

BATHOS E HUMOR NO “AUTO DA LUSITÂNIA”, DE GIL VICENTE

BATHOS AND HUMOR IN “AUTO DA LUSITÂNIA”, BY GIL VICENTE

Paulo Roberto Sodré¹

RESUMO

Diversas leituras têm sido realizadas a respeito do “Auto da Lusitânia”, de Gil Vicente, ficando pouco explorada a linguagem humorística da peça compósita de 1532. Neste estudo, pretende-se observar como o *bathos*, a súbita mudança do registro sublime para o baixo, é explorado humoristicamente pelo dramaturgo. Baseiam a discussão as reflexões de Orlando Amorim (2013), José Augusto Cardoso Bernardes (2019) e Noémio Ramos (2022), sobre aquele auto, e as de Luiz Carlos Travaglia (2015) e Terry Eagleton (2020), acerca do humor batético. Nota-se que tanto a justaposição de personagens e gêneros dramáticos como seus discursos próprios, oscilando entre o registro alto e o baixo, garantem o efeito humorístico desse texto teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro quinhentista português. Gil Vicente. “Auto da Lusitânia”. Humor vicentino.

ABSTRACT

Gil Vicente’s “Auto da Lusitânia” has been widely studied, but the humorous language of the 1532 composite play has received little attention. The aim of this study is to observe how the playwright exploits the humorous feature of *bathos*, the sudden shift from a sublime to a low register. The discussion draws on the reflections of Orlando Amorim (2013), José Augusto Cardoso Bernardes (2019) and Noémio Ramos (2022), on the play, and those of Luiz Carlos Travaglia (2015) and Terry Eagleton (2020) on *bathos* humor. It is observed that both the juxtaposition of characters and dramatic genres as well as their own discourses, oscillating between high and low register, guarantee the humorous effect of this theatrical text.

KEYWORDS: Portuguese 16th Century Theater. Gil Vicente. “Auto da Lusitânia”. Vincentian humor.

O “Auto da Lusitânia”, produzido em 1532 por Gil Vicente, é iniciado com uma rubrica ambígua ou, ao menos, pouco precisa em termos de indicação do gênero textual dramático que o/a receptor/a tem diante de si:

Auto chamado da Lusitânia.

A farsa seguinte foi representada ao muito alto e poderoso rei dom João, terceiro deste nome em Portugal, ao nascimento do muito desejado príncipe dom Manoel, seu filho. Era do Senhor de 1532. E porque ao diante vai o argumento dela se nam põe aqui neste princípio. Começa a farsa num razoamento de uns judeus [...] (Vicente, 2002, v. II, p. 381).

Em que pese a instabilidade terminológica que costuma cercar a classificação do teatro vicentino, seja ela dada pelo autor, pelos filhos, seja ela atribuída pela crítica vicentina desde o início do século XX, com os estudos pioneiros de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, e embora “auto” seja um termo genérico para peças quinhentistas, sejam elas farsas, comédias, sejam elas moralidades, milagres, fantasias alegóricas, a rubrica expõe tanto o termo geral (“auto”) como o específico (“farsa”), cujo uso dispensaria, a princípio, aquele. Seja como for, os nexos informativos da rubrica nos levam a compreender que o auto e a farsa seriam, apesar de distintos os gêneros nele encontrados, um único texto, o que de fato procede. Quis a crítica, porém, que o texto ficasse conhecido como “Auto da Lusitânia” e não como “Farsa da Lusitânia”, ficando este segundo termo, também para a crítica, como classificação da parte introdutória do auto referente às cenas da família judia. Esses títulos talvez se devam à estranha (e, para alguns, incoerente) justaposição de dois grandes gêneros distintos (há outros ao longo da peça, como cantigas, oração, moralidade, mas sem destaque): a farsa inicial (dos judeus) e a fantasia alegórica (das núpcias de Lusitânia), que estruturam a peça como um todo.

Em todo caso, o auto ou a farsa começa com o “razoamento de uns judeus”, protagonizado, podemos dizer, por Lediça (com seu diálogo cheio de mal-entendidos com o sedutor Cortesão) e sua família judia, que, cientes da chegada da corte pelo aviso de Jacob (“Já vedes que el rei é aqui” [Vicente, 2002, v. II, p. 392]), se propõem a prestigiar e a entreter a ilustre visita, encenando uma “invenção” de Gil Vicente (“vejamos um excelente [aito] / que presenta Gil Vicente / e per i nos regeremos” [Vicente, 2002, v. II, p. 392]). Decidido o divertimento para a corte, adentra o Lecenciado que apresenta o argumento, omitido no início da peça (“E porque ao diante vai o argumento dela se nam põe aqui neste princípio”), primeiramente em verso e, depois, em prosa, para garantir sua clareza (“pera claro cimento / e a obra nam ser escura / direi em prosa o argumento” [Vicente, 2002, v. II, p. 394]). Nesta altura do texto, expõe-se o nascimento de Lusitânia, filha do Sol e da ninfa Lisibea, e de seu enamoramento pelo cavaleiro grego Portugal, cujo resultado é a morte por ciúmes da mãe, o luto da filha e a partida forçada do cavaleiro. Tal episódio nefasto enseja as núpcias de Lusitânia com o deus Mercúrio, providenciadas pelo Sol, via seu mensageiro Maio. Para as bodas

chegam, então, além do noivo, as “dieras de Grécia e de Egipto / Vénus vem com as troianas / Verecinta com as romanas” (Vicente, 2002, v. II, p. 402) e seus sacerdotes que, ciosos de entretê-las antes das bodas e de reportar a Lúçifer tudo o que ocorre ali, relatam a que assistem: as “horas ordenadas” das “negligências mundanas” (Vicente, 2002, v. II, p. 403) e o episódio dialogado, a que a crítica dá o nome de moralidade *Todo o Mundo e Ninguém*, não raro constante de antologias do teatro vicentino como uma peça “autônoma”². Encerradas as horas e finalizado o diálogo, voltam as deusas às bodas; decepcionadas, contudo, com a castidade de Mercúrio (“maridá-la nam se espere / porque nam se usa no céu” [Vicente, 2002, v. II, p. 410]), incentiavam Portugal, recém tornado de uma caça e ainda apaixonado, a desposar Lusitânia, o que é aceito e festejado por todos/as, inclusive por Mercúrio.

Como se pode perceber, o núcleo dramático do “Auto da Lusitânia”, como o próprio título o diz — assim como o dizem a extensão e o detalhamento da rubrica, exposta pelo Lecenciado, e o número de cenas³ —, está nas bodas da filha de Lisibea e do Sol. Não obstante, Gil Vicente apresenta esse enredo como um entretenimento da família de Lediça e de seus vizinhos à corte acabada de chegar. Assim, o auto é iniciado como uma farsa — isto é, um gênero dramático tradicional ligado ao riso popular, por colocar em cena tipos humanos e situações sociais cotidianas engraçadas (Pavis, 2005, p. 164), cuja natureza, nos termos de José Augusto Cardoso Bernardes, “[...] é a de não serem ‘finas’, antes contemplando situações e linguagem orientadas para o riso, a burla e a troça, sem excluir a obscenidade” (Bernardes, 2019, p. 199) —, em que se encaixa um outro gênero, a fantasia alegórica, que, diferente da moralidade⁴, gênero de cunho religioso e doutrinário (Pavis, 2005, p. 250), apresenta figuras alegóricas em sua dimensão profana, servindo-se de figuras mitológicas, de representações de cidades ou de eventos relacionados a personalidades da nobreza, com a finalidade de enaltecimento (Saraiva, 1999, p. 110-111). Nesses dois gêneros fundamentais do teatro vicentino, a farsa e a fantasia alegórica, inserem-se ainda outros gêneros textuais, literários (como cantigas, moralidade) ou não (como hora litúrgica), confirmando a tese de Margarida Vieira Mendes de que a singularidade do teatro vicentino está precisamente na justaposição e mescla de diversos gêneros textuais literários dramáticos ou não numa mesma peça (Mendes, 1999, v. II, p. 117).

Apesar da clareza de estrutura dramatúrgica com que se nos apresenta atualmente⁵, o “Auto da Lusitânia” foi recebido a princípio como uma peça estranha, desconexa. Orlando Amorim (2013), num estudo sintético sobre a recepção e o sentido político do “Auto da Lusitânia”, reúne e discute as principais linhas de análise desse auto, desde Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1912), que o considerou uma “farsa inocente e incoerente”, passando por Óscar de Pratt (1931), Paul Teyssier (1982) e João Nuno Alçada (1985), até Graça Abreu (1988), que o revelou como um exemplo de auto-teatralização ou teatro no teatro, por meio do recurso estrutural *mise en abyme*, ou seja, “um desdobramento estrutural-temático [...], uma estreita

correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada” (Pavis, 2005, p. 245). Assim, deduz Pavis que o “*teatro dentro do teatro* é a forma mais comum de *mise en abyme*”.

De fato, o auto vinha desafiando o entendimento dos estudos vicentinos até o artigo arguto de Graça Abreu — aliás, um divisor de águas —, que deslindou sua estrutura complexa e fascinante. Para a crítica portuguesa, ocorrem vários níveis de teatro no teatro, desde os mais simples (os membros da família do Pai assistem a suas cantorias, por exemplo) aos mais complexos (Jacob e a família do Pai [Judah?] assistem à invenção de Gil Vicente, apresentada pelo Lecenciado). Embora Abreu detalhe minuciosamente no “Auto da Lusitânia” as várias mudanças de “nível dramático com instauração de uma nova ação”, sentido estrito do que a autora considera “teatro no teatro” (Abreu, 1988, p. 3), interessa-nos aqui apenas duas dessas mudanças: da farsa (da família judia) para a fantasia alegórica (as bodas de Lusitânia) e desta para a moralidade (de Todo o Mundo e Ninguém).

Nota-se, na indicação dos vários níveis de teatro no teatro, um traço tipicamente vicentino, a convivência num mesmo auto de uma diversidade de gêneros textuais, como pondera Margarida Vieira Mendes:

Procurar e escolher para expoente das criações de Gil Vicente os autos mais puros na concretização de um género único (o *Auto da Alma* como moralidade, ou a *Inês Pereira* como farsa e auto narrativo), atendendo a normas estéticas posteriores a Gil Vicente, como a lei da unidade, é erro que A. J. Saraiva em si próprio verberou. Deverá antes dizer-se que Gil Vicente se encontra e deixa marca na formação e trajetória do teatro misto e sincrético do “Siglo de Oro”. A fragmentação, a promiscuidade tipológica da maioria dos autos e a bastardia formal, que se vai acentuando nas produções mais tardias, fazem de cada auto, ou pelo menos da imagem que dele formamos a partir de seu registro escrito [...], o “acontecimento” único, irrepitível, acidental, em que A. J. Saraiva tanto insistiu em 1965 (...) (Mendes, 1999, v. II, p. 116).

e como conclui Cardoso Bernardes:

Não se trata de tomar os géneros por aquilo que eles não são: regras fixas, estabelecidas em tratados, que se projetam nos planos do conteúdo e da forma. Essa versão dos géneros coaduna-se mais com a tradição da cultura greco-latina, à qual Gil Vicente não pertenceu (muito provavelmente por opção consciente). Quando falamos de géneros no teatro vicentino, reportamo-nos a uma outra tradição, a do teatro medieval, que o autor deve ter conhecido bem de perto (Bernardes, 2019, p. 212).

Percebe-se nas anotações anteriores, necessariamente breves, que as diversas leituras realizadas acerca do “Auto da Lusitânia” se prendem especialmente à questão genológica ou genética, ainda sem conclusão a seu respeito⁶, demonstrando, até onde percebemos, pouco interesse pela linguagem humorística da peça compósita de 1532.

Neste estudo, o propósito é observar como o *bathos*, isto é, a súbita mudança do registro sublime para o baixo, é explorado de modo humorístico por Gil Vicente no “Auto da Lusitânia”. Além das reflexões de Orlando Amorim (2013), José Augusto Cardoso Bernardes (2019) e Noémio Ramos (2022) sobre aquele auto, seguimos as de Luiz Carlos Travaglia (2015) e Terry Eagleton (2020) acerca do humor batético, de modo a detectar e analisar os efeitos daquele recurso especificamente no auto em cuja estrutura constam dois gêneros caros ao dramaturgo português.

Os muitos verbetes dedicados ao estudo do humor, editados por Salvatore Attardo em **Encyclopedia of Humor Studies** (2014), indicam a diversidade de perspectivas a partir das quais se pode discutir esse tema. Neste trabalho, é o humor verbal e, por conseguinte, sua perspectiva linguístico-literária que importa ter em vista, uma vez que é o texto teatral verbal vicentino (e, claro está, não o performático) que temos como objeto de análise. Desse modo, elegemos como base para nossa argumentação duas ponderações iniciais. A primeira, muito sintética, é assumida por Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000), que afirmam ser o humor, em termos histórico-culturais, “[...] qualquer mensagem — expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas — cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (Bremmer; Roodenburg, 2000, p. 13). A segunda, mais linguisticamente pontual, é a da incongruência como esteio da linguagem humorística; em outros termos, a descontinuidade ou quebra de tópico, como prefere Luiz Carlos Travaglia (2015, p. 54-55).

Essas duas noções fundamentais para o estudo do humor verbal podem ser observadas por meio do *bathos* que é, “na retórica latina, uma queda do elevado e sublime para o medíocre e ridículo”, ou seja, um “defeito retórico” (Harvey, 1987, p. 82). Segundo J. M. de Sousa Nunes (2018), o termo

[...] designa o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime. Difere do termo anti-clímax, que corresponde a voluntário efeito poético positivo. Derivada do Grego para ‘profundidade’, a palavra *bathos* foi cunhada por Alexander Pope no tratado crítico burlesco *Peri Bathous, or: The Art of Sinking in Poetry* (1727). Mesmo excelentes poetas são, por vezes, citados para ilustrar o batético, em passagens malogradas na preocupação de elevar tópicos nem sempre ou não particularmente sublimes (Nunes, 2018, s/p).⁷

Terry Eagleton, em “Sobre o riso”, comenta que o *bathos* deriva, ampliando a noção comparativamente à de Nunes, de “uma rolagem muito súbita do exaltado para o cotidiano — envolve tanto alívio quanto incongruidade; e a incongruidade [...] jaz no cerne da mais popular teoria sobre o funcionamento do humor” (Eagleton, 2020, p. 28). Destaca igualmente o autor que “Idealizar envolve certo esforço psicológico, que é gratificante descarregar na forma de riso”. Assim,

[...] o humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado de significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma

momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante. Como temporário “descarrilamento do sentido”, ele envolve a perturbação do processo ordeiro de raciocínio ou a violação das leis e convenções (Eagleton, 2020, p. 61).

Na mesma linha de raciocínio, Kenneth R. Dutton, ao tratar de *doggerel* — ou seja, versos ruins ou acidentalmente cômicos, como possível fonte de humor, dependendo do caso —, observa que “[a] transição abrupta no estilo do elevado para o mundano ou o lugar-comum é um exemplo de *bathos*, que às vezes assume uma forma tão ridiculamente incongruente que evoca uma resposta humorística” (Dutton, 2014, v. 1, p. 204)⁸.

Essa incongruência ou tal inesperado é igualmente percebido por Travaglia em seus estudos a respeito do texto cômico ou humorístico. O autor, ao expor sobre os mecanismos ou recursos do texto humorístico⁹, comenta, entre outros, acerca da ironia, da ambiguidade, do uso de estereótipo, da contradição, da paródia, do jogo de palavras, do exagero, etc. Nessa lista consta ainda o que nos importa destacar: a descontinuidade de tópico ou quebra de tópico, isto é, a incongruência no desenvolvimento de tópicos num texto verbal oral (Travaglia, 2015, p. 54-55). Mais pontualmente,

[...] [a descontinuidade de tópico ou quebra de tópico] é uma forma de humor que tem a ver com o desenvolvimento da conversação. Alguém diz algo que não tem nada a ver com o que ele ou outro vinha dizendo sem nenhuma razão ‘lógica’ para essa mudança. A descontinuidade de tópico também ocorre quando numa conversação nenhum tópico se estabelece gerando uma conversa absurda (Travaglia, 1989, p. 63).

Em que pese o fato de Travaglia especificar o âmbito em que a descontinuidade ocorre para suscitar o humor (“[...] uma forma de humor que tem a ver com o desenvolvimento da conversação”), cremos que a ideia de “conversação” poderia ser ampliada, abrangendo não apenas a conversa entre dois/duas falantes, mas, em sentido metafórico, a “conversa”, por exemplo, entre dois discursos, textos, produções artísticas ou, o que nos importa aqui, entre dois gêneros textuais.

Nessa lógica, a descontinuidade e o *bathos* se alinham num mesmo teor, o da incongruência, e num mesmo efeito, o do humor e do riso. Assim considerado, o *bathos* é assumido aqui como “recurso” humorístico, na medida em que essa mudança de registro linguístico do alto para o baixo pode — além de derivar de um erro de composição, conforme indica Nunes (“o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime” [2018]) —, ser usado propositalmente também pelos/as autores/as como uma forma de jogar com as expectativas dos/as receptores/as, como julgamos ser o caso de Gil Vicente.

E Gil Vicente opera no “Auto da Lusitânia” com uma quebra de tópico tanto nos diálogos das personagens como no “diálogo” (isto é, a justaposição) de gêneros teatrais, provocando uma série de “rolagem muito súbita” do sublime para o corriqueiro, “reduzindo o idealismo ao nível pro-

saico dos sentidos” (Eagleton, 2020, p. 26). Contudo, em Vicente, o *bathos* não funciona como um malogro de estilo, como alertam Harvey, Nunes e Dutton sobre essa possibilidade, mas como um propósito bem pensado para driblar a expectativa da recepção quinhentista (e atual) e provocar a graça.

A razão desse propósito parece estar na consciência de Vicente da irrelevância, em parte de sua obra teatral, da unidade de ação ou de prescrições poéticas rigorosas, como vimos em Cardoso Bernardes (2019). Tal inobservância gera nos autos vicentinos o inesperado, a surpresa, frequentemente associados à incongruência genológica que, conseqüentemente, também gera aparentes incoerências na concepção de personagens, um dos elementos fundamentais na produção do texto humorístico, em geral, e no vicentino, em particular.

Exemplo disso é o “Auto da barca do Inferno” (1517), em que Vicente insere na moralidade, cuja expectativa presumível implicaria seriedade, natureza alegórica e doutrinação cristã — como é o caso do circunspecto “Auto da Alma” (1508) —, inesperados elementos farsescos, como tipos sociais populares (Onzeneiro, Parvo, Alcoviteira) e seus registros “baixos” (e, no caso do Parvo, coprológicos¹⁰), instaurando na peça, sim, um discurso educador (valor das virtudes e peso dos pecados), mas atravessado, como vimos, por “situações e linguagem orientadas para o riso, a burla e a troça, sem excluir a obscenidade” (Bernardes, 2019, p. 199). Nesse sentido, em vez de uma assistência apenas contrita, o dramaturgo pretende também uma plateia (ou um leitorado) divertida, bem-humorada, surpresa por encontrar numa moralidade itens típicos de uma farsa mundana.

No caso do “Auto da Lusitânia”, a surpresa capaz de suscitar o riso estaria no oposto do que ocorreu com o “Auto da barca do Inferno”. Vicente insere num gênero não “fino” e realista, a farsa, um gênero considerado “culto”, a fantasia alegórica, na medida em que coloca em cena o mito do nascimento da portugalidade, alegorizada em Lusitânia, e refere elementos da cultura clássica greco-latina (os mitos Sol, ninfa, Maio, Mercúrio, Vênus *et al.*), indicadores de alta cultura para a época já renascentista¹¹.

Passaremos a analisar apenas alguns aspectos do auto, sem pretender esgotar os exemplos e a discussão.

Apesar de o encaixe da fantasia alegórica (segunda parte da peça) ocorrer fluentemente na farsa (primeira parte) que inicia o “Auto da Lusitânia”, uma vez que aquela parece ser o divertimento que a família judia e seus vizinhos desejam preparar e oferecer à família real, em termos de composição dramática resulta surpreendente que um gênero popular como tal seja a parte em que se encaixa um gênero culto. Logo, em termos de análise crítica de um auto vicentino, a “quebra de tópico” do gênero farsa (marcada pelo registro social popular cotidiano) se efetiva, causando uma ruptura na expectativa da assistência (e do leitorado) em relação ao que esperar de um enredo iniciado com o “realismo” da família de um alfaiate judeu que mora numa casa com sobrado, cuidada pela filha casadoura, Lediça, talvez dividida entre a sedução de um cristão, Cortesão, e a obediência aos cuidados da mãe guardadora.

Nesse mesmo diapasão, percebe-se que a fantasia alegórica (marcada pelo registro alegórico de natureza literária, culta), que encena o elevado nascimento da portugalidade, traz um espelho da situação doméstica da farsa inicial: Lusitânia também fica dividida entre os cuidados ciosos de sua mãe, Lisibea, e a sedução do caçador grego, Portugal. Assim, a dimensão farsesca da relação mãe guardadora-filha namorada ou casadoura — lembre-se de Inês da **Farsa de Inês Pereira** e de Isabel de **Quem tem farelos?** — é aproveitada por Vicente na alegoria de tema profano¹².

Um outro exemplo, ainda em termos de composição dramática, de incongruência¹³ no que respeita aos gêneros textuais escolhidos por Vicente, ocorre na inserção de uma típica moralidade (isto é, auto de veiculação de mensagens cristãs) nos festejos “pagãos” promovidos por Vênus, no plano dramático da fantasia alegórica. Abruptamente, adentram o espaço, onde se divertem as “diesas”, duas alegorias da cosmovisão cristã: Todo o Mundo, alegoria da ganância e da vaidade, e Ninguém, alegoria do despojamento e da simplicidade, provavelmente de inspiração franciscana (Maleval, 1992, p. 180).

No que concerne ao plano da textualidade e estilo vicentino, para além dos gêneros, o *bathos* e a descontinuidade de tópicos são assegurados também pelos diálogos sobretudo entre Lediça e Cortesão e Lisibea e Lusitânia.

Cortesão	Temo muito que me leixe vosso amor pobre coitado de favor com que me queixe.
Lediça	Lançai na sisa do peixe e logo sões remediado.
Cortesão	Nam falo, senhora, disso, porque eu me queimo e arso com dores de coração.
Lediça	Muitas vezes tenho eu isso; diz maestr'Aires que é do baço e reina mais no Verão (Vicente, 2002, v. II, p. 383).

O diálogo entre Cortesão e Lediça é todo montado na descontinuidade de tópico, na medida em que o enamorado cristão (“Senhora, sam cortesão, / e da linagem de Eneas, / e por vossa inclinação / folgara de ser de Abraão / o sangue de minhas veas” [Vicente, 2002, v. II, p. 382]) não consegue se fazer entender pela judia esperta que, ciente de seu lugar e do lugar que o rapaz ocupa na Lisboa quinhentista, se faz de desentendida, tomando o sentido figurado das frases pelo literal, como no verso em que Cortesão receia ficar “pobre coitado” (de amor) e Lediça o incentiva a investir no imposto do peixe para evitar a miséria (“Lançai na sisa do peixe / e logo sões remediado”) ou em que ele declara sua paixão ardente (“porque eu me queimo e arso”), que Lediça entende como febre proveniente de certa patologia (“diz maestr'Aires que [a queimação] é do baço”).

Mais adiante, a incongruência toca a coprologia, uma vez que Lediça apela para a linguagem referente a doenças físicas, como na passagem mais ilustrativa de descontinuidade e, ao mesmo tempo, de *bathos*:

Cortesão	Senhora, por piedade, que entendais minha rezão entendei minha verdade, entendei minha vontade e mudareis a tenção. Entendei bem minha dor, e mil maleitas quartãs que por vós me hão de matar.
Lediça	Assi é meu pai senhor que tem dores d'almorrãs que é coisa d'apiedar. Foi o ano tam chacoso de doenças da màora, que creo bem o mal vosso [...] (Vicente, 2002, v. II, p. 384).

Nesse trecho, a brusca mudança do elevado discurso amoroso coitado (“Senhora, por piedade [...] / Entendei bem minha dor”) — remanescente da cantiga de amor atualizada pelo cancionero amoroso petrarquiano, muito em voga na primeira metade do século XVI português —, para o registro baixo é conseguido de duas maneiras: por um lado, o próprio Cortesão rebaixa seu discurso com uma infeliz metáforização do desejo em forma de “mil maleitas quartãs”¹⁴. Por outro, Lediça responde à declaração amorosa com uma comparação inesperada: “Assi é meu pai senhor / que tem dores d'almorrãs / que é coisa d'apiedar”. Assim, a moça compara os achaques eróticos de Cortesão às dores de hemorroidas do pai, o que a leva a se apiedar de um e de outro, como suplica o enamorado (“Senhora, por piedade”), como se padecessem da mesma enfermidade.

Essas falas remetem a plateia ou o/a leitor/a à noção de *bathos* e, conseqüentemente, à de descontinuidade de tópicos ou incongruência ligada, como vimos, ao inesperado das situações e dos discursos. O mesmo ocorre em outras cenas do auto vicentino, como a do diálogo entre Lisíbea e Portugal, protagonistas nobres da fantasia alegórica:

Portugal	Pois das lindas sois rainha, das fermosas gram supremo, de vos ciar em estremo têm rezão, senhora minha.
Lisíbea	Senhora de vosso avô e de vossa mãe cadela tirai aramá os olhos dela, tirade pera vós só nam tenhais de ver com ela (Vicente, 2002, v. II, p. 398-399).

Ciumenta e inconformada com o interesse de Lusitânia pelo forasteiro, Lisibea, impaciente e mal-humorada desde o início da cena com o que ela considera o assanhamento da filha, destrata Portugal, embora as frases corteses deste procurem conquistá-la e dar-lhe razão pelos ciúmes (“de vos ciar em extremo / têm rezão, senhora minha”). A despeito disso, a mãe de Lusitânia irrompe em descortêsias (“de vossa mãe cadela / tirai aramá os olhos dela”)¹⁵, furiosa, praguejando a filha (“e eu dou-te vida escura”) e morrendo em seguida de desgosto:

Lisibea Eu nam te posso sofrer,
desta dor hei-de morrer,
fica-te que eu quero-me ir
pera mais nam parecer
(Vicente, 2002, v. II, p. 398).

A alteração súbita do discurso alto para o baixo, como requer o efeito do *bathos*, ocorre também em dois planos dos trechos: na caracterização da ninfa Lisibea, de quem se esperaria um comportamento cortês e elevado (como a própria Lusitânia comenta em seus diálogos com a mãe),

Lusitânia Nunca o falar descortês
aproveitou pera nada.
Vede como isso dizês.
Lisibea Nesta brava serrania
brava o hei de desonrar.
Lusitânia Aqui, e em todo lugar,
muito dana o mau falar
e aproveita a cortesia
(Vicente, 2002, v. II, p. 398),

e no diálogo sobretudo com Portugal, uma vez que este nobre caçador cortês lhe dirige frases refinadas, a que se seguem, porém, os impropérios e maldições indignos de uma “senhora” e típicos de, por exemplo, uma vilã das farsas vicentinas.

A descontinuidade (não apenas de tópicos conversacionais, como originalmente se teoriza, mas de tópicos genológicos ou genéticos, poderíamos acrescentar) e a incongruência, de que o *bathos*, por sua vez, derivaria, se adequam perfeitamente, como recursos humorísticos, ao efeito de uma estratégia dramaturgicamente amplamente utilizada por Gil Vicente: a mescla de gêneros teatrais.

A moralidade, inserida em meio ao serão das bodas promovido por Vênus e realizado pelos seus sacerdotes Dinato e Berzabu, é outro exemplo de descontinuidade de registro genológico ou genético, haja vista a diferença de ambientes que envolve uma alegoria de tema clássico mitológico e uma de tema cristão. A rubrica, por sua vez, apresenta muito brevemente o argumento e as personagens, como se tratasse de um auto independente do restante da peça: “Entra Todo o Mundo, homem como rico mercador, e faz que anda buscando algũa cousa que se lhe perdeu. E logo após ele um homem vestido como pobre, este se chama Ninguém [...]” (Vicente, 2002, v. II, p. 406). O

argumento da cena não desenvolve, salvo melhor leitura, qualquer assunto referente às bodas de Lusitânia com Mercúrio nem ao ambiente festeiro que suas convidadas procuram imprimir à ocasião, cantando, assentando-se em seus altares para assistirem às “horaz ordenadas” dos sacerdotes Dinato e Berzabu antes do casamento:

Vénus Dexemuz ora el cantar,
y antes destaz ricaz bodaz
que venimos celebrar,
pongámonuz hí luego todaz
cada una en su altar.
Verecinta Februa y Vesta,
romanaz más singularez,
antes de empeçar la fiesta,
poneos a la mano diestra
en vuestros çantoz altarez.
Nuz tevemuz utroz dotez,
estaremuz deste lado,
todas seis muy veneradaz
y estos nuestros sacerdotéz
rezarán su ordenado
y suz horaz ordenadaz
(Vicente, 2002, v. II, p. 403).

A interrupção da moralidade é feita por Vênus, deixando o episódio ao mesmo tempo suspenso (não há uma rubrica explicando ou direcionando a sequência da cena) e concluído, já que a deusa assim o determina:

Vénus Capelanes y nós todas,
pues que tenéis bien rezadas
vuestras horas ordenadas,
concluyamos nuestras bodas,
bodas bienaventuradas
(Vicente, 2002, v. II, p. 408).

Diferente da moralidade compósita que configura o “Auto da barca do inferno”, como procuramos observar, a cena de Todo o Mundo e Ninguém é tratada de modo a respeitar as linhas do gênero: personagens abstraídas (já que sem nome ou configuração realista baseada em estereótipos sociais) representando ideias como a da mundanidade (Todo o Mundo) e a do despojamento (Ninguém) na ideologia judaico-cristã. A graça dessa passagem não está nas falas do mercador e do pobre, mas nas conclusões que os assistentes diretos do episódio anotam:

Berzabu Esta é boa experiência
Dinato, escreve isto bem.
Dinato Que escreverei companheiro?
Berzabu Que Ninguém busca consciência
e Todo Mundo dinheiro
(Vicente, 2002, v. II, p. 406).

Decerto, Dinato e Berzabu são capelães ligados “ao deos Lucifer” que, como as deusas, é um senhor indiferente ou contrário aos preceitos judaico-cristãos, e a quem, além das deusas, eles reportam os acontecimentos no mundo:

Berzabu Por darmos algũa conta
 ao deos rei Lúçifer,
 põe-te tu a escrever
 tudo quanto aqui se monta
 e quanto virmos fazer [...]
 (Vicente, 2002, v. II, p. 405).

Essa mescla de elementos míticos greco-latinos (Vênus e as demais deusas) e teológicos judaico-cristãos (Lúçifer, Dinato e Berzabu) ocasiona igualmente a descontinuidade de gêneros do auto, nesta altura oscilando entre fantasia e moralidade. Mais próximos da moralidade, gênero medieval estreitamente ligado à cosmovisão cristã (Pavis, 2005, p. 250), como vimos, os sacerdotes das deusas criticam os comportamentos humanos orientados pelo cristianismo. Isso é iniciado na paródia da liturgia das horas ou “horaz ordenadaz”:

Dinato Beato seja e aceito
 o que doce língua tem
 e a maldade no peito,
 e louva sempre o mal feito
 e diz mal de todo bem.
Berzabu Bento seja o verdadeiro,
 avarento per natura
 que pôs a alma no dinheiro
 e o dinheiro em ventura,
 e a ventura em palheiro.
Dinato Bentos sejam os primeiros
 que tomam per devação
 avorrecer-lhe o sermão,
 e andam trás feiticeiros
 de todo o seu coração
 (Vicente, 2002, v. II, p. 404).

A acoplagem da moralidade típica numa típica fantasia alegórica de tema profano surpreende, na medida em que destoa da tonalidade humorística farsesca que permeia o auto como um todo, isto é, a farsa que encaixa a fantasia com personagens mitológicas com dimensão farsesca, como observamos. Para o que aqui nos propomos demonstrar¹⁶, basta destacar como os registros e os discursos são justapostos sem manterem a continuidade de tópico apropriado à farsa e à fantasia alegórica de tons farsescos. A inserção da moralidade, entretanto, parece romper ou inverter o *bathos*, se considerarmos que há uma ascensão do baixo ou mundano risível (fantasia) para o alto ou doutrinário circunspecto (moralidade). Um anti-*bathos*, portanto. A mudança súbita do alto para o baixo retorna, quando Vênus encerra a cena e retoma as festas das bodas de Lusitânia, plenamente mundanas.

Nessa perspectiva, o “Auto da Lusitânia”, conhecido pelos seus diversos níveis dramáticos internos e seus sentidos ainda incógnitos, ilustra bem aqueles mecanismos humorísticos que estruturam sua composição teatral. Justapondo e mesclando gêneros distintos e seus diversos discursos típicos, o resultado é uma sequência de surpresas e inesperadas combinações tanto no plano da estrutura genológica do auto como na caracterização de personagens e suas falas.

Longe de ser um malogro ridículo, uma falha numa pretendida expressão elevada que subitamente decai, o *bathos* vicentino insinua um dramaturgo bem-humorado e crítico, capaz de revelar as incongruências de seu tempo por meio de técnicas de composição teatral sofisticadas, aptas a nos levar a um riso ou a um sorriso, a despeito dos 492 anos que separam o compósito “Auto da Lusitânia” de nosso tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Graça. **Lusitânia**. Lisboa: Quimera, 1988.

AMORIM, Orlando. A reduplicação especular no Auto da Lusitânia. *In*: XXIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (Abraplip). **Anais [...]**. Campo Grande, 2013.

ATTARDO, Salvatore. Introduction. *In*: _____ (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**. Los Angeles: SAGE, 2014. 2 v. v. 1, p. xxix-xxxiv.

BERNARDES, José A. C. (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa: Humanismo e Renascimento**. Lisboa: Verbo, 1999. v. II.

BERNARDES, José A. C. Os gêneros no teatro de Gil Vicente. *In*: _____; CAMÕES, José (Coord.). **Gil Vicente — compêndio**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019. p. 195-214. Disponível em: <https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/67763>. Acesso em: 28 mar. 2023. DOI: 10.14195/978-989-26-1548-6_7.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução. *In*: _____. **Uma história cultural do humor**. Trad. de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.

CEIA, Carlos. Coprolalia. *In*: _____ (Ed.). **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coprolalia>. Acesso em: 27 mar. 2024.

DUTTON, Kenneth R. Doggered. *In*: ATTARDO, Salvatore. **Encyclopedia of Humor Studies**. Los Angeles: SAGE, 2014. 2 v. v. 1, p. 203-205.

EAGLETON, Terry. Sobre o riso. *In*: _____. **Humor: o papel fundamental do riso na cultura**. Trad. de Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020. p. 13-37.

EARLE, Thomas. Desafios e novos caminhos nos estudos vicentinos: o Auto da Lusitânia. **Veredas**, Santiago de Compostela, n. 23, p. 145-161, 2015. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/11>. Acesso em: 19 mar. 2024.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MALEVAL, Maria do Amparo T. O teatro. *In*: _____; MONGELLI, Lênia M.; VIEIRA, Yara F (org.). **A literatura portuguesa em perspectiva: Trovadorismo e Humanismo**. São Paulo: Atlas, 1992. v. I, p. 167-190.

MENDES, Margarida Vieira. Géneros e singularidades do teatro de Gil Vicente. *In*: BERNARDES, José A. Cardoso (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Verbo, 1999. v. II. p. 113-117.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, J. M. de Sousa. Bathos. *In*: CEIA, Carlos (Ed.). **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bathos>. Acesso em: 27 mar. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84)

RAMOS, Noémio. **Gil Vicente — Auto da Lusitânia**. [s. l.]: Edição do Autor, 2022. Disponível em: <http://teatro.gilvicente.eu/Livros/Auto-da-Lusitania.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2024.

RASKIN, Victor. Humor, theories of. *In*: ATTARDO, Salvatore (Ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**. Los Angeles: SAGE, 2014. 2 v. v. 1, p. 367-371.

SARAIVA, António José. Classificação do teatro vicentino. *In*: BERNARDES, José A. Cardoso (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Verbo, 1999. v. II. p. 108-113.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Trad. de Cardigos dos Reis. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Estudos Lingüísticos e Literários**, Maceió, v. 5-6, p. 42-79, 1989. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329549171_O_que_e_engracado_-_Categorias_do_risivel_e_o_humor_brasileiro_na_televisao. Acesso em: 25 mar. 2024. DOI: 10.28998/0103-6858.1989v1n5-6p42-79.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. *In*: CARMELINO, Ana C. (Org.). **Humor: eis a questão**. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90.

VICENTE, Gil. Auto da Lusitânia. *In*: _____. **As obras de Gil Vicente**. Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002. v. II, p. 381-415.

Recebido para avaliação em 13/05/2024.

Aprovado para avaliação em 29/06/2024.

NOTAS

1 Professor titular aposentado de Literatura Portuguesa do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Autor de **O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa** (EDUFES, 2014).

2 A propósito, Thomas Earle comenta: “A razão da fama do auto [*da Lusitânia*] é o diálogo alegórico entre Todo o Mundo e Ninguém, talvez a cena mais bem conhecida e mais frequentemente representada de todas as peças vicentinas” (Earle, 2015, p. 146).

3 Como observou Orlando Amorim, a farsa ocupa 35% dos 1109 versos do texto, ao passo que a fantasia alegórica, incluído o prólogo do Lecenciado que a introduz, perfaz 65% (Amorim, 2013, p. 2).

4 Tanto a moralidade como a fantasia alegórica fazem parte do que a crítica vicentina denomina de “autos alegóricos”.

5 Noémio Ramos acertadamente divide o auto em “Primeira parte” (Ramos, 2022, p. 77), referente à cena da família judia, e “Segunda parte” (Ramos, 2022, p. 90), referente ao restante da peça. Contudo, sua proposta de subdivisão em “Parte encaixada — 1ª parte”, referente ao Lecenciado (Ramos, 2022, p. 90), e “Parte encaixada — 2ª parte”, referente a Maio (Ramos, 2022, p. 99), não parece atender aos níveis de dramaturgia do auto, já que a cena relacionada a Dinato e Berzabu poderia também configurar uma outra parte. Cremos, assim, que apenas duas partes, farsa e fantasia, seriam suficientes para precisar a estrutura complexa do texto, ficando as divisões propostas por Graça Abreu restritas à identificação dos níveis de teatro no teatro, não interferindo na compreensão dessas partes, que indicam os dois gêneros centrais do auto: uma (a fantasia alegórica de Lusitânia) encaixada na outra (a farsa dos judeus).

6 Em mesmo artigo, Thomas Earle ainda hesita na compreensão da estrutura do auto, afirmando que “O auto é um desafio ao crítico, que tem de encontrar um princípio unificador que ligue a primeira cena ao diálogo alegórico e, além disso, também à fantasia ocorrida há três mil anos do casamento entre Lusitânia e Portugal na presença de um grupo de deidades greco-romanas, fantasia que é primeiro introduzida num argumento em prosa e depois representada no palco. Os problemas de interpretação aumentam na medida em que a cena entre Todo o Mundo e Ninguém é observada e mais tarde copiada por escrito por um par de diabos, Berzabu e Dinato, apresentados ao público como os capelães das deusas. Aqui surge uma dificuldade em termos cronológicos, porque o diálogo famoso, em que se expõe a maldade humana, toma lugar, não há três mil anos, mas na época contemporânea, num momento até em que o mundo parece estar a acabar (vv. 766 e 793-4)” (Earle, 2015, p. 146).

7 Cf. Harry Shaw (1982, p. 65) e Massaud Moisés (2004, p. 54).

8 “The abrupt transition in style from the elevated to the mundane or commonplace is an example of *bathos*, which at times takes such a ludicrously incongruous form as to evoke a humorous response” (Dutton, 2014, v. 1, p. 204). Tradução do autor.

9 Cf. também Vladímir Propp (1992, p. 119).

10 Vale lembrar que “[...] o termo aplica-se para caracterizar e individualizar certas personagens que são incapazes de falar sem obscenidades, ou cujas falas são invariavelmente acompanhadas de palavras grosseiras de carácter escatológico ou sexual”, como explica Carlos Ceia (2018).

11 Noémio Ramos averigua a (in)formação clássica de Gil Vicente a partir de suas prováveis leituras: “Quer pelas leituras das obras de Homero (*Ilíada*, *Odisseia*), Hesíodo (*Teogonia*, *Os Trabalhos e os Dias*) ou pelas *Odes* de Píndaro, quer por Virgílio ou Ovídio ou quaisquer outros autores gregos ou romanos, Gil Vicente conhecia bem a mitologia. Isso está presente pelo seu objectivo na peça — evidenciar, o *muito sábio e prudentíssimo* — apenas para caracterização cimentada (fundamentada) das figuras de Lisíbea, Lusitânia e Portugal com os mais ricos, convenientes e ajustáveis, atributos dos deuses” (Ramos, 2022, p. 34).

12 Como afirma Ramos, “Portanto, mesmo ao nível da forma aparente há uma relação entre a primeira e a segunda parte (a peça encaixada), além da repetição comportamental entre mãe e filha. Em ambas as partes há uma relação de continuidade, pelo preparo para o casamento que está imanente na família judaica, culminando nas bodas de Lusitânia. O que está em causa nas duas partes do *Auto da Lusitânia* é o casamento, indiciado pelos requisitos de uma noiva, Lediça” (Ramos, 2022, p. 57).

13 Vale ressaltar que não usamos esse termo no sentido crítico negativo atribuído ao teatro vicentino, muito comum entre a crítica conservadora que espera de seu teatro as convenções clássicas de unidade de gênero textual dramático, como alerta Margarida Vieira Mendes (1999, v. II, p. 116), mas no sentido de mecanismo ou dispositivo do texto humorístico que justapõe intencionalmente itens inesperados e surpreendentes, para suscitem a surpresa e, conseqüentemente, o riso (Travaglia, 2015, p. 54-55).

14 Lembre-se que Gil Vicente compôs seus personagens enamorados a partir dos clichês petrarquistas, como é o caso do Cortesão.

15 Na chegada de Portugal, Lisíbea já havia amaldiçoado sua vinda: “Que màora começastes / e que màora viestes / e que màora embarcastes / e que màora chegastes / e na negra vos erguestes / olhai aquela chegada, / do que lhe dê Deos mau mês” (Vicente, 2002, v. II, p. 398).

16 Não discutiremos aqui, dada a extensão limitada do trabalho, as propostas de leitura de ordem política que possivelmente emergem do “Auto da Lusitânia”, como propõem Amorim e Ramos, a cujos estudos remetemos os/as interessados/as.