

Reler Portugal em Gil Vicente e Garrett

Rafael Santana Gomes

Universidade Severino Sombra, Grupo de Pesquisa
Educação, Patrimônio e Desenvolvimento/Campus Maricá
camonianus@gmail.com

***Resumo:** Na escassa história do teatro português, destacam-se duas importantes figuras, separadas pela distância de três séculos – Gil Vicente (século XVI) e Almeida Garrett (século XIX) –, figuras que souberam ler e criticar a sociedade de seu tempo, relatando seu descontentamento e sua utopia de futuro através da matéria literária. Este artigo visa a ler algumas peças dos referidos dramaturgos, compreendendo-as como instrumentos de intervenção social, por meio dos quais se buscava lançar as sementes de um projeto de futuro.*

***Palavras-Chave:** Teatro português. Gil Vicente. Almeida Garrett.*

Reread Portugal in Gil Vicente and Garrett

***Abstract:** In the rather scarce history of Portuguese theatre, two important figures, separated by three centuries – Gil Vicente (16th century) and Almeida Garrett (19th century) –, stand out. These playwrights were able to read and criticize the society of their times, telling their dissatisfaction and a utopian future they longed for. The aim of this paper is to read some of the plays of the above-mentioned dramatists as instruments of social intervention by means of which they intended to throw the seeds of a project of future.*

***Keywords:** Portuguese theatre. Gil Vicente. Almeida Garrett.*

Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.

Senhor, falta cumprir-se Portugal!

(Pessoa 2006)

Gil Vicente e Almeida Garrett, eis aí duas das mais importantes personalidades do teatro português. Mestre Gil, embora não tenha sido o fundador, ou melhor, o iniciante da atividade dramaturgical em Portugal, como já ficou provado numa série de estudos acadêmicos, foi, no entanto – e talvez ainda seja –, a figura de maior destaque no panorama

do teatro lusitano, porque, como bem o disse Garrett no prefácio ao drama *Um Auto de Gil Vicente*, o comediógrafo da Rainha D. Leonor foi aquele que, efetivamente, deixou lançados em suas peças os fundamentos de uma escola nacional de teatro; Almeida Garrett, por sua vez, assinala-se como a figura de maior renome do teatro oitocentista lusitano, sendo reconhecido como o grande reformador da atividade dramática no Portugal do século XIX. Caso emblemático disso é o da mudança operada pelo próprio Garrett, que transformou o antigo Palácio da Inquisição – no centro de Lisboa – no Teatro D. Maria II, expressando, com essa atitude, um dos pensamentos motrizes dos artistas liberais, que enxergavam no Absolutismo e no fanatismo religioso os principais motivos para a precariedade, ou mesmo para a quase inexistência de atividade dramática em terras lusitanas. Além disso, lembre-se, ainda, que Garrett foi nomeado, por Passos Manuel, um dos líderes da Revolução de Setembro, como Inspetor Geral dos teatros e dos espetáculos em Portugal. Há, pois, uma série de proximidades entre Gil Vicente, provável *Trovador Mestre da Balança*, e Almeida Garrett, *diretor do Conservatório Real de Lisboa*, quer no que concerne à biografia propriamente dita desses autores – apesar do pouquíssimo que se sabe acerca da biografia de Gil Vicente –, quer no que tange à escritura teatral: diante dos valores aviltados de seu tempo, ambos os artistas souberam fazer do teatro um grande instrumento civilizador.

De todos os escritores da literatura portuguesa, Gil Vicente talvez seja aquele que desperte as opiniões mais antagônicas por parte da crítica¹. Para alguns estudiosos, o dramaturgo teria sido um propagandista da política real portuguesa; para outros, um crítico dessa política. Alguns consideram Gil Vicente um católico fervoroso e ortodoxo; outros, um autor com ideias bastante próximas às dos reformadores protestantes. Há quem diga que Gil Vicente exprimia os valores da burguesia mercantil, contra os da aristocracia, e há quem pense exatamente o contrário. Essa disparidade de interpretações se deve a uma série de fatores. Em primeiro lugar, isso ocorre pelo fato de não sabermos exatamente quem foi Gil Vicente e qual a sua verdadeira posição social. Ressalte-se aqui que não se trata de tentar interpretar a obra de um autor a partir de sua biografia, mas apenas de buscar certas diretrizes de leitura a partir de seu posicionamento ideológico. Em segundo lugar, poderíamos dizer que, pelo fato de o teatro vicentino ter sido composto de uma forma um tanto improvisada, e pelo fato de a sua obra só ter sido publicada postumamente, há uma série de lacunas que não nos permitem saber, com precisão, como determinadas cenas eram representadas. Lembre-se que, no teatro, o texto verbal constitui apenas uma parte do espetáculo, sendo as rubricas ou didascálias de suma importância no que concerne às indicações cênicas da peça. Finalmente, poderíamos dizer que, pela tonalidade cômica do teatro vicentino, os seus escritos se tornam bastante ambíguos do ponto de vista ideológico.

1 Exemplificamos essa afirmação nos dizeres de Marcel Bataillon e de Cleonice Berardinelli. Para aquele, “[Gil Vicente] não era um humanista cristão, mas *um porta-voz anticlericalista desde há muito enraizado no povo*” [Bataillon 1996 Grifos nossos. Trad. nossa.]; para esta, Gil Vicente teria sido um poeta da corte, exercendo uma tarefa que “se por um lado o punha na dependência do Rei, por outro lhe dava impunidades que lhe permitiam lançar as farpas de sua sátira social sobre toda a gente”. Ainda segundo Cleonice Berardinelli, “*a fê de Mestre Gil é fê de católico ortodoxo que crê em Deus e obedece, submisso, à Madre Igreja Santa*. Essa submissão ao espírito da Igreja não lhe tira, no entanto, a lucidez para julgar Roma, a igreja temporal, com as suas ‘torpidades’” (Berardinelli 1984 Grifos nossos).

Ou seja, às vezes é muito difícil, quando se trata de um texto cômico, dizer exatamente que valores são defendidos e que valores são criticados pela obra.

O que é muito instigante no teatro de Gil Vicente, e, por isso mesmo, muito importante de se destacar, é que, embora o comediógrafo português tenha escrito suas peças no século XVI, isto é, em pleno Renascimento, há em sua obra um acentuado caráter medievalizante: Gil Vicente não seguiu os padrões estéticos renascentistas, quer no que concerne aos tipos composicionais por ele utilizados – mistérios, moralidades, farsas etc. –, quer no que tange ao processo de construção formal de seus escritos teatrais, urdidos, quase sempre, a partir de redondilhas. Além disso, Gil Vicente também não fez uso do português moderno do século XVI, valendo-se, propositadamente, de um registro arcaizante.

No intuito de apresentar uma leitura coerente para o teatro vicentino, diante de tamanha disparidade crítica, tomaremos como ponto de partida o conhecido *Auto da Barca do Inferno*, e faremos, ainda, algumas referências a outras peças do autor, buscando, sempre que possível, tentar equilibrar os pontos de vista antagônicos.

No *Auto da Barca do Inferno*, os personagens-tipo apresentam uma espécie de comportamento circular, isto é, tentam sair da situação na qual se encontram a partir da repetição das mesmas atitudes que os condenam. Assim, o fidalgo quer ter acesso à Barca da Glória tão somente pelo prestígio de sua condição social, e tenta convencer o Anjo para que o deixe embarcar em sua nau a partir do mesmo comportamento despótico com o qual agiu durante toda a vida: humilhando e tiranizando os mais simples; o onzeneiro, por sua vez, lamenta-se por haver falecido antes da época do recebimento dos lucros, fator que, em sua visão, não lhe conferira a oportunidade de subornar o Anjo, e, portanto, de comprar o seu lugar no céu; a alcoviteira crê-se no direito de adentrar a Barca da Glória pela atitude absurda de agenciar moças para os cônegos da Sé; o frade, por seu turno, não vê pecado algum em dançar, praticar esgrima e namorar, e continua a manter os mesmos atos depois de morto, pois crê que apenas no uso da batina e nos salmos rezados estaria a sua salvação. Eis aí um quadro passível de muitas leituras. Lembrando sempre que Gil Vicente não trabalha com conflitos psicológicos, isto é, com caracteres individuais, mas sim com tipos sociais², leiamos o *Auto da Barca do Inferno*, a partir da ideia de uma crítica social que, a um só tempo, não perdoa os desvios ideológicos das estruturas relacionadas ao mundo medieval e nem os das relacionadas ao mundo moderno.

Apesar do acentuado caráter medievalizante da obra de Gil Vicente, parece-nos que não seria correto afirmar que o dramaturgo português rejeitasse, com vigor, tudo aquilo que representasse a nova sociedade, em prol de um furor passadista e de uma atitude ortodoxa. Tampouco se pode dizer que Gil Vicente tenha sido um entusiasta do mundo moderno. Parece-nos, outrossim, que Gil Vicente quisesse corrigir os vícios de ambas as sociedades

2 Em relação a isso, dizem António José Saraiva e Óscar Lopes, “Diferentemente do que sucede com o teatro clássico, o teatro vicentino não tem por propósito apresentar conflitos psicológicos. Não é um teatro de caracteres e de contradições entre (ou dentro de) eles, mas um teatro de sátira social, um teatro de ideias, e um teatro polémico. No palco vicentino não perpassam caracteres individuais, mas tipos sociais agindo segundo a lógica da sua condição, fixada de uma vez para sempre; personificações de conceitos e de instituições, e ainda entes sobrenaturais, como Diabos e Anjos” (Saraiva e Lopes 1969).

– a medieval e a moderna – para, dialeticamente, aproveitar o que nelas havia de melhor³. A sociedade medieval parece ser criticada, pelo teatrólogo, por sua estrutura opressora e completamente fechada em si própria, fator que geraria uma série de problemas, como, por exemplo, um excesso de frades sem a menor vocação para o serviço religioso, uma justiça corrupta e mancomunada com a nobreza – como fica mais que patente no auto da Frágua do Amor – e uma aristocracia de pobres, parasitas e ociosos – como é evidenciado na famosa Farsa do Escudeiro.

No auto da Frágua do Amor, são duramente criticados, dentre outros, dois elementos pertencentes ao topo da pirâmide social do Portugal de quinhentos: a Justiça e o Clero. Diferentemente de sua imagem clássica, a Justiça aparece, nesse auto, representada na figura de uma velha corcovada, com as mãos enormes – para melhor receber os subornos –, e com a vara quebrada. Muito distante, pois, de sua iconografia tradicional – geralmente de postura reta e de expressão imparcial –, a personagem da Justiça procura a frágua no intuito de recuperar sua forma primitiva, o que só logra após passar três vezes consecutivas pela forja. O frade, por sua vez, ao procurar a frágua, faz a seguinte revelação à personagem alegórica de Cupido, solicitando-lhe poder desfazer-se de sua condição e de sua aparência de sacerdote: “[...] somos mais frades câ terra, / sem conto, na Cristandade, / sem servirmos nunca em guerra” (Vicente 1984). Num outro momento, ainda lhe diz o insatisfeito frade:

Frade: [...] Queria-me desfazer
e tornásseis-me a fazer
muito leigo, se podeis,
que leigo tornasse a ser.

Um fidalgo assi meão,
um Vasco de Fóis n’altura,
a barba daquela feitura,
não tão denegrada, não,
senão assi castanha escura.
Uns olhos garços cansados,
e o ar de Pero Moniz;
e eu peitarei perdiz

3 Maria Theresa Abelha Alves, no seu livro paradigmático, *Gil Vicente: sob o signo da derrisão*, afirma o seguinte sobre a sociedade portuguesa de quinhentos: “A sociedade do século XVI, em Portugal, ainda mantinha características da Idade Média, era uma sociedade hierarquizada mediante uma divisão jurídica, por um lado, e, por outro, uma divisão de valores. Cada membro da sociedade ocupava uma posição fixada de uma vez para sempre, segundo possuísse ou não títulos, tivesse ou não distinguir-se por um ou outro estatuto jurídico, quer canônico, quer secular. [...] No topo da hierarquia social quinhentista estavam os fidalgos presunçosos e altivos e os padres que extorquiam dinheiro dos lavradores e das classes menos favorecidas, com a promessa de recompensa celeste. A nobreza confiscava o trabalho alheio, no que era ajudada pelos juizes e altos funcionários da magistratura que viviam à caça dos dotes da ainda incipiente burguesia. *Eram, pois, os nobres e beneficiados das rendas senhoriais, como os clérigos e escudeiros, em oposição à burguesia, pequena em número, e os camponeses, as classes sociais do mundo feudal que passaram, com a mesma ordem de lugares e valores sociais, para o mundo quinhentista português*” (Alves 2002 Grifos nossos).

e dous pares de cruzados,
se me mudais o matiz.

[...] Tôdalas cousas do mundo
estão na boa diligencia.

Cupido: ¿Qué manda su Reverencia?

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

Aborrece-me a coroa,
o capelo e o cordão,
o habito e a feição,
e a béspora e a noa,
e a missa e o sermão:
e o sino e o badalo,
e o silêncio e deceplina,
e o frade que nos matina;
no espertador não falo,
que a todos nos amofina.
Parece-me bem bailar
e andar nũa folia,
ir a cada romaria
com mancebos a folgar:
isto é o que eu queria.

Parece-me bem jugar,
parece-me bem dizer:
– Vai chamar minha molher
que me faça de jantar.
Isto, eramá, é viver.
(Vicente 1984)

Como se vê, o erro do frade estaria, não em se dar conta do grande número de sacerdotes sem vocação para o serviço religioso, e, portanto, sem serventia alguma para a sociedade, mas em querer abandonar sua condição de frade tão somente para adequar-se aos moldes da vida aristocrática, assentada no princípio do não trabalhar. Além disso, Gil Vicente também critica, em vários de seus autos, o ideal medieval do amor cortês, muitíssimo presente na mentalidade da nobreza. É o que assistimos, por exemplo, na famosa Farsa do Escudeiro. Nessa farsa, há a presença de um nobre falido, Aires Rosado, o qual passa os dias a fazer trovas e canções, enquanto ele e seu criado, Apariço, morrem de fome, porque o escudeiro concebe o trabalho como um empreendimento desonroso. E os textos de Gil Vicente parecem denunciar, como dizem António José Saraiva e Óscar Lopes (Saraiva e Lopes, 1969), que quem sustentava essa classe de ociosos, que quem verdadeiramente suportava essa carga pesada de parasitas, era o pobre lavrador, explorado por consequência do próprio sistema. Ressalte-se que, não obstante o cômico das peças vicentinas, há um olhar bastante comovido do teatrólogo de quinhentos por parte dos humildes.

Contudo, não apenas a tirania do mundo medieval é criticada nos autos de Gil Vicente: os desvios ideológicos da sociedade moderna também o são. Isso pode ser percebido,

claramente, na Farsa de Inês Pereira e no Auto da Lusitânia, este último considerado, pela crítica, como uma espécie de síntese de todo o teatro vicentino. Na Farsa de Inês Pereira, a personagem principal – Inês Pereira, mulher pertencente à ainda engatinhante burguesia, – é apresentada como uma jovem que passa os dias entediada, a bordar, fiar e costurar, e que sonha casar-se, enxergando no matrimônio um modo de libertação dos trabalhos domésticos. Para casar-se com Inês, apresentam-se dois pretendentes: um, rústico e campesino, herdeiro de “fazenda de mil cruzados” (Vicente, 1984), Pero Marques; outro, nobre falido e escudeiro, Brás da Mata. Por ter como ideal de comportamento masculino aquele ditado pelas regras do código de amor cortês, Inês Pereira despreza completamente a figura de Pero Marques – que não tem os refinamentos da nobreza – e escolhe Brás da Mata para seu companheiro, sonhando, assim, poder experimentar os gozos da corte. Após o casamento, Brás da Mata se mostra um marido totalmente despótico, fazendo de Inês uma mulher prisioneira e infeliz. Ora, o que lemos nesse auto é a aspiração das classes populares e burguesas à vida da corte, mesmo que, para isso, tenham que passar por grandes sacrifícios, atitude duramente criticada por Gil Vicente. Ainda em relação a isso, lembre-se que a possibilidade de mobilidade social é um dos fenômenos mais típicos do mundo moderno e mercantil. No Auto da Lusitânia, por sua vez, duas personagens alegóricas, Todo-o-Mundo e Ninguém, representariam bem os problemas do mundo moderno. Assim, Todo-o-Mundo, alegoria da burguesia mercantil, representada na figura de um rico mercador, tem o desejo de comprar não apenas aquilo que o dinheiro pode comprar, isto é, bens materiais, mas também alguns outros bens mais abstratos, tais como a virtude, a honra e a moral. Em contrapartida, Ninguém, alegoria do descaso geral pelos valores éticos, busca a consciência, a verdade e a repressão, numa atitude oposta à de Todo-o-Mundo.

Ora, sabemos que o mundo moderno, não obstante as melhorias empreendidas nas sociedades como um todo, também trouxera em seu bojo o esquecimento do mundo medieval, assentado nos valores da tradição teológica cristã. Como bem assinala o historiador e ensaísta Eduardo Lourenço, o nascimento do mundo moderno iniciara um longo processo de “dilaceração da temporalidade cristã” (Lourenço, 2001), processo a partir do qual o niilismo viria a tornar-se a lógica do mundo ocidental, convertendo-se o dinheiro numa espécie de valor sobrepujante a todos os outros valores. E parece-nos que é justamente contra essa lógica niilista, ou melhor, contra esse processo de reificação da espiritualidade cristã, que Gil Vicente se põe, com veemência, ao tratar dos problemas do mundo moderno. Daí o fato de profissionais que, anacronicamente, poderíamos nomear de liberais, tais como o onzeneiro, o sapateiro e a alcoviteira, serem duramente criticados no Auto da Barca do Inferno, pois todos eles agem de modo a valorizar mais o dinheiro do que qualquer valor moral existente. Todavia, como dissemos a certa altura deste texto, não podemos afirmar que Gil Vicente tenha sido, nem completamente reacionário ao mundo moderno, nem um apologista do mundo medieval. A este último, critica o dramaturgo a situação vergonhosa da Igreja – a venda de indulgências, o sistema de rezas decoradas, sem o menor ato de fé, o grande número de sacerdotes sem vocação para o serviço religioso, o conluio da justiça com a nobreza, a exploração impiedosa aos lavradores etc. –; ao mundo moderno, critica Gil Vicente a cobiça incessante e o esmagamento dos valores cristãos, sem, contudo, ser completamente contra esse mundo, porque cedo se deu conta

de que a vida é um andar para adiante, e de que a solução dos problemas não estaria, em hipótese alguma, numa atitude retrógrada e na impossível tentativa de restaurar o passado de forma plena. Enfim, poderíamos dizer que, estando a meio caminho entre o medieval e o moderno, os autos de Gil Vicente criticam e refletem os valores aviltados de dois mundos, fazendo do riso um importante instrumento de recusa e de negação, “porta-voz que é de uma denúncia e de uma reforma” (Alves, 2002, p.11).

E se o teatro de Gil Vicente é um grande panorama literário da sociedade do século XVI, como se pode depreender do que até aqui foi dito, o teatro de Garrett também o é, em relação ao século XIX. Diante da sensação nostálgica do esfacelamento dos valores autênticos da incipiente sociedade liberal, que, pouco a pouco, se convertia numa sociedade de barões opressores, que reduziam tudo a cifras, e que faziam do dinheiro uma espécie de valor imperante no Portugal oitocentista, Garrett também soubera fazer de seu teatro, tal como o Mestre Gil Vicente, um poderoso instrumento de crítica social. A peça de Garrett que queremos ler neste ensaio é *Um Auto de Gil Vicente*, pelo claro diálogo intertextual que esse texto estabelece com a obra do dramaturgo quinhentista. Em *Um Auto de Gil Vicente*, destaca-se o brilhante prefácio da peça, no qual Garrett trabalha com a ideia de que o teatro é um grande instrumento civilizador; manifesta a consciência pedagógica de que a atividade teatral só pode prosperar em um país, se houver uma política de incentivo por parte dos governantes, no intuito de criar um gosto no público; lamenta-se pelo fato de o fado português ser o de “começar as grandes coisas do mundo” e “vê-las acabar por outros” (Garrett, 1995) e diz, ainda, ter escrito *Um Auto de Gil Vicente* com o intuito de restaurar a dramaturgia portuguesa.

A peça em questão é composta a partir de uma intertextualidade com o conhecido auto vicentino, *Cortes de Júpiter*, escrito por ocasião do casamento da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel, com o Duque de Sabóia. Relendo, pois, esse auto através da ficção – já que todo ato de escrita pressupõe também uma releitura –, Garrett reflete, a partir de um drama histórico, os problemas, ou melhor, os valores de seu tempo, por meio da retomada do passado. Desse modo, os temas do casamento por amor, da realização individual e do valor individual são recorrentes em *Um Auto de Gil Vicente*. O que é posto em cena nessa peça é o desejo de uma relação a dois, de uma união por amor entre um dos mais altos membros da aristocracia portuguesa – a infanta D. Beatriz – e um simples trovador, às vezes chamado de menestrel ao longo do livro – Bernardim Ribeiro. Nesse desejo de união, enxergamos claramente ideias que iriam de encontro aos ideais aristocráticos, que entendiam o matrimônio tão simplesmente como um ato contratual. Assim, podemos dizer que *Um Auto de Gil Vicente* – escrito sob a ótica burguesa do mundo – trabalha com a ideia de que a realização individual sobrepõe-se ao próprio dever civil e coletivo, e também com a ideia de que muito maior é o valor conquistado a partir de um árduo trabalho, do que o valor herdado, pura e simplesmente, por laços de sangue. Portanto, não é por acaso que a personagem de Bernardim Ribeiro, embora pertencente às classes inferiores na peça de Garrett, seja tocada pela excelência, e que o seu trabalho de poeta o dignifique mais do que a qualquer nobre, porque sua fama foi conquistada por si próprio. Ora, ao trabalhar com todas essas ideias, Garrett estaria promovendo uma reflexão sobre o próprio mundo do século XIX. Sabemos que a sociedade burguesa foi aquela que valorizou, acima de tudo, a liberdade – liberdade no amor, liberdade de expressão, liberdade política etc. –, mas que esse desejo de liberdade, ao fim e ao cabo, não deixou de ser apenas utopia,

porque reduzido a mero jogo de aparências.

Diante, pois, de uma sociedade que prega um discurso libertário e democrático, mas que, na verdade, continua a ser tão opressora quanto a antiga sociedade aristocrática, Garrett, em *Um Auto de Gil Vicente*, busca reafirmar a pauta daqueles valores humanitários mais sagrados da burguesia – honra, honestidade, retidão comportamental, ética do trabalho, liberdade no amor etc. –, ao se dar conta da falência gradativa daquilo que, para a sociedade liberal, comporia os verdadeiros valores autênticos. Portanto, embora o texto garrettiano tome como ponto de partida um tempo passado – o tempo da corte de D. Manuel –, é do presente e dos problemas do próprio século XIX de que se está a falar: o passado é recriado ficcionalmente, não para louvar o passado enquanto tempo ideal, mas sim para questionar os desvios do próprio presente, no intuito de legar ao público leitor as bases de um sonhado futuro mais próspero. Como diz Helena Carvalhão Buescu em relação ao romance e ao drama históricos,

Se o «romance histórico» é, aparentemente, «passadista», olhar retroactivo para uma época que não é a contemporânea, importa não esquecer que esse passado estabelece com o presente, aos olhos do escritor romântico, uma *relação dinâmica*, estruturadora de uma compreensão do contemporâneo, possibilitando pois uma acção mental e até factual sobre esse mesmo presente.

Mais do que como saudade (que também o é), o passado é visto, pois, como fundamentação da esperança, de uma esperança com raiz no presente e projecção no futuro.

(Buescu 1987)

Para exemplificarmos melhor essa questão da releitura do presente através da retomada do passado, observemos um pequeno trecho do largo diálogo entre os personagens Bernardim Ribeiro e Pero Sábio, este último original do conhecido auto de Gil Vicente, *Cortes de Júpiter*, e recriado, ficcionalmente, por Almeida Garrett, em *Um Auto de Gil Vicente*:

Bernardim: É bem certo o que dizes, amigo. Um mundo de vaidades e fingimentos, um mundo árido e falso, em que a fortuna cega, os sórdidos interesses, as imaginárias distinções corrompem, quebram o coração; – cujas leis iníquas fazem violência à liberdade natural das almas; – em que a amizade é um tráfico – e o próprio amor, o mais nobre, o mais sublime afecto humano, é mercadoria que se vende e troca pelas vis e mesquinhas conveniências da terra... oh!...

(Garrett 1995)

Como se vê, as lamentações de Bernardim Ribeiro a Pero Sábio estão imbuídas dos valores da sociedade do século XIX: Bernardim Ribeiro não se conforma com o fato de o dever civil – que exige que a infanta D. Beatriz se case exclusivamente com uma figura

da nobreza, neste caso o Duque de Sabóia, – ser considerado, pelos membros sociais, mais importante do que o amor que ele e a infanta manifestavam reciprocamente. Ora, a sociedade liberal do século XIX pregava o ideal burguês do casamento por amor, mas, na prática, isso não acontecia efetivamente, continuando as uniões a serem estabelecidas a partir de interesses familiares. Ressalte-se que, para os românticos, o amor é a mola que move o mundo, isto é, o sentimento tomado como capaz de modificar indelevelmente a existência humana. Ressalte-se, ainda, que a literatura romântica, não raro, trabalha com o tema da luta contra o processo de reificação sofrido pelo amor na sociedade liberal, muitas vezes transformado em matéria ventável diante das “vis e mesquinhas conveniências da terra”, e é justamente essa a problemática que é posta em cena no drama histórico de Garrett.

Enfim, poderíamos dizer que, diante do esfacelamento dos valores autênticos pelos quais lutavam, Gil Vicente, no século XVI, a meio caminho entre o mundo medieval e o moderno, e Almeida Garrett, no século XIX, experimentando em si próprio o processo de transição da sociedade aristocrática para a burguesa, assumiram em suas peças o “sentido da recusa e da negação” (Alves, 2002), sabendo fazer de seu teatro um instrumento utópico e um notável projeto de futuro. Um projeto que evidentemente falhou, ou melhor, que ficou inacabado, chegando-se ao século XX com a dolorosa consciência de que ainda “falta cumprir-se Portugal” (Pessoa, 2006) não só em relação ao império, mas também em relação à cultura, à espiritualidade, à construção de um novo conceito de nacionalidade etc., etc. “Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez” (Pessoa, 2006), mas o que vale são as obras de Gil Vicente e Almeida Garrett, artistas que, dando vazão aos seus sonhos, isto é, relatando em papel os seus descontentamentos, que são humanos, já que, como um dia disse Fernando Pessoa, “ser descontente é ser homem” (Pessoa, 2006), assinalaram-se na história da literatura portuguesa como as figuras de maior destaque no panorama do teatro lusitano.

Referências

- Alves, M.T.A. (2002). *Gil Vicente: Sob o signo da derrisão*, UEFS.
- Buescu, H.C. (1987). O Romantismo e a gênese do Romance Histórico. In: *Lendas e narrativas*. Comunicação.
- Garrett, A. (1995). *Um auto de Gil Vicente*, Editora Porto.
- Lourenço, E. (2001). *A nau de Ícaro*, Companhia das Letras.
- Pessoa, F. (2006). *Obra poética*, Nova Aguilar.
- Saraiva, A.J. and Lopes, O. (1969). *História da literatura portuguesa*, Companhia Brasileira de Publicações.
- Vicente, G. (1984). *Antologia do teatro de Gil Vicente* (Seleção, introdução, notas e glossário de Cleonice Berardinelli), Nova Fronteira.