faz parte de um Estado que é espetáculo e que colabora para a consolidação de seu poder ao sedimentar uma linguagem que é a contra face do mesmo espetáculo. A tríplice mimese desenvolvida por Paul Ricoeur é um valioso instrumento para que possamos avaliar o teatro vicentino e seu alcance até nossa atualidade ao enfrentar e elaborar os problemas constantes da condição humana, de nossa história e imaginação.

PALAVRAS-CHAVE: poder; linguagem; imaginário; teatro.

ABSTRACT: This work presents Gil Vicente, poet of the Portuguese court in the 16th century, as its object, and aims to locate him whilst someone who unveils through the creation of an imaginary context a world in which the social reality is each and every time more open to human actions and interpretations. The vicentine theater is part of that State, which is a spectacle and helped the consolidation of the state power because it seeds its language, which is the counter face of the same spectacle. The threefold mimesis, developed by Paul Ricoeur, is a valuable tool for us to evaluate the vicentine theater in relation to the human condition in our history and imagination.

KEYWORDS: power; language; imaginary; theater.

1 Teatro vicentino nas fronteiras entre literatura e história

Como há controvérsias em relação ao recorte e à caracterização da época situada entre os séculos XIV e XVI, os estudos tanto históricos quanto literários acabam privilegiando o debate em torno da construção conceitual de Renascimento diante de novos paradigmas. Dessa forma, é no estabelecimento do próprio conceito que se encontra o primeiro desafio a ser enfrentado. A discussão sobre este tema parece ser interminável: limites cronológicos, suas relações com o período medieval, originalidade, abrangência, enfim, tudo foi ou é objeto de debates. Podemos aqui pensar que o Renascimento é um período muito complexo que apresentou, como a Idade Média ou qualquer outro período, uma grande quantidade de diferenças cronológicas, regionais e sociais (KRISTELLER, 1995, p. 12).

* Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense; Doutorado em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; professora da Graduação e da Pós-Graduação do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; pesquisadora com alunos PIBIC no projeto: "Historicidade da retórica e literatura greco-romana" e coordenadora da área de história Antiga e Medieval da PUC-Rio. Link: <http://lattes.cnpq.br/8964179732124324>. E-mail: feyler@puc-rio.br.

Nesse caso, as fronteiras que tentam definir a identidade de Gil Vicente, se apresentam de modo híbrido. Podemos garantir, apenas, que ele foi um poeta da Corte de D. Manuel e de seu filho D. João III. Por outro lado, a materialidade fixada pela escrita de sua obra que chegou até nós nos obriga a enfrentar sentidos que um dia foram produzidos e vividos como presença nas encenações teatrais por homens que participavam da Corte portuguesa. As músicas, as vozes, as cores, os gestos e as caracterizações que davam visibilidade aos autos vicentinos hoje nos escapam, mas se deixam possuir como rastros daquilo que um dia existiu a partir de seu registro.

Conduzimos nossa reflexão com o questionamento sobre o que significa o termo “real” quando aplicado ao passado histórico e o que queremos dizer quando dizemos que algo “realmente” aconteceu. O teatro de Gil Vicente como escritura pode assumir o papel desse passado que um dia aconteceu? Segundo Ricoeur (1997), essa postulação é tão necessária que nela se inscreve também o campo do ficcional, como as personagens de uma novela ou de uma peça teatral, o que é de fundamental importância para nossa reflexão sobre o teatro de Gil Vicente, pois “é porque existe primeiramente algo a dizer [...] que a linguagem não se dirige apenas para significados ideais, mas também se refere ao que é” (RICOEUR, 1976, p. 32-33). Como evento vivido, o teatro produz uma significação, mas quando é fixado pela escrita se entrega à passagem do tempo e a pessoas que nunca viram suas encenações. Todavia, ainda assim o sentido daquilo a que se referia, quando era encenado, permanece aberto para a posteridade. Por ser referencial, a linguagem escrita pode ser significativa para além de sua eventualidade discursiva. Ela desafia o tempo.

É importante a compreensão da necessidade de um teatro de Corte no mundo renascentista, uma vez que através deste era possível que seus membros participassem de um mundo que se apresentava como um “outro” mundo. No jogo teatral, era possível acontecer estranhamentos e reconhecimentos que possibilitavam tanto diversão quanto questionamentos sobre a ordenação da vida. A recriação da realidade efetuada por Gil Vicente através de seleções, combinações e rearticulações de histórias criadas e recriadas cumpria tal necessidade. Já para nós, que não podemos participar de suas encenações, sua obra chega como possibilidade de reconfigurar nosso mundo ao recebê-las como narrativas. Quando elas se apresentam como escrita ou quando são reencenadas, elas nos remetem a experiências que um dia foram compartilhadas e pretendiam dizer algo a alguém. Hoje, na retomada de Gil Vicente, há o encontro de uma dupla lembrança: aquela que constitui a matéria vicentina e a nossa interpretação.

O teatro vicentino, cuja natureza para nós é o passado, é um já “ter-sido” que escapa à observação imediata, mas está disponível à interpretação, pois foi fixado no suporte da escrita. Como o irreal da ficção, também indica o que há de invenção em sua compreensão e apresentação do mundo e permeia o conhecimento histórico, Gil Vicente, ao elaborar e ordenar sua narrativa, torna inteligível para si mesmo e para nós a inconstância e a imperfeição das coisas humanas. Dentro da experiência fictícia, o irreal e o real se equivalem¹. Essa equivalência rege o pacto ficcional entre autor e leitor.

¹ Ricoeur desenvolve duas noções de representação: 1) Representar no sentido de estar no lugar de alguma coisa (vertretung); 2) Representar no sentido de criar para si uma imagem de algo exterior, ausente (vorstellung). Embora reconheça que as duas acepções estejam implicadas na representação historiadora, Ricoeur diz que o rastro, que é deixado pelo passado, assumiria o próprio papel desse passado. Por isso, ele teria uma função de lugar-tenência, de *representância* em relação ao passado imaginado e testemunhado. Já com o ficcional haveria uma função de *significância* ao despertar no

Ouvir a voz, ver a encenação ou ler os autos vicentinos inclui a crença de que os acontecimentos trazidos pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz. Por conseguinte, o passado afiança a crença que garante a leitura da ficção como ficção. É, nesse caso, quando comparado com o passado real da história, um “quase-passado”, posto que é intencionalmente imaginado. Em Gil Vicente, o presente, o passado e o futuro podem contrair-se num único momento acrônico e intemporal e ser povoados por personagens históricos que jamais poderiam se encontrar no tempo real, como o diálogo entre S. Agostinho, S. Ambrósio, S. Jeronimo e S. Thomaz no *Auto da Alma*. Tais modalidades, se vedadas à História, são fundamentais para que exista o encontro da configuração e refiguração entre a ficção do teatro e o mundo real.

Quando fixamos pela escrita essa possibilidade de interpretação da linguagem do poder e do imaginário que Gil Vicente um dia elaborou, pensamos na linguagem como o atributo que nos permite tal deslocamento. Afinal, o deus Hermes² e a hermenêutica nos garantem que a linguagem não constitui um mundo por si mesmo. Porque estamos no mundo e somos afetados por ele, precisamos compreendê-lo e compartilhá-lo. A linguagem, nesse caso, dá forma às nossas vivências, e o trabalho mesmo da interpretação revela um profundo desejo de vencer uma distância, um afastamento cultural, de aproximar um leitor a um texto que lhe é estranho (RICOEUR, 1969, p. 8) e, dessa forma, trazer seu sentido à compreensão do tempo presente e do próprio leitor. Entre o *ver-como* da metáfora e o *ser-como* da própria realidade que dão forma à matéria vicentina, há espaços que permitem novas compreensões em seu mundo e no nosso.

[...] podemos dizer que a linguagem é ela própria o processo pelo qual a experiência privada é feita pública. [...] A exteriorização e a comunicabilidade são uma só e a mesma coisa, porque são apenas esta elevação de uma parte da nossa vida ao *logos* do discurso. Por ela, a solidão da vida é, por um momento, iluminada pela luz comum do discurso. (RICOEUR, 1976, p. 19)

Nesse caso, vale a pena desenvolver nossa interpretação através da teoria da tríplice mímese de Paul Ricoeur¹. O teatro de Gil Vicente se constrói em três momentos, a saber: a prefiguração do campo prático (mímese I), que seria a própria vida em sua eventualidade e significação; a configuração narrativa (mímese II) da vida vivida e assim fixada e, por fim, a refiguração do mundo vivido (mímese III), que acontece quando alguém recebe a mímese II que aparece sempre de modo aberto na medida em que sua referência primeira fica em suspenso, no caso da história, ou é inventada, no caso da ficção. É o ato de ler que realiza a unidade da tríplice mímese, assegurando o papel mediador de mímese II. “A passagem da configuração à refiguração [exige] o

leitor/espectador o entendimento de sua própria ação quando contrasta o “mundo da obra” com o mundo histórico em que vive. Haveria então, na obra vicentina, a irrealização do real e a realização de um imaginário. Cf. RICOEUR, 1997, p. 241-242.

² Os atributos do deus Hermes foram sistematizados na hermenêutica aristotélica. Assim, interpretar é viajar, buscar um sentido, tentar adivinhar e estar sempre sujeito ao engano. Como transporte de sentidos Hermes está também associado às metáforas que abrem novas formas de compreensão a partir de inovações semânticas.

confronto entre dois mundos, o mundo fictício do texto e o mundo real do leitor” (RICOEUR, 1997, p. 276). Aqui Ricoeur (1997) distingue a relação documental com o passado que pressupõe uma intenção de verdade real porque foi testemunhada e a relação documental da matéria ficcional. Em relação à intencionalidade do ficcional, sua irrealdade teria um potencial relevante e transformador diante da experiência prática da vida (mimese I). Ao mostrar sua própria dissimulação no sentido de um “não-ser”, uma vida examinada dessa maneira é uma vida transformada em uma vida outra.

O que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. Nesse sentido, o ouvinte ou o leitor o recebem de acordo com a sua própria capacidade de acolhimento que, também ela se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte de mundo. (RICOEUR, 1997, p. 132)

O teatro vicentino, cuja natureza para nós é o passado, é um já “ter-sido” que escapa à observação imediata, estaria disponível através de seu registro. No entanto é exatamente esse registro revela a natureza frágil do objeto da história como uma leitura, uma interpretação. Na verdade, quer seja o documento, onde se registra o acontecido, quer seja o traço que o rememora, o passado que se constitui como objeto para a historiografia dá-se sempre a ver sob a vertente de uma interpretação.

Sem dúvida é preciso combater o preconceito segundo o qual a linguagem do historiador poderia tornar-se inteiramente transparente, a ponto de deixar falar os próprios fatos: como se bastasse eliminar os *ornamentos da prosa* para acabar com as *figuras da poesia*. Mas não poderíamos combater esse primeiro preconceito sem combater o segundo, de acordo com o qual a literatura de imaginação, porque usa constantemente de ficção, deve sempre ter um alcance nulo sobre a realidade. (RICOEUR, 1997, p. 259, grifos do autor)

Do ponto de vista histórico, a formação e a organização da sociedade de Corte a partir de uma concepção medieval de poder estruturado de modo familiar em torno de um Rei podem ser pensadas como uma das respostas à crise antes mencionada. Com relação à época medieval, a escala de valores fundamentais era diversa da atual, “os supremos sacrifícios da propriedade e da vida eram feitos pela família, pelo senhor, pela comunidade, ou pela religião, não pelo estado” (ALBUQUERQUE, 1983, p. 131). Não podemos desconsiderar essa dificuldade, na esfera do direito medieval, em perceber a abstração do conceito de personalidade jurídica e as críticas que o teatro vicentino vai explorar.

Vamos apresentar as duas formas de poder que perpassam a cristandade, a ascendente e a descendente, a partir das reflexões de Ullmann (1971). Havia a supremacia de Deus como única fonte de poder, no início do cristianismo, e “a organização de uma Igreja concebida como *congregatio* ou *corpus fidelium*, tornava inviável qualquer tese de uma corporação autônoma dentro do corpo dos Cristãos” (ALBUQUERQUE, 1983, p. 139-140). Dessa forma, era difícil que surgisse qualquer tipo de organização dos homens, independentemente do suporte teocrático. No entanto, por outro lado, sempre houve uma ambiguidade com relação à origem desse poder. Existia uma concepção ascendente de governo e do direito segundo a qual o poder de criar o direito deveria vir da comunidade, o *populus*, que o elaborava utilizando instrumentos adequados. Desse ponto de vista, pode-se falar de um direito e poder

governamental ascendente. Essa possibilidade de organização do *populus* como uma congregação numerosa, articulada por uma condição política comum, alimentou o imaginário medieval e também o renascentista. De acordo com essa concepção, mesmo que por razões históricas ou práticas se criassem órgãos competentes de governo, estes deviam dar satisfação de seus atos ao *populus*. Ullmann (1971) chama de *ascendente* essa concepção de poder e desenvolve sua contraface, que é a concepção *descendente*. Nesse caso, o poder viria do alto em forma de pirâmide. Diferente da concepção ascendente, não haveria legitimidade originária, pois o poder vinha de Deus em sua origem suprema. Como diz Ullmann (1971, p. 24), era Deus mesmo quem nomeava um vigário na terra e era ele quem possuía a soma total do poder divino. Não existe, dessa maneira, a ideia de representação e sim de delegação. Uma delegação cuja forma é a interpretação de um ofício específico concedido por Deus.

Ao longo de toda a história medieval as duas concepções de poder estiveram presentes. A concepção descendente (teocrática) dominou, sobretudo, a construção da sociedade cristã marcada pela superioridade do poder espiritual sobre o temporal. Pelo menos, até o século XIII, os poderes reivindicam menos o direito de legislar do que a atribuição de fazer cumprir a lei nesta ou naquela esfera de governo. O rei, assim como o imperador, disputava com o papa a condição de comissário de Deus. A fonte da lei não era objeto de discussão. “Deus era o legislador, o papa o seu representante e ao poder temporal só restava conduzir os assuntos humanos de acordo com as normas divinas” (KRITSCH, 1997, p. 5). No entanto, a distinção que o cristianismo fazia entre o poder espiritual e o poder temporal contribuiu em larga medida para que houvesse espaço para associações laicas orientadas por uma concepção ascendente do poder na qual o *populus*, como um rebanho, legitimava e dava vida e voz a seu *Deus* como pastor. À medida que, no final da Idade Média, a sociedade se torna mais diferenciada e complexa, segundo Albuquerque (1983), os poderes laicos vão disputar passo a passo com a Igreja as atribuições que ela exerce na ordem social, quer em virtude da sua própria constituição, quer em virtude de costumes seculares.

Por outro lado, a leitura das antigas tradições cristãs soube preservar e recriar a imagem do Rei, mas de um *Rex Dei Gratia*, que havia se emancipado efetivamente do *populus* e cujo poder vinha diretamente de Deus. Dessa forma, a concepção ascendente da realeza desvaneceu-se e também deu lugar à tese teocrática ou descendente do poder no mundo medieval. Essa concepção da realeza implicava a detenção de um ofício de modo que o privilégio de cumprir as funções que este exigia não era uma questão de direito e sim resultado da graça divina. Da mesma forma, o poder dentro do reino não residia no *populus*, mas no próprio Deus. Ao depender da graça divina, o rei estabelecia um vínculo estreito com a mesma divindade e, ao mesmo tempo, afastava-se do povo que o havia legitimado. O governo teocrático caracterizava-se por uma concessão divina do poder real, e esse poder tornava-se visível a partir da sagração com os santos óleos. A partir daí o rei colocava-se acima do povo que lhe havia sido confiado. A associação entre realeza e divindade certamente contribuiu para o esvaziamento da concepção ascendente do poder.

Em suma, todas as questões ambíguas a respeito do poder, que no mundo medieval serviram para a consolidação da cristandade, no início dos “tempos modernos” transformam-se em disputa. Conflito e consenso estavam no âmago dos interesses sociais e políticos. Contudo, havia outros novos fatores operando no interior dessas duas grandes forças. Cada vez mais, retomando a concepção ascendente do poder, criam-se novas congregações religiosas que põem em questão o domínio do clero secular. Novas

associações leigas mais “horizontais” levantavam questões para os poderes estabelecidos. É importante ressaltar que tanto os “clérigos” quanto os “laicos” eram classificações feitas pela Igreja que também determinavam as atribuições e funções de cada uma delas. Assim, dentro da própria Igreja concebida como uma congregação de fiéis havia, ainda que potencialmente, lugar para que se desenvolvesse um movimento laico, porta-voz de uma concepção ascendente do poder.

Em Gil Vicente esses dois aspectos se entrecruzam. Seu universo é permeado por uma vontade “original” que pode ser associada às concepções ascendentes de poder, assim como às descendentes. Apesar de todo o *populus* constituir ideologicamente o reino, isso não significava sua participação nas decisões políticas. Nesse sentido é que se entende a invisibilidade de determinados tipos sociais que Gil Vicente torna presente. Uma das novidades do teatro vicentino é que ele leva para o espaço da Corte aqueles que dela não participavam. Ele cria um território de representação e crítica que vêm a ser uma das principais questões de sua época.

2 Romagem dos Agravados: linguagem e poder

Na tragicomédia *Romagem dos Agravados*, pode-se perceber a construção que Gil Vicente faz dos “excluídos”, tanto do poder secular, quanto de uma Igreja cujo comportamento corrupto, segundo ele, se escondia atrás de uma linguagem incompreensível para os “simples”. A *Romagem* organiza-se em torno de Frei Paço que, como o nome diz, é um frade cortesão que se apresenta como um galanteador muito pouco confiável.

Frei Paço:

E sou tão paço em mi,
que me posso bem gabar
que invejar, mexericar
são meus salmos de David
que costume de rezar.
Falo, mui doce cortês,
grã soma de cumprimentos;
obras não nas esperês
senão que vos contentês,
com palavrinhas de ventos
Sou favor e desfavor,
mestre-mor dos namorados,
engano dos confiados,
sou templo do Deus d'amor,
Inferno de magoados
[...]
O auto que ora vereis,
se chama, irmãos amados,
Romagem dos Agravados,
inda que alguns achareis
que se agravam d'abastados.
[...] (OC, v. V, p. 3-4)

Entra um vilão, de nome João Mortinheira, acompanhado de seu filho Bastião. O vilão conta que está cansado, que não tem nem forças para rezar. Ele acredita que Deus anda de má vontade e, por isso, reclama.

Que chove quando não quero,
 e faz um sol das estrelas,
 quando chuva alguma espero.
 Ora alaga o semeado,
 ora seca quanto i há,
 ora venta sem recado,
 ora neva e mata o gado,
 e ele tanto se lhe dá [...]
 Nem tem prema de ninguém,
 e fará quanto quiser.
 (OC, v. V, p. 6-7)

O frade tenta acalmar João dizendo-lhe para se conformar. Porém, João segue reclamando de Deus.

Conforme-se ele comigo
 er também no que é rezão,
 qu'eu sou pobre coma cão,
 e cada dia lho digo,
 e folga se vem à mão.
 Não me presta nemigalha
 oferta nem oração:
 ora dá palha sem grão,
 ora não dá grão sem palha,
 senão infinda opressão.
 (OC, v. V, p. 8-9)

Diante dessa situação, João acredita que a saída seja fazer de seu filho um homem da Igreja. Frei Paço examina o rapaz e chega à conclusão de que ele nunca há de aprender. Seguem-se dois romeiros fidalgos sofrendo do “mal de amor”; duas regateiras enganadas; um frade que quer se tornar bispo; um “funcionário” do Paço que reclama de sua renda; um lavrador, rendeiro de frades cartuxos, que não compreende como podem explorá-lo tanto e diz:

E os padres verdadeiros
 cartuxos de santa vida,
 apanham-me os travesseiros
 com mais ira que os rendeiros
 sem me rezão ser ouvida.
 [...]
 Não lhes rogo mal, nem nada,
 porque são santas pessoas;
 mas praza à paixão sagrada
 que lhes dêem tanta seixada,
 que lhes quebrem as coroas.
 Quero ora perder rancor,
 e não ir com isto ao cabo;
 perdoo-lhes polo amor
 de Deus nosso Salvador,
 encomendo-os á Diabo.
 [...] (OC, v. V, p. 36)

O lavrador traz consigo sua filha para que se torne Dama no Paço e seguem-se duas freiras. Uma delas se espanta com a quantidade de “agravados” e a outra explica as causas:

Porque nos tempos passados
 todos eram compassados,
 e ninguém se desmedia.
 Mas a presunção isenta,
 que cresceu em demasia,
 criou tanta fantasia,
 que ninguém não se contenta
 da maneira que soía,
 Tudo vai fora de termos,
 deu o ar na recovagem.
 [...] (OC, v. V, p. 43)

Nesse auto, Gil Vicente está em sintonia com as principais questões de sua época. Certamente ele tem a faceta de um doutrinador que privilegia a mensagem dos Evangelhos, porém faz um amálgama entre essas mensagens e a aguda observação dos homens. As misérias humanas, ainda que muitas vezes satirizadas, são expostas no espaço da Corte e transformam-se, assim, em política. Na *Romagem dos Agravados*, é tênue e irônica a linha que separa a exploração do homem pelo homem dos reveses da Fortuna ou dos desígnios de Deus. O lavrador reconhece claramente a origem de seus males. A romaria termina com duas pastoras que pregam a livre escolha no casamento, o que traduz a presença de novos pactos não só afetivos como também econômicos. O casamento por livre escolha só se torna possível quando a circulação monetária se faz presente, já que é a mobilidade da “riqueza” que assegura a mobilidade do compromisso matrimonial e dos afetos em geral. E esta é uma questão problemática nos “tempos modernos” em que há oscilações e tensões que atravessam como dispersão o corpo social e seu imaginário.

É importante assinalar que a ordem da cavalaria, por mais ligada que fosse ao cristianismo, afirmava uma concepção ascendente do poder. Sua criação nunca se deveu exclusivamente a uma decisão de Deus e sim aos próprios homens. Nesse sentido, a identificação da cavalaria com a realeza pressupunha que as duas outras categorias sociais, o clero e o povo, deviam servi-la. A dominação da realeza sobre a cavalaria não significava o controle absoluto da aristocracia territorial. “Em Portugal, a concentração da terra nas mãos de uns poucos sempre foi um problema para a centralização monárquica. No entanto, [esta] acabou cedendo aos apelos que a vida na Corte oferecia” (OLIVEIRA MARQUES, 1980, p. 254).

Somada a essa tradição ascendente, o encontro da cristandade com o pensamento de Aristóteles ajudava a legitimar novos campos de associação, tanto nos aspectos do saber, quanto nos aspectos sociais. “Era um sistema fundamentalmente diferente do postulado platônico-agostiniano que predominava na cristandade até então. A fé e o direito racional eram sistematizados de modo antagônico” (ULLMANN, 1971, p. 240).

Enquanto o sistema platônico-agostiniano aspirava fundamentalmente à unidade e à uniformidade, no sistema aristotélico, predominavam a diversidade, as divergências e as particularidades. De certa forma, a leitura cristã do filósofo atendia aos novos tempos de diferenciação e complexificação sociais. “Sua teoria culmina na consideração de que o Estado, enquanto comunidade suprema da organização humana, era um produto da natureza” (ULLMANN, 1971, p. 236). A orientação da natureza era a

garantia de que se caminhava sempre em direção ao “bem”. A lei era a expressão articulada da natureza, adaptada ao Estado. A soberania, origem de todo o direito dentro do Estado, emanava do próprio povo, dos cidadãos, e se dirigia ao fomento do bem comum. É preciso ressaltar que as categorias aristotélicas, ainda que ressignificadas pelas leituras cristãs, incidiam sobre uma ordem social que oscilava entre a tradição e as opções que se abriam com o Renascimento.³

O cidadão, que agora ganhava força diante do súdito, era um homem que, do ponto de vista do governo, estava capacitado para realizar determinadas funções administrativas. Nesse caso, as virtudes do bom cidadão não se confundiam com as virtudes do homem. Essa dicotomia entre o cidadão e o homem introduzia uma diferenciação entre as categorias políticas e morais, pois não necessariamente o bom homem era o bom cidadão ou o bom cidadão um bom homem. As distinções entre essência e aparência, mundo privado e público começavam a ser vividas e percebidas. Gil Vicente apresenta essa questão do desacordo entre ser e parecer como o mal que introduz no mundo a ordem do nefasto, ou seja, daquilo que produz sofrimento e injustiças.

Tanto no Antigo, quanto no Novo Testamento, existiam referências a um direito natural. No entanto, para o pensamento agostiniano, a natureza como conceito estava separada do mundo e da vida cotidiana, sendo assim incapaz de operar no plano das relações humanas. Mas o confronto entre o pensamento agostiniano e o aristotélico foi criando determinadas reflexões que desviavam a concepção tradicional de uma natureza caída pelo pecado, e de um homem totalmente corrompido, para a ideia de que os dons naturais que faziam parte do homem de antes da queda ainda podiam ser encontrados. Embora essa questão da natureza e do direito estivesse presente na tradição agostiniana, ela não implicava questionamentos. Já o sucesso que a leitura cristã do pensamento aristotélico alcançou demonstra sua funcionalidade diante das novas demandas sociais, políticas e econômicas. Cresciam novas congregações que respondiam à necessidade de um modelo de vida ativa no mundo. Nasceram as ordens mendicantes respondendo a uma demanda de evangelismo entre o povo laico. Os franciscanos, acolhendo a natureza, os animais, a frescura do amanhecer e as vinhas maduras, atraíam para si os cavaleiros, os trovadores e as velhas crenças pagãs no poder das forças agrestes. Enfim, movimentos que reconduziam a concepção ascendente de organização social.

De forma contundente, a *Romagem dos Agravados* sinaliza a consciência de que não havia mais uma orientação predeterminada que garantisse minimamente a ordem humana. Era preciso limitar o império sem regras e sem limites que acompanhava as novas possibilidades de identidade dos homens e de realização de seus desejos. Como a tradição, que articula memória e esquecimento, funda uma realidade poética capaz de ser compreendida e compartilhada pela comunidade, seus traços memoriais veiculados e recebidos garantem um pouco de previsibilidade tranquilizadora num mundo em

³ No mundo do Renascimento, o sentido de *modernus* não se reduz ao significado atemporal da tópica literária, mas se desenvolve através das mudanças históricas da consciência de que o tempo presente já não era mais o mesmo. O tempo aparecia como *via negationis* do passado recente já identificado com a *media aetas* considerada pela imaginação dos *moderni* humanistas uma época vazia e obscura. Cf. JAUSS, H. R. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO H. K., *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 50-58.

ebulição. Sem dúvida, Gil Vicente desempenha essa função de contraponto, talvez até de um porto-seguro, em meio às transformações de seu tempo, pois na proporção em que se deixa de crer que a verdade foi inscrita pela divindade nas coisas do mundo, revelando-se então por sinais inequívocos, cada fenômeno passa a admitir vários sentidos e ao sujeito passa a caber a apreensão do mais adequado. “A ordem cósmica tradicional, religiosamente justificada e teologicamente formulada já não era suficiente como orientação no mundo dos homens” (COSTA LIMA, 1989, p. 12-13). O problema da felicidade, da fruição dos bens terrenos, da instituição de leis e de bons governos eram tentativas de se limitar os poderes da deusa Fortuna. Na obra vicentina, essas questões aparecem de forma bastante peculiar, pois são conduzidas a partir da integração dos quatro aspectos da tradição ocidental: o paganismo da antiguidade, o cristianismo bíblico, o judaísmo do Antigo Testamento e, fundamentalmente, a cultura popular medieval. Os novos mundos sonhados também tornavam explícita a impossibilidade de tudo esquecer ou abandonar. Diante do Renascimento o passado mais imediato já reconhecido como medieval apresentava-se, no teatro de Gil Vicente, como algo “familiar” e ao mesmo tempo estranho diante dos ideais “modernos”. Segundo Nemésio (1941), Gil Vicente não era um erudito, mas conhecia o saber eclesiástico, o mitológico, o da cavalaria e o dos moralistas da época.

3 *Auto da Mofina Mendes e Auto dos Físicos: tensões entre linguagens*

O espaço que se abre nas fissuras da cosmovisão medieval e sua relação com o absoluto abriga cada vez mais a consciência de um homem que se manifesta na realidade prática. A chave do mundo passa então pelas possíveis relações entre as esferas do divino, do humano e do natural. Esse mundo que se abre e que se desdobra dá lugar à determinação da Fortuna sobre todas as coisas. Todavia, essa supremacia da poderosa deusa devia ser controlada. Desenvolve-se assim o conceito de uma Virtude capaz de banir ou de limitar a influência de forças externas sobre os homens. Essa questão atravessa a maior parte do universo vicentino e conduz às tensões entre o modelo medieval de uma Fortuna submetida à Providência divina e sua atuação controlada pela crença na astrologia, na magia e na feitiçaria.

As unidades - de tempo, lugar e ação - exigidas pelo Classicismo, eram por ele desprezadas: anos se passavam entre a primeira e a última cena; os personagens transitavam de um lugar a outro, do céu à terra, e a ação abrangia várias ações, em vários planos da realidade ou da alegoria. Nada de compartimentos estanques, nada de gêneros restritos a uma classe social, como na tragédia ou na comédia que os homens de 1500 iam buscar a Grécia ou a Roma, mas a convivência do pobre e do rico, do leigo e do prelado, a coexistência do real e do mitológico, do humano e do divino: velhos, moços e crianças, fidalgos e plebeus, doutores e parvos, judeus, mouros e cristãos, Júpiter, Vênus, Cupido e Cristo, Maria e José, Anjos e Demônios, a própria Igreja, a Vida, enfim, não amputada nem reduzida, mas plena, integral com sua grandeza e seus ridículos, sua pureza e sua mesquinhez. (BERARDINELLI, 1985, p. 11)

O *Auto da Mofina Mendes*, cujas figuras são compostas pelas quatro referências da tradição, nos mostra que toda a autoridade dos antigos é invocada a partir dos mais diversos pensadores como Aristóteles, Demóstenes, Calistrato, Orígenes, Salustius, Plínio, Sêneca, Flávio Josepho, Bede, Scoto, S. Agostinho, S. Anselmo, S. Boaventura,

S. Bernardo, S. Jerônimo, Alberto Magno e S. Tomás. Com a liberdade característica do teatro, o peso dessa tradição vem, na forma de um sermão jocoso, apenas referendar o dizer de um frade sobre os riscos de um doido ser sandeu. Através do sermão do frade, é também sinalizado o descompasso que pode haver entre as palavras e as ações, entre o ser e o parecer, mas sobretudo do homem em face de Deus. A desmedida e suas consequências atualizam-se, aqui, numa filosofia da moderação, ainda que enunciada por um frade sandeu.

Dizem: Não vos enganeis,
letrados de Rio Torto,
que o porvir não no sabeis,
e quem nisso quer pôr peis
tem cabeça de minhoto.
(OC, v. I, p. 129)

Através dos mais diferentes tipos e estilos literários, o homem do universo vicentino vai ganhando seu contorno moderno na tensão que se estabelece entre a responsabilidade por suas ações e a pouca flexibilidade da cosmovisão medieval. A ausência de uma estrutura temporal que incorporasse as mudanças e as escolhas individuais era incompatível com a crescente polifonia do mundo e das experiências. Nesse caso, pode-se ler o *Auto dos Físicos* como a presença de vários sentidos e interpretações acerca desse problema.

A trama desse auto é tematizada a partir dos amores de um clérigo por uma moça de nome Blanca Denisa. Contudo, ela não corresponde a esse amor e ameaça esbofetear o moço que lhe leva os recados do clérigo. O moço garante que Blanca jamais vai amar o clérigo e aconselha-o a rezar missa. Nesse momento o clérigo renega a missa e se estabelece o seguinte diálogo entre os dois:

Moço:

Creio que vosso salterio
é esta Branca Denisa.

Clérigo:

Ora juro á Dios que bien!
Yo no soy señor de ti?

Moço:

Quem não é senhor de si
porque o será de ninguém?
Sede vós senhor de vós
em fazer o que deveis
então é bem que mandeis.
[...] (OC, v. VI, p. 99)

O clérigo, desesperado, convence seu moço a levar uma carta para Blanca Denisa e, enquanto espera sua volta, invoca Cupido dizendo:

Ó Cupido mi señor,
in te speravi e espero,

pues testigo eres que quiero
 á ti por mi valedor
 neste mal de que me muero.
 Suave eres llamado,
 amor blando y aplacible,
 pues neste transe terrible
 ayuda á este cercado
 de tormenta y tan horrible.
 [...] (OC, v. VI, p. 101)

O moço volta com péssimas notícias e devolve ao clérigo sua carta esmigalhada. O clérigo fica doente e, nesse momento, entra em cena sua comadre Brásia Dias disposta a ajudá-lo com receitas oriundas da mais pura tradição popular:

Tomai ora um suadouro
 de bosta de porco velho,
 e com unto de coelho
 Esfregai o pousadeiro,
 e crede-me de conselho.
 [...] (OC, v. VI, p. 105)

A comadre diversifica as práticas de cura jogando com os possíveis diagnósticos. Assim, se o mal do clérigo fosse de quebranto, a receita era composta por incenso, sumo de marmelo e favas de Guiné para untar o cotovelo. Se fosse doença do pulmão devia tomar uma planta de nome guiabelha, pisada com fel de ovelha. Se fosse problema de catarro, devia comer caramujos quentes. Se fosse cólica intestinal, devia tomar o sumo das vinhas e depois uma sopa.

O clérigo continua se debatendo e querendo morrer até a entrada de mestre Felipe, que reconhece o mal do clérigo como paixão, “procede de cardíaca” e receita-lhe uma nova dieta. Brásia, apesar de não concordar com a dieta prescrita resigna-se em aceitá-la. Quando o mestre sai, o clérigo volta a insistir na visita de seu moço a Blanca Denisia. Logo entra outro médico de nome Fernando, que faz o diagnóstico como mal dos rins e receita poucos grãos torrados e não muito salgados.

O moço volta do encontro com a amada do clérigo com más notícias: seu amor não é correspondido. O clérigo continua então a reclamar:

De donde el mal tien poder,
 que bien se puede ganar
 sino sercierto el perder?
 [...] (OC, v. VI, p. 114)

Entra então um novo médico de nome Anrique e faz o diagnóstico de opilação por excesso de comida e receita ruybarbo e caña fístola. Diante de todos esses diagnósticos e receitas, o moço expressa sua confusão dizendo ao clérigo:

Cant’eu não posso entender
 estes físicos, senhor:
 Vós sois doente de amor
 e eles querem-vos meter
 per caminho de outra dor
 [...] (OC, v. VI, p. 119)

De qualquer forma, o clérigo confia que todos os médicos dizem a verdade, o moço também concorda e o clérigo faz seu próprio diagnóstico dizendo:

Quien tiene amor y pesar,
tiene toda enfermedad,
que natura puede dar
[...] (OC, v. VI, p. 119)

Finalmente vem a visita do físico Tôrres, que faz seu diagnóstico através da astrologia:

Dez dias de manhan cedo
estava Saturno em Aries...
Doem-vos as pontas dos pés?
[...]

Bisexto é o ano agora,
em Piscis estava Júpiter,
Saturno há-de desfazer
quando natura melhora:
bem há aqui que guarnecer.
Também em Piscis a lua,
isso foi em quarta feira;
Mercúrio à hora primeira:
não vejo causa nenhua
pera febre verdadeira

E também deste ajuntamento
dos planetas desta era...
não sei...não sei...mas per mera
estrologia...não sei, eu sento...
não sei que é, nem que era;
mas há-de saber saber quem curar
os passos que dá uma estrela
e há-de sangrar por ela,
e há-de saber julgar
as águas numa panela.

E há-de saber proporções
no pulso se é ternário,
se altera, se é binário,
e saber quantas lições
deu Ptolomeu a El-Rei Dário.
E quem isto não souber
vá-se beber disso mesmo:
e Mestre Nicolau quer
e outros curar a esmo!
Ora agora quero ver.
[...] (OC, v. VI, p. 120-121)

O licenciado Tôrres, apesar de preso à doutrina das relações astrais com a medicina, termina também por receitar uma dieta e, diferentemente de seus colegas, faz um prognóstico da doença. A seguir vem um padre e o clérigo acaba confessando que seu mal era de amor, pois amava uma donzela. O Padre, ao saber que o clérigo estava apaixonado há dois anos, considera pouco tempo para tanto sofrimento e relativiza

tamanha dor citando a dedicação de Jacó a Raquel, o tempo que Roma levou para ser construída e sua própria paixão que já durava quinze anos.

Esse auto, que se inicia delicadamente com os lamentos de um amor não correspondido, desdobra-se numa série de outras questões. Esse desdobramento é recorrente na obra de Gil Vicente e é muitas vezes identificado negativamente como uma ausência de amadurecimento, de unidade ou mesmo de coerência. Contudo, esse universo está profundamente articulado e enraizado no seu tempo. Dessa maneira, é perfeitamente razoável e compreensível, pelo menos para o auditório da época, toda a força alusiva e simbólica que o material vicentino põe em circulação.

No *Auto dos Físicos*, há o desenrolar de cinco possibilidades que se entrelaçam em torno de um só acontecimento. O clérigo doente ocupa o centro do auto. A indeterminação de sua doença é motivo para o exercício das relações possíveis entre a sintomatologia e seus remédios correspondentes. Porém, não há nada que garante o acerto entre o diagnóstico e seu remédio. A autoridade que determinava as diferenças entre os médicos era apenas nominal e Gil Vicente deixa isso muito claro. A questão da doença do corpo revelava-se no corpo da própria linguagem⁴. As práticas médicas, ainda que aproveitassem o saber das tradições populares, introduziam esse saber num complexo sistema de analogias e identificações.

De acordo com Egas Moniz (1939) dentre os médicos que aparecem somente um tem o título de físico; os outros são chamados mestres, como o eram denominados no século XVI. Na prática, o saber desses médicos diferenciava-se muito pouco do saber da comadre. Todos se fundamentavam nos princípios da similitude, como veremos a seguir. A titulação em nenhum momento significava superioridade ou garantia da verdade. Nem mesmo o saber do mestre Tôrres, orientado pelas determinações astrológicas, validava seu diagnóstico. Mas é através dele que Gil Vicente, como no *Auto da Mofina Mendes*, pode relativizar jocosamente a autoridade da tradição antiga assim como a própria questão da linguagem e suas correspondências.

Era preciso ler, no grande livro da natureza, os signos gravados pela mente divina e encontrar o espelho fiel da harmonia presente no cosmos. Por não mais contar com a garantia de um sentido unívoco entre as palavras e as coisas, era preciso a tudo fazer falar para que se reconstituísse uma verdade metafísica de ordem moral. É possível, dessa forma, compreender por que o universo vicentino abarca tamanha quantidade e qualidade de vozes; por que Gil Vicente faz falar tanto tipos contemporâneos seus, assim como seres mitológicos da antiguidade, personagens da bíblia, da tradição teológica e popular. Ele dizia a prosa do mundo. No entanto seu dizer, ancorado na lei de Deus, não deixava de apontar a falta de alicerces que ameaçava

⁴ Nos primórdios da Renascença, o sistema de signos organizava-se de forma ternária. Existia o domínio formal das marcas, o conteúdo por elas assinalado e as similitudes que ligavam as marcas às coisas designadas. Como a semelhança era tanto a forma dos signos como seu conteúdo, os três elementos resolviam-se numa figura única. A base da medicina e de outros saberes partia dessas relações. A linguagem existia como a escrita material das coisas. Havia um jogo infinito na própria natureza da linguagem, apenas limitado pela relação entre microcosmos e macrocosmos. Era possível movimento e oscilação em seu espaço ternário porque se acreditava na palavra original, a palavra primeira com que se fundava e limitava o movimento infinito do discurso. Ali, o visto e o lido, o visível e o enunciável entrecruzavam-se indefinidamente. O problema da significação dos signos não existia posto que era absorvido na soberania do Semelhante. O mundo enrolava-se sobre si mesmo e toda a representação era uma repetição. A linguagem era o teatro da vida ou o espelho do mundo. Cf. FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*, Lisboa: Portugal, 1966, p. 66-67.

a ordem humana secularizada e corrompida. Problemas e tensões apareciam na medida em que a profunda interdependência entre a linguagem e as coisas se desfazia. Segundo Gumbrecht (1998), abriam-se cada vez mais espaços para uma linguagem sem princípio, sem termo e sem promessa.

A percepção dessa perda de identidade provocava, entre outras coisas, a necessidade de que se repensasse as alianças que ligavam a esfera humana, a esfera natural e a esfera divina entre si. O tecido dessa rede mostrava-se formado por uma mistura instável de saber racional, de práticas mágicas e de todo o patrimônio que a redescoberta dos antigos multiplicara. Cada vez mais o princípio da similitude como única chave do mundo mostrava-se insuficiente. As coisas já não eram o que eram na medida em que se deixava de acreditar que para cada fenômeno havia apenas um sentido possível, verdadeiro e inequívoco. O mundo mostrava-se com infinitas fechaduras, não era mais possível apenas uma chave para abri-lo. Porém, o sonho e desejo do Um permaneciam.

Considerações Finais

Nos autos discutidos neste trabalho, Gil Vicente, informado por convenções literárias do mundo antigo e, sobretudo, do medieval, ao levá-las para o espaço da Corte, cria o estranhamento necessário para aquilo que consideramos a refiguração (mimese III) do mundo. Esse deslocamento, ao apresentar experiências familiares a outros homens e épocas, produz uma nova percepção sobre o mundo da vida ordinária. Há, então, a ativação do imaginário através da irrealização e suspensão da realidade vivida como tal. Essa característica criadora, nesse caso, pertence ao teatro vicentino que tira da inércia, modifica e substitui os lugares comuns da tradição e estabelece um diálogo agonístico com o passado real e também imaginado. A abertura de novos espaços de entendimento do mundo surge como sua inevitável consequência.

Sobre a travessia circular da mimesis I para a mimesis III através da mimesis II há que se considerar a estrutura semântica da ação, seus recursos de simbolização e temporalidade. Mas esse círculo jamais seria vicioso na medida em que a constante passagem pela mimesis II, que em nosso trabalho é a matéria poética de Gil Vicente, sempre suscita renovadas apropriações interpretativas. (RICOEUR, 1999, p. 93-147)

No diálogo combativo com o passado erudito e popular, Gil Vicente reordena e reinventa a própria tradição, assim como sua composição narrativa. Diante dos eruditos humanistas que depositavam na redescoberta de textos e valores da Antiguidade, sobretudo a greco-romana, a esperança de uma consciência ética capaz de conferir certa estabilidade ao mundo social, Gil Vicente conquista um lugar singular. Sem fugir às exigências da Corte portuguesa, ancorada na fé e na expansão imperial, Gil Vicente toma o discurso humanista, mas oferece-o como uma pedagogia política capaz de revigorar o sentimento religioso do cristianismo primitivo. Nesse sentido ele aconselha seus reis a prestarem atenção nos homens simples, a temperar a aplicação da Justiça com o poder de Deus para que os interesses da comunidade, como um rebanho, fossem contemplados.

No Renascimento, a estabilidade entre as palavras e as coisas na esfera pública deveria ser garantida por artifícios normativos que limitassem os relatos das

experiências concretas a uma erudição refinada para apaziguar o entendimento do mundo das aparências através de exemplos edificantes. Por outros caminhos, a matéria vicentina realiza o mesmo ideal ao apresentar personagens e situações que expunham a hipocrisia letrada diante da simplicidade dos rústicos. A oposição entre uma pureza “interior” e uma mentira “exterior” ficava acentuada além de produzir uma nova pertinência de sentido.

Como homem de seu tempo, Gil Vicente marca seu lugar, não somente em relação a uma verdade nova entremeada com a dor da perda de valores mais puros, idealizados em um passado original, mas também pelas figuras sociais que dominam seus discursos e tramas como as do louco, da criança e do iletrado, que teriam virtudes exemplares. Nesse sentido, a obra vicentina ao configurar-se por contrastes e desajustes entre tudo aquilo que um dia poderia ter sido, mas não o foi, realiza o que Ricoeur (1969) aponta como a possibilidade sempre presente da abertura humana para novas percepções através das relações entre o tempo da narrativa, da vida e das ações. Quando atualizamos nosso encontro com o universo vicentino através da narrativa histórica e da narrativa de ficção, podemos refigurar nosso próprio tempo. A ativação do imaginário dos excluídos da Corte na *Romagem dos Agravados*, da fraqueza das virtudes cardeais e a infelicidade de *Mofina Mendes* e do contraste entre os quatro diagnósticos do doente apaixonado no *Auto dos Físicos* são fruto do cruzamento entre as narrativas da história e da ficção. As pretensões inverificáveis da verdade histórica, com sua referencialidade documental, e as da ficção, com sua imaginação significativa, organizam-se de modo narrativo. Contudo, o mundo que nela apresenta-se jamais coincide plenamente com a realidade vivida em sua eventualidade, e é por esse motivo que a configuração narrativa da mimese II em Gil Vicente provoca o estranhamento que produz uma imaginação criativa no cruzamento entre a História com sua “representância” e a ficção com sua “significância”.

Referências:

ALBUQUERQUE, Martim de. *Estudos de Cultura Portuguesa*, vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

FOULCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugal, Portugal, 1966.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JAUSS, H. R. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, 1996.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. Lisboa: Ed. 70, 1995.

KRITSCH, Raquel. *Soberania: a construção de um conceito*. São Paulo: USP, Col. Documentos, série: Teoria Política, n. 32, jan. 1997.

MONIZ, Egas. “Os Médicos no Teatro Vicentino”. In: *Gil Vicente Vida e Obra*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1939.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

NEMÉSIO, Vitorino. *Gil Vicente, Floresta de Enganos*. Lisboa: Inquérito, 1941.

RICOEUR, Paul. *Le conflit des interpretations: essais d’hermeneutique*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Ed. 70, 1976.

_____. *Tempo e Narrativa III*. São Paulo: Papirus, 1997.

_____. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70. 1999

ULLMAN, W. *Princípios de Gobierno y Política en la Edad Media*, Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1971.

VICENTE, Gil. *Obras completas*. Porto: Lello & Irmão, 1965.
