

gil vicente

**auto
da índia**

Os tipos de cómico

Como bem notou António José Saraiva, o teatro vicentino é essencialmente um **“teatro de sátira social ou um teatro de ideias”**⁽¹⁾. Com efeito, na perspetiva de Gil Vicente, num tempo de desordem e caos como era o seu, um tempo de guerras na Europa, de crise na Igreja e de fronteiras alargadas para lá dos contornos conhecidos, a sátira, isto é, a crítica, a censura jocosa, a par do divertimento, parecia ser a melhor resposta.

Ciente das mudanças que afetavam a sociedade quinhentista, Gil Vicente queria ser uma voz atuante. Por um lado, enquanto artista da corte, tinha de divertir o seu público, incluindo o monarca. Por outro lado, sentia a necessidade de moralizar. Mestre Gil queria restaurar uma certa ordem no *“desconcerto do mundo”* e, para isso, seguia a máxima clássica *“ridendo castigat mores”*, isto é, a rir castigam-se os costumes. Através das peças que escrevia e encenava, Gil Vicente pretendia chamar os seus contemporâneos à razão, mostrar-lhes os males da sociedade em que viviam, fazê-los refletir sobre os seus comportamentos corruptos, na esperança de que se convertessem.

A **farsa**, enquanto género dramático satírico, servia, pois, esses dois propósitos: **divertir e moralizar**. Na *Farsa chamada Auto da Índia*, Gil Vicente põe a descoberto a **degradação moral da sociedade** e a **desagregação da família**, tomando como exemplo a infidelidade de uma mulher cujo marido parte para a Índia em busca de riqueza, dando-lhe assim oportunidade de levar, mais facilmente, uma vida de prazer que já existia mesmo na presença daquele.

A peça ilustra, então, o **“Reverso do mito dos Descobrimentos”**⁽²⁾, uma face, sem dúvida alguma, menos gloriosa e mais decadente. Aliás, este outro lado dos Descobrimentos está igualmente bem espelhado no discurso do Marido. Em resposta às perguntas da Ama, que finge estar muito curiosa e interessada, ele revela as dificuldades por que passou, infelizmente sem grande proveito, (*“Muita fortuna passei.”*, v. 430; *“nunca tal tromenta vi”*, v. 441; *“Lá vos digo que há fadigas, / tantas mortes, tantas brigas, / e perigos descompassados, / que assi vimos destroçados. / Pelados coma formigas.”*, vv. 493-497). Mais, dá-nos uma imagem muito real e negativa da presença dos Portugueses no Oriente: *“Fomos ao rio de Meca, / pelejámos e roubámos, / e muito risco passámos / à vela, árvore seca.”* (vv. 464-467).

Para concretizar a sátira social, e respeitando as regras da farsa, o dramaturgo recorreu às **personagens-tipo**, de que já falámos. Mas, serviu-se ainda de um outro elemento: o **registo cómico**.

(1) António José Saraiva, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª edição, Porto, Porto Editora, p. 198.

(2) Paul Teyssier, *Gil Vicente – O autor e a obra*, Biblioteca Breve Volume 67, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 64.

Destinado a obter o riso, o cómico pode resultar do carácter da personagem, da desadequação da linguagem que esta usa, do próprio enredo ou mesmo da combinação de dois ou três destes aspetos. Nesse sentido, distinguimos os seguintes tipos de cómico:

- **cómico de carácter** – assenta na personalidade, no modo de ser da personagem, traduzindo-se, muitas vezes, na sua incapacidade para se integrar num determinado meio social ou contexto;
- **cómico de situação** – baseia-se na intriga, no próprio desenrolar dos acontecimentos que podem resultar em desencontros, contrastes, ou em algo inesperado ou até insólito;
- **cómico de linguagem** – resulta da desadequação do que é dito ou do modo como é dito, relativamente ao contexto envolvente em que a personagem se encontra (por exemplo, uso de um registo de língua popular num contexto formal); pode ser produzido através da ironia, do sarcasmo, de apartes ou de outros comentários, de trocadilhos e de jogos de palavras, de expressões populares, de calão, entre outros meios.

Atentemos, agora, em alguns exemplos retirados do *Auto da Índia*.

Cómico de carácter

Todas as personagens deste auto podem ser consideradas cómicas. De facto, se observarmos com atenção as suas atitudes e as suas falas, encontraremos sempre alguma razão para rir. Muitas vezes essa razão reside no **contraste**. Por exemplo, o **comportamento da Ama**, logo no início da peça, que ora chora, ora se irrita com a Moça e ironiza, ora se mostra triste e pouco depois contente, ao saber que o Marido embarcara, não pode deixar de provocar o riso. Aliás, esta sua maneira de ser por vezes inconstante, alternando rapidamente estados de espírito, é muito recorrente quando interage com a Moça. Basta pensarmos nas cenas finais X e XI.

A **Moça** é igualmente uma personagem cómica, sobretudo pela **pretensa ingenuidade** que revela junto da Ama, manifestada nos apartes que tece sobre ela, mas também pela **astúcia** que demonstra ter ao caracterizar a sua senhora, assim como os seus apaixonados. Também aí o contraste está presente: a opinião da Moça é diferente da opinião da Ama. Essas diferenças provocam o riso (vv. 201-205; 210-215).

O **temperamento folgazão** e **gabarola do Castelhana** faz dele uma personagem eminentemente cómica. As suas atitudes sempre exageradas denotam um contraste entre o ser e o parecer, que, naturalmente, desperta o riso (vv. 144-152; 170-178). Também **Lemos** patenteia esta **diferença entre ser e parecer**. De facto, se de início parece abastado (manda a Moça trazer toda a Ribeira, vv. 266-268), logo a seguir confirmamos o que sobre ele a Moça já dissera (“*não suspirava o coitado / senão por algum dinheiro*”, vv. 213-214), ou seja, que é um pelintra (“*Se valerem caras, não*”, v.277).

Linguagem e estilo

Nas peças de Gil Vicente, a linguagem funciona como um elemento de distinção e de caracterização, adequando-se ao perfil de cada personagem (por exemplo, registos de língua diferentes). Para além disso, a linguagem usada pelos intervenientes de cada peça é frequentemente fator de comicidade, como analisámos anteriormente.

Neste auto, encontramos não só diferentes registos de língua (literário, corrente, popular), como também diferentes recursos expressivos que enriquecem o texto vicentino e lhe conferem vivacidade.

Entre os vários **recursos expressivos** que podemos reconhecer nesta peça, saientamos desde logo a **ironia** e a **hipérbole**.

A **ironia** está muito presente nas **falas da Moça** (nos **apartes**), mas também nas **falas da Ama**. Consiste na transmissão de um significado diferente ou contrário àquele que deriva da interpretação literal do enunciado ou do sentido habitual das palavras. É, por isso, compreensível que algumas das respostas dadas pela Ama sejam irónicas, uma vez que se trata de uma mulher dissimulada:

*“Como me leixa saudosa!
Toda eu fico amargurada!”* (vv. 10-11)

“Que chegada e que prazer!” (v. 54)

“Vós sois? Cuidei que era alguém.” (v. 98)

“Que chegada e que prazer!” (v. 400)

No seu discurso, podemos ainda identificar a **hipérbole**. Este recurso expressivo resulta do emprego de termos exagerados, tendo em vista destacar um determinado aspeto ou realidade.

É particularmente significativo o uso deste recurso no diálogo que Constança mantém com o Marido, no final da peça. Querendo mostrar-se virtuosa e quase tão sofredora como o seu Marido, que lhe relata a dura viagem e as dificuldades vividas no Oriente, a Ama exagera, como se pode comprovar pelos versos seguintes:

*“Jesu! eu fiquei finada.
Três dias não comi nada,
a alma se me queria sair.”* (vv. 435-437)

*“chorei tanto que ninguém
nunca cuidou ver tal pranto.”* (vv. 454-455)

*“As minhas três romarias
com outras, mais de quarenta.”* (vv. 458-459)

*“E eu cá [a] esmorecer,
fazendo mil devações,
mil choros, mil orações.”* (vv. 468-470)

A hipérbole faz também parte do discurso do Castelhana, conforme já referimos (ver, por exemplo, os versos 123-126, 145-147, 193), o que aliás explica a observação que sobre ele faz a Moça (*“Jesu! como é rebolão!”*, v. 201), e do discurso de Lemos (*“Mas sois minha emperadora.”*, v. 227; *“Vá esta moça à Ribeira / e traga-a cá toda inteira, / que toda se há de gastar.”*, vv. 266-268). Nestes dois casos, a hipérbole está ao serviço da caracterização das personagens.

Outros recursos expressivos que integram este texto são, por exemplo, a **sinédoque**, a **antítese**, a **anáfora** e a **comparação**.

A **sinédoque** assenta numa relação em que se referencia o significado de uma palavra através de outra que mantém com ela uma relação de inclusão: o todo pela parte ou a parte pelo todo, o plural pelo singular ou o singular pelo plural, entre outras possibilidades.

Assim, quando a Ama, em resposta à Moça, diz – *“Esta era bem graciosa, / quem se vê moça e fermosa / esperar pola ira má! / I se vai ele a pescar / mea légua polo mar? / Isto bem o sabes tu: / quanto mais a Calecu! / Quem há tanto de esperar?”* (vv. 74-81) –, a referência a Calecu, cidade da costa ocidental indiana, pressupõe, na verdade, uma referência ao país, a Índia. A parte designa o todo.

A **antítese** concretiza uma nova ideia que surge da oposição entre dois termos, com o propósito de destacar a força de cada um. Pode ser construída a partir de antónimos (adjetivos e nomes) ou a partir de construções frásicas que exprimem ideias contrárias.

Logo nas primeiras falas do Castelhana identificamos este recurso, quando ele diz: *“Y ando un cuerpo sin alma”* (v. 109). A oposição assente na expressão “corpo sem alma” serve para acentuar o sofrimento em que vivia o Castelhana desde que avistara a Ama pela primeira vez.

Uns versos mais à frente, detetamos um outro recurso: a **anáfora**. Trata-se de repetir a(s) mesma(s) palavra(s) no início de frases ou versos sucessivos. É o que acontece nestes versos:

*“Reísvos del mal que padezco,
reísvos de mi desconcierto,
reísvos que tenéis por cierto
que miraros no merezco.”* (vv. 118-121)