

Pesquisa em Debate

O MILAGRE MEDIEVAL: GIL VICENTE E WILLIAM BUTLER YEATS

THE MEDIEVAL MIRACLE: GIL VICENTE AND WILLIAM BUTLER YEATS

Eliane de Alcântara Teixeira

Doutora em Literatura Portuguesa pela USP e professora da Universidade São Marcos

Resumo

O presente artigo, de caráter comparativo, procura aproximar dois autos – um de Gil Vicente, o *Auto da Alma*, o outro do poeta irlandês Yeats, *The countess Cathleen*, tentando mostrar como dramaturgos de períodos tão distintos, escrevendo o mesmo gênero de drama – os chamados milagres medievais –, manipulam idênticos mitos e valores religiosos.

Palavras-chave: drama, medieval, mistérios, milagres, personagens.

Abstract

This article compares two short dramas, *Auto da Alma*, by Gil Vicente and *The Countess Cathleen* by Yeats. In spite of the distance in time, the two playwrights both wrote medieval miracle plays, manipulating identical myths and religious themes.

Key words: drama medieval, mysteries, miracles, characters.

Este artigo pretende aproximar textos teatrais de períodos distintos e de autores pertencentes a literaturas diversas. O primeiro autor é Gil Vicente, dramaturgo português, que teria vivido entre 1465 ou 1466 e 1536 ou 1540. Sua produção é intensa, escreveu quarenta e seis peças, em diferentes estilos: peças satíricas, místicas, comédias e farsas. O texto a ser analisado será o *Auto da Alma*, revisitação de um gênero medieval conhecido como “milagre”. O segundo autor é William Butler Yeats, dramaturgo irlandês, que viveu entre 1865 e 1939. Além de poeta, o escritor irlandês escreveu e dirigiu peças teatrais, é autor de ensaios e estudos autobiográficos¹. A peça escolhida foi *The Countess Cathleen*, escrita em 1892, e ela nos atraiu justamente por reproduzir, em certos aspectos, o milagre medieval.

Afinal, por que William Butler Yeats resolve reproduzir a estrutura do milagre medieval nesta peça? Na tentativa de responder a essa pergunta, neste trabalho comparativo, em primeiro lugar, vamos analisar esses dois textos distintos para observarmos as analogias, as semelhanças e comprovarmos a tese de que se trata de uma utilização, por parte de Gil Vicente, de um gênero tipicamente medieval para revitalizar o espírito religioso, já bastante abalado pelo materialismo crescente, dentro da era renascentista e, por parte de Yeats, desse mesmo gênero também com intenções críticas. Em segundo lugar, iremos buscar, nas circunstâncias temporais de cada autor, a possível resposta para esse mergulho na Idade Média, de certo modo anacrônico, de dramaturgos pertencentes a épocas, culturas e países diferentes.

O Milagre Medieval

Desde sua origem, o teatro foi identificado com os ritos religiosos e ligado aos fenômenos naturais, como por exemplo, os cultos a Dioniso ou em louvor à Primavera e à renovação da Natureza. O teatro na Antigüidade foi amplamente desenvolvido, porém, entre ele e o teatro medieval, parece existir uma grande lacuna e, até, uma total separação, como se um não apresentasse nenhuma relação com o outro. Isso se deve naturalmente à inflexível posição da Igreja contra as práticas teatrais, antes comuns em Grécia e Roma. Em verdade, os padres da Igreja católica, por toda Europa, com seus

¹ A respeito da grande contribuição de Yeats para a cultura, consultar a obra de Ifor Evans, *História da Literatura Inglesa*, trad. port., Lisboa: Ed. 70, p. 141.

ataques, muito contribuíram para a decadência da tradição clássica. No entanto, é irônico que esta mesma Igreja, que tanto proibiu essas práticas, delas tenha se servido ao longo da Idade Média:

Do mesmo modo como o drama grego se desenvolveu a partir da adoração a Dioniso, a dramaturgia litúrgica medieval desenvolve-se da liturgia cristã, particularmente das celebrações da Páscoa, desde a Ressurreição, ou mais, desde a Natividade, que era o foco principal do ano cristão. O processo foi lento e desigual. Em alguns lugares, a Igreja era muito revolucionária, em outros, mais conservadora. Mas, em geral, um claro padrão emerge, mostrando um progresso definitivo do simples ato de fé que se transforma numa cerimônia ritual para um espetáculo da vida de Cristo em escala natural, encenado sobre carroças de dois andares (pageants), interpretado em Latim e utilizando todo o edifício da igreja. Com a introdução do vernáculo e a transferência da performance para o pátio do lado de fora da igreja, o caminho estava aberto para o desenvolvimento de um teatro nacional em cada país.²

Essas obras de caráter religioso receberam o nome de “mistérios ou milagres”: os primeiros, representando episódios da Bíblia; os segundos, as encenações inspiradas nas vidas dos santos.

Esse processo também ocorre na Inglaterra. Segundo o texto de introdução de *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*, o teatro inglês na Idade Média inicia-se pela necessidade do clero de transmitir seus ensinamentos:

Desde tempos bem antigos, o clero tentara transmitir os ensinamentos cristãos através do ritual e da música, pois a liturgia, em latim, não era compreendida pelo povo em geral. Desse drama litúrgico, em voga até o século XII, originaram-se os MISTÉRIOS ou MILAGRES.(...) Os mistérios ou milagres tiveram seu apogeu entre 1300 e 1450. Derivados

² Phyllis Hartnoll. *The theatre: a concise history*, 3ª ed., London: Thames and Hudson, 1998, p. 35.

do drama litúrgico, dele diferem por serem falados em vernáculo, em vez de serem cantados em latim.³

Com o tempo, essas peças foram se afastando da Igreja, transformando-se em manifestações cada vez mais populares. As cidades haviam crescido e com elas o comércio, portanto esse tipo de encenação tornava-se cada vez mais necessária para a vida desses burgos, que eram os únicos centros de desenvolvimento de cultural da Idade Média. Vieram os “ciclos de mistérios”, que eram, ainda segundo a mesma fonte, “o conjunto das peças apresentadas em uma festividade” (IBIDEM). Entre os séculos XIII e XIV, essas representações constituíram mais uma responsabilidade das comunidades do que da Igreja e, portanto, já se tinham secularizado. Esses ciclos só irão desaparecer durante o reinado de Henrique VIII, com a reforma eclesiástica.

Em Portugal, o fenômeno dos dramas populares também aconteceu num processo muito parecido com o do teatro inglês, porém pouco ou quase nada restou dessas encenações. Segundo Massaud Moisés:

Antes de Gil Vicente, houve teatro em Portugal? É possível que sim, em consonância com o que ia no resto da Europa, mas não subsistem provas documentais. Só sabemos da existência de breves representações, de caráter cavaleiresco, religioso, satírico ou burlesco, que receberam o nome de *momos*, *arremedilhos* e *entremezes*, cujo sentido originariamente diverso, acabou por se confundir. (...) O mais antigo documento referente ao assunto data de 1193, dando notícia do pagamento que D. Sancho I efetuava a dois jograis, Bonamis e Acompaniado, por seus arremedilhos.⁴

Além desses festejos mais populares, ou sem ligação religiosa, havia as muito comuns romarias aos lugares santos. Durante as longas viagens, os romeiros, para amenizar o cansaço e a saudade de suas famílias, organizavam, geralmente durante à noite ou comemorando datas religiosas, festejos que se compunham de danças, cantigas

³ Kera Stevens. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*, org. da antologia Kera Stevens e Munira H. Mutran, São Paulo: Global, 1988, p. 10-11.

⁴ Massaud Moisés. *A Literatura Portuguesa*, 27^a ed., São Paulo: Cultrix, 1992 p. 40.

e momos considerados práticas proibidas pela Igreja. Muitos documentos episcopais condenam essas práticas e daí que inferimos a existência desse teatro primitivo. O melhor exemplo disso está relatado no concílio de Toledo de 1473 (cap. 19):

Reunido em Aranda, falava de festejos semelhantes aos da Inglaterra e mais países da Europa ocidental: “Tanto nas igrejas metropolitanas, como nas catedrais e mais templos da nossa província, meteu-se um costume, a saber: pelas festas do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, de S. Estevão, S. João e na SS. Inocentes e em certos outros dias festivos, mesmo quando se celebram as cerimônias divinas, nas solenidades das missas novas, introduzem-se na igreja representações teatrais, mascaradas, espetáculos, figuras monstruosas”.⁵

Dois aspectos importantes podemos apreender do que foi dito acima, o primeiro, que Inglaterra e Portugal tiveram um desenvolvimento muito semelhante no que diz respeito à arte e, principalmente, ao teatro, fato que podemos confirmar nos demais países europeus, e segundo, uma vez que um autor moderno resolve fazer uma incursão a esse período, isso significa que a Idade Média ainda oferece muito material e caminhos para a interpretação do nosso tempo.

O *Auto da Alma*, de Gil Vicente

Pareceu-nos claro que, apesar da inexistência de documentação comprobatória, o teatro português medieval existiu efetivamente, e mais, que ele teria influenciado de modo direto os chamados autos de devoção do mais importante dramaturgo português do período subsequente, Gil Vicente:

Outros testemunhos ainda existem de cerimônias litúrgicas do ciclo pascal que interferem com o teatro. Se apenas em um missal bracarense de 1558 se nos depara o texto dialogado de um *Depositio Christi*, certo é que tal cerimônia há mais de um século era conhecida entre nós, como se

⁵ Mário Martins. “Teatro sagrado na nossa Idade Média” in *Brotéria*, vol. L (II), Lisboa, fev. de 1950, p. 147.

depreende de uma alusão que o rei D. Duarte lhe faz no *Leal Conselheiro* (capítulo 97) e permite confirmá-lo o remate do *Auto da Alma* vicentino, (...) E haverá também de retroceder à primeira metade do século XV para encontrar vestígios diretos de uma das composições dramáticas mais freqüentes na liturgia medieval: o *Pranctus*, ou Pranto de Nossa Senhora, que, dotado inicialmente de autonomia, passou mais tarde a integrar-se nos ‘mistérios’ sobre a Paixão de.⁶

Como vimos, o *Auto da Alma* é um bom exemplo de encenação religiosa que se aproxima muito dos milagres medievais. Esse auto foi um presente à rainha D. Leonor, que dava à luz o futuro rei D. João III. Foi representado pela primeira vez na corte de D. Manuel, na cidade de Lisboa, em uma noite de Endoenças, ano de 1508. Dissemos que é uma peça com estrutura de milagre medieval, pois Gil Vicente, apesar de humanista, ainda mantém fortes traços medievais em sua obra, principalmente nos autos. O teatro vicentino é popular por excelência desde sua origem; e o aspecto litúrgico desses autos reflete uma das principais características do povo português – a religiosidade. São personagens desse auto: a Alma, o Anjo Custódio, a Igreja, Santo Agostinho, Santo Ambrósio, S. Jerônimo, S. Tomás e dois Diabos. O enredo conta que do mesmo modo que caminhantes cansados precisam parar em estalagens para se refazer, assim também as almas precisam de uma parada de repouso, quando jornadeiam rumo à eternal morada de Deus. Essa estalagem é comandada por uma estalajadeira das almas, que é a Madre Santa Igreja e que, no início da peça, está reunida com seus quatro doutores: Santo Tomás, São Jerônimo, Santo Ambrósio e Santo Agostinho. Eles discutem a necessidade de algo que proteja a almas da perdição, e esse algo seria a própria Igreja. Nesse momento, entram o Anjo Custódio e a Alma. O anjo aconselha a Alma a não cair em tentações, pois estas são obstáculos criados pelo Demônio para tirá-la do caminho certo. Como contraponto à intervenção angelical, o Diabo que tenta desviá-la do caminho, oferecendo-lhe bens supérfluos como um par de sapatos e um vestido de seda.

A Alma, persuadida de que ainda muito tempo tinha antes da morte, começa a achar razão no que diz o Diabo, e que mal não havia em se enfeitar um pouco e em

⁶ Luiz Francisco Rebello. *História do teatro português*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa/Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1968, p. 141.

gozar a vida. Ciente da calamitosa situação, o Anjo aconselha a Alma a ir hospedar-se em abrigo seguro, a Madre Santa Igreja, e a Alma concorda. Os dois Diabos, praguejando, esperam a Alma sair da Igreja para tentá-la novamente. Enquanto isso, dentro da igreja os quatro doutores, a Alma e o Anjo estão sentados, todos oram, e Santo Agostinho benze a mesa. No decorrer da cerimônia, vão os doutores mostrando os martírios: as insígnias da Paixão, os açoites, a coroa de espinhos, cravos e o crucifixo. A Alma, agora despida das vestes do pecado, pura, resignada e arrependida, caminha para o sepulcro e depois para a casa celestial, onde descansará eternamente.

Como se viu, o teor religioso nessa peça é muito alto, o que a faz muito próxima de um ensinamento cristão, como se constituísse ela um verdadeiro ato litúrgico, no qual existe a idéia de que o maior proveito que se tira da vida terrena são as boas ações, a entrega total aos mandamentos bíblicos, abalizados pela Igreja Católica. Também não há dúvida de que esta peça seja uma alegoria, ou seja, nela acontece a concretização de conceitos, idéias ou sentimentos que são representados por pessoas, seres reais, como é o caso da Madre Santa Igreja, que aparece na forma de uma estalajadeira; a Igreja em si, como um lugar seguro, um abrigo para o caminhante cansado, onde são servidas refeições, as insígnias da Paixão, sobre a mesa que é o altar. A vida terrena é representada por uma caminhada na qual o homem pode tomar o bom ou o mau caminho. O homem, representado pela personagem Alma, é frágil e suscetível de ser tentado, de ser aliciado pelo Diabo, porém, em seu socorro e para que ele não desrespeite os princípios da Igreja Católica, surge o Anjo Custódio auxiliando-o para que ele não caia em tentação e se deixe seduzir pelos bens materiais.

Logo no início da peça, Santo Agostinho, o mais importante doutor da Igreja, por ter escrito as bases da doutrina cristã, é quem fala. O lugar escolhido é uma mesa posta com uma cadeira que naturalmente deve ser destinada à Alma, dentro do templo, o que representa a idéia de que a Igreja é o lugar onde as almas devem buscar o alimento divino. Durante essa primeira fala, Santo Agostinho, num tom de muita austeridade, refere-se à necessidade de o homem procurar consolo para seus tormentos:

Porque a humana transitória
natureza vai cansada
em várias calmas,

nesta carreira da glória
meritória,
foi necessário pousada
para as almas.
Pousada com mantimentos,
mesa posta em clara luz,
sempre esperando,
com dobrados mantimentos
dos tormentos
que o Filho de Deus na Cruz
comprou, penando.⁷

Vemos aqui a própria celebração da missa, ou seja, a mesa é o altar, os mantimentos representados pelas insígnias do Paixão (açoites, coroa de espinhos, cravos, crucifixo) são os ensinamentos transmitidos durante a missa por meio das palavras dos padres (Santo Agostinho foi apenas um deles), ou por meio da própria imagem de sofrimento de Cristo na Cruz. Aliás, nessa mesma fala, aparece resumida toda a penosa trajetória de Cristo – Filho de Deus – que sofreu com dobrados tormentos – o ato da crucificação e os demais martírios – para salvar o homem. Essa mesa está iluminada de sabedoria, a verdadeira luz, ou pela própria posição do púlpito que fica em posição privilegiada, isto é, bem acima das cabeças dos fiéis, e iluminada pela luz das rosetas, imensas janelas estrategicamente colocadas para provocar, com uma luz intensa, essa sensação de êxtase e purificação do ambiente.

Em seguida, aparece o Anjo que acompanha a Alma para ter certeza de que esta não entrará em algum caminho escuso. A Alma, porém, logo será abordada pelo Diabo, que se aproveitara do fato de que o Anjo se afasta para cumprir outra missão. Essa cena apresenta os perigos que o homem corre ao se distanciar muito da Igreja, que figura como a mais importante instituição da sociedade. Por mais que essa sociedade mude, ela permanecerá firme em seu propósito e em sua missão, nunca abalada, nunca descaracterizada. O Diabo, em sua fala, acentua a brevidade da existência e a necessidade de se desfrutar das boas coisas da vida. Em seu discurso, também, notamos

⁷ Gil Vicente. *Obras primas do teatro vicentino*, int., org. e com. de Segismundo Spina, São Paulo: Difusão Européia do Livro/ Edusp, 1970, p. 138.

um certo tom coloquial. Observe-se que ele chama a atenção para o que é prazeroso, efêmero:

Oh! Descansai neste mundo,
que todos fazem assi.
Não são em balde os haveres,
não são em balde os deleites
e fortunas;
não são em balde os prazeres e comeres:
tudo são puros afeites
das criaturas.⁸

O Diabo, em seu discurso, procura atrair a Alma com alguns dos pecados capitais: preguiça, gula, luxúria, com isso, opondo-se à austeridade imposta pela Igreja. Nota-se que sua fala é bastante informal em relação ao discurso grave, circunspeto de Santo Agostinho. Cria-se, assim, uma espécie de oposição dentro da peça: o poder da Igreja, representado pelos Santos, instaura-se também pela sabedoria e dom da palavra; a Igreja seria então uma espécie de elite espiritual e cultural, enquanto que os Diabos, com seu linguajar menos rebuscado, sua banalidade e o apego aos bens materiais, ficariam numa posição inferior na sociedade. A Igreja liga-se à idéia do sacrifício e da purgação dos pecados, com a projeção das benesses para um outro plano, o celestial; os agentes da tentação ligam-se à idéia de que não se pode contar com algo além da vida, mas, sim, de que todos devem desfrutar dos prazeres da vida aqui mesmo na terra. A Alma sente-se tentada pela oferta do Diabo – um brial (vestido de seda ou de fino brocado), uns chapins (sapatos), um colar de ouro, dez anéis e pendentes para as orelhas e até a solução para questões jurídicas. A Alma, com certeza, é representada alegoricamente por uma mulher, logo, o Diabo apela para sua fraqueza, a vaidade. Nessa época, a figura feminina era considerada um ser frágil, suscetível de ser facilmente tentada - como Eva -; daí o fato de a mulher ser uma metonímia do ser humano, que também é frágil e passível de ser seduzido pelo Demônio.

⁸ *Obras primas do teatro vicentino*, op. cit. p. 142.

Enfim, o Anjo Custódio consegue levar, por meio de hábil discurso, a Alma para um abrigo seguro, isto é, a Igreja, que sem demora, apresenta os “manjares” servidos por Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerônimo e São Tomás, alicerces ou “pilares” da Igreja Católica. Inicia-se, neste ponto do auto, cuidada preleção sobre a Igreja, sua função e finalidades pelos já referidos santos, o que acentua o caráter pedagógico, didático do teatro vicentino. Essa preleção final apresenta os quatro santos (observe que são quatro justamente para que formem, como numa figura geométrica, os quatro alicerces necessários para a construção de qualquer edifício, neste caso, a Igreja), e cada um será responsável por uma parte da oração.

Gil Vicente, como já se disse, procura tornar o exemplo muito concreto, como acontece em toda alegoria, do mesmo modo que a Igreja, que se serve em suas práticas do recurso de se utilizar do concreto para representar o abstrato, tornando a mensagem mais palatável ao fiel geralmente inculto, principalmente se pensarmos no público da Idade Média. A força da Igreja fica evidente, uma vez que o autor não só defende os seus valores, como também se utiliza de recursos persuasivos similares aos dos sacerdotes. Sem dúvida, ainda é o mundo medieval que predomina em Portugal ou, pelo menos, é o que acontece na obra do dramaturgo.

Não é sem propósito que a Alma acaba por retornar ao bom caminho representado pela Igreja. Esta, por ser o alicerce da vida feudal, emblematizaria a própria Idade Média. Gil Vicente, com esse procedimento, vira, em parte, as costas à Renascença, que privilegia a cultura clássica, despreza o feudalismo e sucumbirá frente ao capitalismo comercial. Com o *Auto da Alma*, Gil Vicente acaba por antecipar, segundo Segismundo Spina, muitas das resoluções do Concílio de Trento:

Antes que o Concílio de Trento, realizado pouco depois de sua morte (1545-1563), viesse tentar uma reposição do Homem nos quadros culturais da Idade Média, já o bom do Gil Vicente procurava lembrar ao homem que possuía uma alma para salvar: se em 1517, com a representação do *Auto da Embarcação do Inferno*, mostrou cruamente a crise moral em que estavam metida todas as classes sociais de seu tempo

– desde o sapateiro ao fidalgo, desde o clérigo aos homens do foro –, em 1518 propôs-lhes com o *Auto da Alma* o caminho para a salvação.⁹

Essa postura só vai confirmar sua simpatia pelos ideais da Idade Média e pela Igreja, que já se preocupava com seu papel e influência na sociedade portuguesa.

***The Countess Cathleen*, de William Butler Yeats**

A peça de William Butler Yeats, *The Countess Cathleen*, possui apenas um ato dividido em cinco cenas, sendo que a extensão delas é bastante variável. O número de personagens não é muito grande. São elas: a Condessa Cathleen, Aleel, um poeta, Oona, mãe adotiva da condessa, Shemus Rua, um camponês, Mary, sua esposa, Teigue, o filho do casal, dois demônios que se fazem passar por mercadores, camponeses, empregados e seres angelicais. A cena tem lugar numa pequena vila (numa casa, nos campos, num castelo), na Irlanda dos velhos tempos. Nela, encontramos um motivo religioso semelhante à do auto de Gil Vicente: se isso não acontece quanto à forma como é tratado e quanto às personagens, acontece quanto à representação da doutrina cristã. Camponeses famintos são tentados por mercadores, na verdade, demônios, que lhes oferecem fartura em troca de suas almas. A condessa Cathleen, percebendo o engodo, promete a própria alma para livrar os pobres dessa desgraça. Por ser pura e despreendida, a personagem é cobiçada pelo Demônio que aceita a troca. No final, uma interferência divina, representada por seres angelicais, impede que sua alma vá para o inferno.

Já a uma leitura inicial da peça, percebemos o trabalho de artesão executado por Yeats. A primeira cena é um bom indicativo dessa apurada lapidação, que se percebe na descrição mais lírica que objetiva do cenário e no aprimoramento da linguagem, o que serve para tornar o texto extremamente poético. Como veremos, as outras artes, principalmente as visuais, uniram-se à poesia na composição dessa peça tão original. O cenário, descrito como se fosse uma tela, compõe-se de uma sala, onde arde o fogo de uma lareira, e uma porta de saída pela qual se vê um bosque e suas árvores “upon a

⁹ Segismundo Spina, Introdução a *Obras primas do teatro vicentino*, op. cit., p. 12.

gold or diapered sky”.¹⁰ Essa imagem do bosque junto à casa, em que há um perfeito equilíbrio, sem excesso de sombra ou de luz, as cores suaves e o dourado lembram uma ilustração de pintores Pré-rafaelitas, ou como afirma Liam Miller:

As indicações de palco de Yeats para *The Countess Cathleen* sugerem que a ação acontece num bosque, tal como pode ser visto em uma iluminura medieval (...) porém a visão de Yeats desse mundo medieval está mesclada a uma visão Pré-rafaelita, e um paralelo pode ser traçado por meio das ilustrações de Sir Edward Burne-Jones para Chaucer, cuja impressão William Morris terminou pela Editora Kelmscott em 1896.¹¹

Na segunda cena, Mary e Teigue conversam, mas parecem agitados, os diálogos transcorrem paralelamente, como se as personagens falassem sozinhas – a mãe preocupa-se com a demora do marido, o rapazinho, com fatos estranhos acontecidos na vizinhança: o aparecimento de um homem cujas orelhas se movimentavam como asas de morcego e de um outro homem sem face. A referência a essas monstruosidades é uma sugestão de que a normalidade do mundo começa a ser perturbada pela intervenção do demoníaco. Nesse sentido, cria-se uma atmosfera de mistério, na qual o elemento sobrenatural coexiste com o mundo real, dando a sensação ao leitor da existência de dois mundos paralelos que se intercomunicam a todo momento, como nas lendas de qualquer lugar. Contudo, neste caso, as lendas são aquelas das tradições irlandesas dos tempos ancestrais, que Yeats faz questão de lembrar:

Por meio de símbolos, presentes na mitologia e lendas irlandesas, como o poço e a aveleira, e também nas referências aos famosos heróis irlandeses como Cuchulain, ele conseguia facilmente evocar o mundo sobrenatural e dar ao público uma visão intensa e mística da realidade. (...) Yeats empregava símbolos, em sua maioria, retirados de mistérios celtas.¹²

¹⁰ William Butler Yeats. *The collected plays*, Dublin: Gill and Macmillan, s/d., p. 3.

¹¹ Liam Miller. *The noble drama of W. B. Yeats*, Dublin: The Dolmen Press, 1977. p. 44.

¹² Fernanda Mendonça Sepa. *O teatro de William Butler Yeats: teoria e prática*, São Paulo: Ollavobrás/Abey, 1999, p. 38.

Poderíamos apontar aqui as duas principais constantes do autor: a primeira, a sua paixão pelo Ocultismo, o que o torna um fascinado por lendas e pelo sobrenatural, levando-o, até, a ser membro de sociedades secretas, característica também muito comum aos simbolistas; a segunda, seu patriotismo que o faz constantemente retornar às origens, na tentativa de criar uma literatura genuinamente irlandesa. Segundo Fernanda Mendonça Seta: “em *The Countess Cathleen* (1892), o mundo sobrenatural é evocado por dois grupos distintos: o dos Demônios e o dos seres Angelicais”,¹³ e é dessa oposição entre o bem e o mal, desse jogo de forças que se compõe a peça. Mais do que simplesmente trabalhar com elementos sobrenaturais, Yeats, assim como todo artista do Simbolismo, deseja criar uma atmosfera mística, propícia ao devaneio.

No instante em que a mulher e o filho dialogam, Shemus chega à casa sem nada nas mãos, pois sua busca por trabalho ou comida fora em vão. Nesse ambiente de fome e penúria, muitas manifestações de ânimo acontecem: a mulher roga a piedade divina, faz orações e tem pressentimentos negativos; o marido pragueja, pois se diz abandonado por Deus; e o jovem simplesmente se desespera diante da situação de fome extrema.

Entram em cena uma dama, uma velha senhora e um poeta cansados de longa caminhada. A dama, representante da antiga nobreza, é a condessa Cathleen, no entanto, a idéia de uma nobreza egoísta e mesquinha não se concretiza nessa personagem, pois ela é extremamente generosa, tendo distribuído todos os seus bens, tudo que trazia consigo para os famintos. A melhor descrição de Cathleen aparece no final da peça, quando um dos camponeses a chama de “the great white lily of the world” e um outro a compara com “the pale stars”. Essa aproximação com a cor branca sinaliza sua pureza de alma inigualável e absoluta. Seu destino é um velho castelo no interior do bosque, lugar de fartura e alegria. A condessa, acima da idéia de classe social, representaria o povo de origem da Irlanda, ela é como que uma espécie de entidade celta retirada das lendas. Vemos aqui uma das principais preocupações do dramaturgo, a de acordar no homem o poder de imaginar, de sonhar com um passado mítico. A figura da condessa remonta a um passado imemorial, o mundo feudal, no qual os servos mantinham uma relação de positiva vassalagem em relação ao seu senhor. O

¹³ Fernanda Mendonça Seta. *O teatro de William Butler Yeats: teoria e prática*. Op. cit., p. 29.

melhor exemplo disso verifica-se no respeito, sem traços de negativa submissão, que Mary tem pela condessa:

But first sit down and rest yourself awhile,
For my old fathers served your fathers, lady,
Longer than books can tell – and it were strange
If you and yours should not be welcome here .¹⁴

Nessa primeira fase de produção dramática de Yeats, o esforço para conseguir compor seu próprio “livro sagrado” é perseguido incansavelmente.

Oona, a criada fiel, uma espécie de ama ou mãe adotiva, representa o plano real, pois, com seus comentários, tenta constantemente trazer Cathleen para a realidade. Não bastasse isso, também repreende o poeta por ser tão sonhador e por ser absolutamente inútil, assim como a sua arte: “you were as helpless as a worm”. Oona opõe-se tanto ao misticismo de Cathleen quanto ao lirismo de Aleel e, em seu pragmatismo, emblematiza a figura arquetípica da Mãe, ligada à natureza, à terra. Não é à toa que, tendo criado a condessa, acaba por ampará-la nos braços quando ela morre. Essa bela cena, por acaso, não lembraria a tocante escultura da *Pietà*?

Aleel é um aedo, ou seja, o poeta itinerante, típico do mundo arcaico, uma espécie de memória coletiva de um povo, pois está sempre contando velhas lendas pagãs, mantendo com isso viva a tradição. É ele que canta as canções da peça, e concretiza a comunhão entre o teatro e a música. Esse artista vive, aparentemente, distante da realidade de extrema pobreza, seus olhos estão voltados para a beleza e o amor. Além de cantar, Aleel também conta a Cathleen, na segunda cena, a história da Rainha Maeve. Essa lenda teria acontecido há nove séculos e fala da paixão de um homem por Maeve, “the Queen of all the invisible host”, que terminaria em morte. Em realidade, há aqui uma visão poética das fases da lua, como dos demais fenômenos da natureza. Ou seja, o poeta, ao invés de descrever objetivamente o mundo natural, carrega-o de subjetividade, ao transformá-lo numa espécie de alegoria, como se houvesse um sentido em tudo o que existe. Para ele, a lembrar Baudelaire, tudo é

¹⁴ William butler Yeats. Op. cit., p. 7.

hieroglífico, tudo é misterioso, a natureza, como um templo de enigmas, fala. Nesse sentido, Aleel seria o *alter ego* de Yeats. Enquanto a condessa representa a transcendência, e por isso é a única cuja alma pode salvar seu povo, Aleel representa o sentido estético da vida, “a condessa, que vende sua alma para aliviar o sofrimento de seus servos, pertence mais ao mundo de Oisín do que ao mundo de Patrick e seu leal poeta, Aleel, parece pertencer também a uma antiga ordem”.¹⁵ Segundo C. M. Bowra, em *The Heritage of Symbolism*,

A imagem do poeta itinerante tem seu próprio significado, contudo, para Yeats, tem uma importância simbólica, porque serve a suas próprias inclinações por forças ocultas e misteriosas e pode ser aplicada a qualquer um que tenha tais inclinações. (...) O poeta individual torna-se um símbolo do universal anseio que é revelação, por se apresentar numa vívida, concreta, particular circunstância.¹⁶

Logo após a partida dos três caminhantes, chegam os demônios, vestidos de mercadores a fim de tentar os míseros camponeses. Eles são trazidos, principalmente, pela invocação de Shemus. Vêm em nome do “Mestre dos mercadores” e seu único interesse é negociar almas. Cria-se, assim, uma oposição maior dentro da peça: o mundo de Deus, que rege a vida aqui na Terra, com vistas a conquistar o homem para a pureza e o amor e o do demônio, que procura seduzir a alma com dinheiro. É, portanto, significativo que o diabo apareça sob a forma de um mercador, o que serve para atestar a crítica de Yeats a um mundo em que os valores materiais superam os espirituais e estéticos. Tal como na peça de Gil Vicente, o diabo usa de várias armas para seduzir o homem, todas que levam ao desfrute dos prazeres da vida. Quem são esses homens cristãos, senão os ingleses, que durante o processo de dominação, impuseram a língua e a religião ao povo nativo da Irlanda?

Quando a condessa descobre as artimanhas dos demônios mercadores, tenta de todas as maneiras impedir essa desgraça, vende todos os seus bens, demonstrando um total desprendimento, com exceção do castelo que, como vimos, representa a integridade do ‘eu’, e luta desesperadamente pela salvação dessa gente inculta, iludida

¹⁵ Liam Miller, op. cit., p. 43.

¹⁶ C. M. Bowra. *The heritage of Symbolism*, London: Macmillan, 1962, p. 189

por promessas vãs, gente que se esquece do mais precioso bem do homem – a alma. Essa alma, aparentemente cristã, nada mais é que a própria essência de um povo, ou seja, sua história, seus valores, sua tradição. Neste ponto, além da crítica aos rumos que a Modernidade impõe ao homem, Yeats também visa a preservar a arte e, em especial o teatro, contra o mercantilismo crescente. A condessa, com esse ato, define para si própria uma missão, a de doar em prol de uma nobre causa:

Na terceira cena, como comentamos acima, Aleel relata uma visão premonitória que teve enquanto dormia, porém Cathleen, que reza em seu oratório, recusa-se a mudar de idéia, nem em nome das antigas entidades, os velhos deuses, nem por qualquer força natural ou sobrenatural. Ela está firme em seu propósito e nada poderá fazê-la mudar, sua escolha fora feita. Mais tarde, ela recebe a visita dos dois mercadores astutos que tentam iludir a doce e pura dama que, por ser extremamente inocente, nem percebe que os trapaceiros levam todo o seu ouro.

Após a breve quarta cena, em que camponeses conversam sobre o dinheiro, ou para sermos mais exatos, o ouro que esse metal precioso que poucos possuem e que tudo pode comprar. Eles tentam imaginar como seria esse tesouro e a melhor associação é com o brilho do sol. Os dois mercadores observam escondidos e calados, e para fechar a cena, aparece Aleel cantando mais uma canção.

Chegamos à quinta cena que chama a atenção pelo fato de jogar ao mesmo tempo com um tom jocoso e um tom grave, aquele criando um forte contraste com este. Se a peça em quase toda sua totalidade caracteriza-se pela força poética, pelo tom elevado, pelo transcendente, as primeiras páginas da quinta cena surpreendem o leitor com a grotesca imagem de um mercado, onde os demônios mercadores organizam um leilão das almas. Ao fundo, o corpo de Mary jaz solitário rodeado de velas, ninguém chora ou reza por ela. O grotesco instaura-se com a vulgarização do sagrado, reduzido a profano, no instante em que o sublime é transformado em mercadoria. Os mercadores começam a fazer uma espécie de leilão. Utilizando um livro, que contém um resumo das atividades lícitas ou ilícitas dos pretensos vendedores, os mercadores avaliam o que seria um bem eterno – a alma. A cena transcorre como num mercado: ruído de vozes, protestos contra o baixo valor atribuída à alma de uma senhora, barganha e discussão, enfim, há uma total banalização do que é considerado sagrado. Em Yeats, esse valores

materialistas lembram, de maneira bem evidente, o Capitalismo inglês que ele tanto rejeitava.

No final da peça, a condessa Cathleen aparece para salvar os camponeses: em troca das pobres almas, oferece de livre vontade a sua, a mais pura, a mais valiosa – a alma de uma santa. Sem titubear, os mercadores aceitam a barganha, porém mediante um documento assinado com a pena. Apesar dos apelos de Aleel, Cathleen, assim como Fausto, assina e o negócio está fechado. Pouco depois, quando a Condessa está para morrer, algo extraordinário acontece: figuras angelicais vestidas como cavaleiros descem do céu. Essa cena, como outras da peça, reproduz uma visão que se aproxima de um quadro. O próprio autor confessa ter criado as figuras dos Anjos a partir de uma gravura de um pintor francês:

Quando eu tinha uns vinte anos, eu vi um desenho ou água-forte, feito por um artista francês, de um anjo de pé contra um céu à meia-noite. O anjo era velho, sem asas e armado como um cavaleiro, tão impossivelmente alto quanto uma daquelas figuras da Catedral de Chartres, e seu rosto estava marcado pelo tempo e pelas inumeráveis batalhas.¹⁷

O inesperado acontece e o anjo descreve a entrada de Cathleen no paraíso.

A homologia entre as peças de Gil Vicente e William Butler Yeats

Nas duas peças, algumas situações se repetem, como as tentações do Demônio, as preces, o conflito das almas inseguras, no que diz respeito ao caminho que devem seguir, mas há muitas diferenças também. Enquanto em Gil Vicente as alegorias são simples e as imagens acessíveis e universais, em Yeats, a metáfora é muito mais elaborada. A referência à Irlanda e ao seu contexto fazem que a obra, além do caráter universal, por ela se prender a motivos clássicos, acentue a cor local, a defesa dos valores nacionais (o que não acontece no autor português). Nos dois autos, aparecem as questões terrenas, como as dificuldades e sofrimentos que se nos apresentam, pois a

¹⁷ William Butler Yeats, apud Liam Miller. Op. cit., 1977, p. 46.

vida está repleta de provações e as tentações são várias. No *Auto da Alma*, a tentação se traduz em bens materiais, que, em nosso ponto de vista, podem parecer insignificantes, como um vestido de seda ou um par de sapatos. No entanto, levando-se em conta o contexto histórico, chegaremos à conclusão de que o mundo ainda no início do Mercantilismo, não tinha notícia de mercadorias de outros lugares, pois o mundo medieval era muito pequeno e as relações internacionais quase inexistentes. Em *The Countess Cathleen*, o dinheiro é a maior arma de corrupção. Já vivendo num mundo capitalista, Yeats condena a incessante busca por bens de consumo, hábito, aliás, introduzido desde a Revolução Industrial que teve início na Inglaterra.

As personagens de ambas as obras são divididas em grupos, aquelas que zelam pela alma ou pelo humano, aquelas que procuram atrapalhar o processo de elevação por que a alma estaria passando, no meio delas pessoas que tentam descobrir respostas para suas dúvidas e alívio para seus sofrimentos. Observe-se que há uma similaridade evidente entre a figura do Diabo vicentino com a do mercador de Yeats. Não é à toa, inclusive, que a figura demoníaca seja representada por um comerciante, o que atesta a sua ligação com os valores materiais. Também há uma similaridade entre o mercantilismo renascentista, criticado por Gil Vicente, e o mercantilismo inglês, pós-industrial, criticado por Yeats. Segundo Fernanda Mendonça Sepa: “em *The Countess Cathleen* (1892), os demônios que se tornam mercadores representam, em nossa opinião, o imperialismo e o materialismo inglês.”¹⁸

Apesar de viverem em épocas e países tão diferentes, Gil Vicente e Yeats tentam criar um teatro genuíno, o primeiro não tão conscientemente como o segundo. Ambos passam por um período de transição, Gil Vicente encontra-se no período transitório entre a Idade Média, que durou dez séculos, e a Renascença que traz consigo muitas inovações estéticas, científicas e sociais; Yeats vê um longo passado de submissão da Irlanda em relação à Inglaterra, ainda mais grave durante a era vitoriana, e deposita no novo século a esperança de uma Irlanda livre e autônoma, principalmente em relação à arte. Em seu auto, Gil Vicente deixa muito clara sua costela pedagógica e dá uma perfeita lição de respeito aos valores religiosos. Para ele, o mais importante é praticar boas ações, pois somente elas restarão no momento de acerto de contas. Para Yeats, existe um propósito ou até uma missão para quem faz literatura. Em seu ensaio

¹⁸ *Op. cit.*, p. 26.

intitulado “An Irish National Theatre”, encontramos o seguinte comentário a respeito desse tópico:

Literatura é, na minha mente, o grande poder educativo do mundo, o supremo criador de todos os valores, e ela é isso, não somente nos livros sagrados cujos poder todos conhecem, mas por meio de cada movimento da imaginação em uma canção, ou enredo ou no drama que dá a dimensão da intensidade e sinceridade que faz dela literatura afinal. A literatura deve se responsabilizar por seu poder, e manter sua liberdade.¹⁹

Os dois dramaturgos estão presos à tradição popular: Gil Vicente liga-se ao teatro popular medieval, inclusive na concepção que tem da vida social hierarquizada; Yeats, por sua vez, liga-se às lendas e à Mitologia irlandesas na procura ou afirmação de suas raízes. Devemos lembrar também que, enquanto o teatro vicentino apontava para o universal, o do escritor irlandês fincava os pés no solo de sua pátria. As personagens do teatro de Gil Vicente são tipos bem marcados, e a força de seu teatro está nos diálogos bem construídos, uma vez que em suas encenações não se valia de cenários ou quaisquer outros recursos cênicos, suas peças são constituídas de uma série de quadros, similarmente às pinturas medievais e às novelas de cavalaria. As personagens de Yeats são simbólicas, a palavra é poética criando assim, em certos momentos, imagens penumbrosas e oníricas. O dramaturgo português faz um teatro de reflexão, porém Yeats, ao negar o intelecto, privilegia o místico e o sobrenatural, mesmo em se tratando de suas idéias políticas, entranhadas no texto. Desse modo, é importante afirmar que essas idéias são refinadas e amortecidas pelo seu lirismo. Gil Vicente, indo na direção contrária, faz um texto repleto de vocábulos populares, muito coloquiais, facilitando ao máximo nos exemplos e tornando as idéias bem acessíveis.

No que diz respeito ao modo como cada um representa a sociedade, devemos observar que ambos são muitos críticos em relação aos costumes e à estrutura social. Gil Vicente, por exemplo, critica a luxúria na figura do Frade, mas não a Igreja como instituição, ou o onzeneiro, pela sua ganância. Entretanto, não perde de vista a sociedade que cria esses monstros, o sistema social que corrompe e dá privilégios a

¹⁹ Yeats, apud John Harrington. *Modern drama*, New York: Norton, 1991, p. 390.

poucos. Naturalmente, Yeats tem uma visão bem mais profunda dos problemas de seu país. Sua própria experiência política levou-o a uma postura mais crítica da situação de povo dominado, subjugado nos rumos da História. A diferença está no fato de que a solução proposta pelo poeta e dramaturgo está na Arte, na sensibilização do homem, pelo transcendental. A revolução deve começar pelo interior e não nas questões externas, como pensavam seus companheiros anarquistas.

Fontes

VICENTE, Gil . *Obras primas do teatro vicentino*, int., org. e com. de Segismundo Spina, São Paulo: Difusão Européia do Livro/ Edusp, 1970.

YEATS, William Butler. *The collected plays*, Dublin: Gill and Macmillan, s/d.

Referências bibliográficas

BOWRA, C. M. *The heritage of Symbolism*, London: Macmillan, 1962.

HARRINGTON, John. *Modern drama*, New York: Norton, 1991.

HARTNOLL, Phyllis. *The theatre: a concise history*, 3^a ed., London: Thames and Hudson, 1998.

MARTINS, Mário. “Teatro sagrado na nossa Idade Média” in *Brotéria*, vol. L (II), Lisboa, fev. de 1950.

MILLER, Liam. *The noble drama of W. B. Yeats*, Dublin: The Dolmen Press, 1977.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*, 27^a ed., São Paulo: Cultrix, 1992.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa/Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1968.

SEPA, Fernanda Mendonça, *O teatro de William Butler Yeats: teoria e prática*, São Paulo: Ollavobrás/Abey, 1999.

STEVENS, Kera. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*, org. da antologia Kera Stevens e Munira H. Mutran, São Paulo: Global, 1988.