

## É parda, é pedra, são os novos caminhos

Prof. Dr. Robson Dutra  
UERJ

### Resumo:

Tendo por base *O Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente e livro de contos *O Fio das missangas*, de Mia Couto, este texto reflete criticamente a partir dos diversos tipos de revoluções que a literatura ocasiona em seu tempo e do descentramento por ele evocado.

**Palavras-chave:** teatro medieval, carnavalização, contemporaneidade, revolução.

### Abstract:

Based on *O Pranto de Maria Parda*, by Gil Vicente and the tale book *O Fio das missangas*, by Mia Couto, this text critically reflects on the multiple sort of revolution that literature brings to its time and the decentralisation evoked.

**Key words:** medieval theatre, carnivalisation, revolution.

Toda revolução é ao mesmo tempo uma profanação e uma consagração. O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens, mas essa degradação é sempre acompanhada de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio.

(Otávio Paz, *O Arco e a lira*)<sup>1</sup>

A epígrafe que norteia este texto nos revela a dimensão precisa de um dos elementos de que a literatura se mune freqüentemente e ao qual deve, muito provavelmente, grande parte de sua multiplicidade.

A revolução, ou seja, a “luta com a palavra, ainda que seja a mais vã”, segundo lemos no poema de Carlos Drummond de Andrade, resulta no grande caleidoscópio e na pluralidade de pontos de vista ou, para usarmos a definição de Mikhail Bakhtin, na polifonia que constitui a arte literária e que faz do combate, quer com palavras ou outras formas de manifestação artística, um de seus mais profícuos temas.

No que se refere, ainda, ao pensamento crítico de Otávio Paz, podemos inferir que a semântica do vocábulo “revolução” não aponta apenas para uma mudança abrupta, mas, igualmente, implica a substituição gradual de paradigmas que, diante de novos desejos e demandas são postos de lado, operando a desconstrução do que antes representavam em função do novo que se instaura.

Difícil nos parece, sobretudo se entendemos o sentido estrito das palavras “profano” e “sacrilégio”, dissociarmos tais conceitos de algumas fases bastante específicas da literatura e da produção artística em geral. Assim, um dos momentos da história a que somos conduzidos pelo maniqueísmo que estes vocábulos evocam é a Idade Média, época em que a heterodoxia estabelecida apontava para uma hiância entre instâncias divinas e humanas representadas por conceitos como Bem e Mal, luz e trevas, pecado e absolvição que resultam, como enuncia Antônio José Saraiva, numa luta acirrada pela supremacia entre dois mundos bastante concretos <sup>2</sup>. É a partir, portanto, de uma visão teocêntrica levada a cabo sobretudo por Roma, na época em questão, que o mundo passou a oscilar entre o “possível” e o “impossível”, o “falso” e o “verdadeiro” que resultaram, historicamente, em atos como a Reforma, de Martinho Lutero, a reação da igreja católica a este movimento e à instauração do Santo Ofício como elemento regulador daquilo que se denominava “ordem”.

---

<sup>1</sup> PAZ, O., (1982), p. 269.

<sup>2</sup> SARAIVA, A. J. (1992), p. 151.

É neste contexto, ou seja, no fim do século XV e o despontar de novos tempos e de um novo mundo, que associamos a premissa de Paz ao teatro de Gil Vicente e à revolução por ele instaurada, quer no pensamento medieval, na consolidação do gênero teatral em Portugal ou no uso de alegorias que representam a dualidade a que Antônio José Saraiva se refere.

Marcas de transformações engendradas a partir de um *corpus* já existente são perceptíveis, por exemplo, no *Pranto de Maria Parda* (1522). Escrito para uma única protagonista, com curtas intervenções de personagens secundárias – muitas vezes dispensadas em interpretações modernas, como as realizadas pelo grupo teatral *A Barraca*, de Lisboa –, Gil Vicente empreende uma de suas muitas revoluções ao lançar mão de elementos do “pranto” num sentido diferente do empregado pela, mais uma vez retomando a terminologia bakhtiniana, “cultura oficial”.

Como gênero menor da lírica trovadoresca, o pranto era empregado aquando da morte de nobres ou de autoridades do mundo medieval, como, por exemplo, bem descreve Joam, jogral da corte de León, no texto em que anuncia e lamenta a morte do “plantador de naus”, o rei D. Dinis, em 1325.

Deste modo, o poeta conclama “os namorados que trobam d’amor” a fazerem

“gram doo e nom tomar em si ne uum prazer,  
por que perderam tam boo senhor  
como el rei dom Denis de Portugal,  
de que nom pode dizer nem uum mal  
homem, pero seja posfazador”

Seguindo, contudo, a hierarquia e o sistema rigoroso de valores que vêm regendo o mundo desde então, o trovador alegra-se com seu sucessor, D. Afonso IV, “o Bravo”, ao afirmar que

Mais tanto me quero confortar  
em seu neto, que o vai semelhar  
em fazer feito de muito bõo rei. <sup>3</sup>

<sup>3</sup> Gonçalves, E. & Ramos M. A. (1983), p. 314.

No que se refere ao texto vicentino, lêem-se nele referências à grande seca que dizimou Portugal, em 1522 – ou seja, no ano em que a peça foi escrita –, e que resultou na escassez de produtos agrícolas, dentre eles a uva que, conseqüentemente, afetou drasticamente a produção e a comercialização do vinho. É através deste viés que Gil Vicente dá voz a Maria Parda, personagem alcoólatra e anônima do Portugal seiscentista que chora ao ver as “ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tavernas e o vinho tão caro”, sem o qual não podia viver <sup>4</sup>.

Neste sentido, evocando o que afirma Paul Teyssier, a falta de vinho relaciona-se metaforicamente com a falta víveres em geral, comum à época e agravada pela seca. Integrado neste contexto, o *Pranto de Maria Parda* reveste toda a sua significação, levando, então, este autor a indagar:

Como não ver que Maria Parda a morrer à sede, é a imagem invertida dos desgraçados que morriam à fome? Todavia, Maria Parda é uma velha, uma bêbeda, e mais ainda: uma mulata. Por isso é necessariamente ridícula, seu desespero é cômico, seu testemunho burlesco. A personagem faz rir – e isso é uma maneira de exorcizar o drama da fome. Por conseguinte, o texto se revela uma paródia pertencente ao "mundo às avessas" no estilo da chocarrice popular, esconjura e elimina o sofrimento e a morte <sup>5</sup>

Através destes procedimentos, o Pai do teatro português empreende outro ato transgressor, desta vez ao apontar como sujeito enunciador de seu texto uma mulher, parda na cor e na situação social e que representa, “triste, desdentada, escura” <sup>6</sup> com a boca e as gengivas secas por não lhe restarem nem mesmo cinta, fraldilha ou mantilha, vendidas “ontem por dois mil cruzados”.

Contudo, aproximando-se irônica e parodisticamente da liturgia do teatro religioso, a personagem empreende uma nova *via crucis*, desta vez ao vagar, solitária, pelas ruas de Lisboa, padecendo pelas tavernas de que outrora fora freguesa habitual, mendigando a bebida ora negada.

Do ponto de vista retórico, no entanto, Gil Vicente preserva o tom hiperbólico do jogral leonês ao magnificar o espectro do desespero de Maria Parda na crise de abstinência a que fora involuntariamente submetida e que a levou a proferir seu próprio testamento. Ou seja, é neste contexto que se dá a simultaneidade entre a degradação

---

<sup>4</sup> Vicente, G. (1996), p. 1305.

<sup>5</sup> TEYSSIER, P. (1982), p. 132.

<sup>6</sup> VICENTE, G. (1996), p. 1305.

e a consagração evocada por Paz, que se configura na nova roupagem que o mestre renascentista auferiu aos elementos medievais do teatro português, evidenciando traços da sátira social outrora descrita, por exemplo, por Pero da Ponte, escudeiro e segrel da corte galega, sobre D. Martin Marcos (CBN 1655, CV 1189), na célebre cantiga em que os defeitos e atos poucos nobres desta personagem são revelados após sua morte, dando conta, todavia, que este senhor também deixará quem lhe suceda:

Mort' é Don Martin Marcos, ai Deus, se é verdade?  
 Sei ca se el é morto, morta é torpidade,  
 Morta é bavequia e morta neciidade,  
 Morta é covardia e morta é maldade.  
 Se Don Martinh' é morto, sem prez e sem bondade,  
 Di mais, maos costumes, outro senhor catade;  
 Mais nono acharedes e Roma até cidade;  
 Se tal senhor queredes, alhu-lo demandade;  
 Pêro un cavaleiro sei eu, par caridade,  
 Que vos ajudari' a tolher d'el soidade;  
 Mais [queredes] que vos diga ende bem verdade?  
 Non é rei nem conde, mais é-x' outra potestade,  
 Que non direi, que direi, que non direi...

Lançando mão de elementos que André de Resende considera a síntese do teatro vicentino, isto é, “a verdade disfarçada em gracejo”<sup>7</sup> que, por sua vez abriga traços da carnavalização que a crítica literária estudará mais profundamente no século XX, Gil Vicente une a dramaticidade da personagem ao riso trágico e a comicidade que permeiam os ouvintes e leitores de seu texto, expandindo, deste modo, a tensão da personagem e do teatro enquanto gênero em transformação.

A carnavalização é uma das vias por que essa inversão de valores se dá e é, na teoria de Bakhtin, perceptível na obra literária de François Rabelais. Este escritor,

<sup>7</sup> SARAIVA, M.L. (s.d.), p. 17.

segundo o pensamento crítico de Bakhtin, não foi totalmente compreendido porque os especialistas deixaram de lado os profundos laços que o uniram à cultura popular, tão presente no teatro vicentino, especificamente sob a forma de festividades do povo, como o carnaval, sem levar em consideração os gêneros literários associados a esses festejos, ou seja, a paródia e o realismo grotesco <sup>8</sup>.

Ensina-nos ainda o teórico russo que, no despontar do Renascimento, o carnaval desempenhou um papel simbólico fundamental na vida das pessoas, já que, durante esses festejos, elas adentravam a esfera daquilo que se denomina “liberdade utópica”. O carnaval representava, nessa época, uma cosmovisão alternativa que se caracterizava pelo questionamento lúdico de quase todas as formas. Logo, o princípio carnalizante abole as hierarquias, redimensiona as classes sociais e as restrições convencionais. Ao longo dessa festividade, tudo que se insere na marginalização, na exclusão, na insensatez, na profanação e no aleatório se apropria do centro, uma “explosão libertadora” ou, de acordo com Linda Hutcheon, permitindo que as margens passem para o centro da discursividade literária. Princípios corpóreos materiais como a fome, a sede, a copulação e a defecação – certamente presentes no cenário frequentado por Maria Parda –, tornam-se uma força positivamente corrosiva que resulta no riso festivo que celebra uma vitória simbólica sobre a morte e tudo o que é considerado opressivo.

A concepção que Bakhtin tem de Rabelais é a de um rebelde libertário, cuja vitalidade inexaurível se deve ao fato de ele nutrir a sua arte na raiz principal da cultura popular do seu tempo. Ao transpor para a literatura o espírito do carnaval, Rabelais reafirmou que este nada é mais que a própria vida transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo e de brincadeira. Nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade tacanha pode conviver com a natureza não oficial e indestrutível que as imagens rabelaisianas suscitam. Por isso, Bakhtin faz um levantamento de várias manifestações de cunho popular que, durante a Idade Média,

---

<sup>8</sup> Alguns teóricos, como R. Hayman, observam que o realismo grotesco, que envolve o baixo material e corporal, tal como descrito por Bakhtin, constitui uma visão que necessita de complementação com os sentimentos descritos pela visão do grotesco romântico de Wolfgang Kaiser, para quem medo e terror são instâncias fundamentais. Bakhtin parece ignorar, ou pelo menos desvaloriza, o fato de que, a fim de provocar a sensação ambivalente carnavalesca, é preciso que o carnaval comporte também terror, repugnância e formas de medo que o riso aberto poderia dissipar. Em resumo, Bakhtin ressalta constantemente a ambivalência das imagens do realismo grotesco, mas é antes sobre os aspectos positivos que seu texto se detém, considerando a transformação, no período romântico, como uma degeneração e um enfraquecimento.

se opunham ao espírito feudal e eclesiástico: a “festa dos tolos” (*festa stultorum*), em que o Rei Momo reinava sobre a desordem risível; a “ceia de Cipriano” (*coena cypriani*), em que o texto bíblico era travestido segundo os princípios da carnavalização; a paródia sacra, na qual as liturgias católicas eram parodiadas, o “riso pascoal” (*risus paschalis*), que dessacralizava o sacrifício de Cristo e a “festa do asno”, uma comemoração cômica da fuga de Maria para o Egito, em que esse animal atua como protagonista. Obviamente, a igreja católica era o cerne da crítica veiculada por tais festividades, o que reforça a idéia de, no carnaval, as barreiras e distinções hierárquicas serem abolidas temporariamente para que um novo tipo de comunicação baseado no conto livre e familiar, as substitua.

Rir representa uma alegria cósmica e de âmbito universal que se dirige para tudo e para todos. Esse riso se reveste de significados filosóficos ao exprimir um ponto de vista particular sobre a experiência e não menos profundo que a seriedade, o que representa uma vitória sobre o medo que torna comicamente grotesco tudo o que aterroriza e distancia. O riso popular, por essa razão, triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte, além de propiciar a queda simbólica da hierarquia sufocante e repressora. Em Rabelais, o riso assumiu uma nova dimensão que aponta para uma nova consciência crítica através da qual o dogmatismo e o fanatismo são ridicularizados.

Um dos *loci* de enunciação das imagens suscitadas por Rabelais está intimamente ligado à idéia de banquete enquanto transferência temporária para um mundo utópico de prazer e de abundância que é feito a partir de muitas alusões à comida e à bebida ou, no caso de Gil Vicente, pela sua ausência. Esta concepção de festejo se associa à heteroglossia festiva de elogios e insultos que acompanham esses festins. Neste sentido, o corpo grotesco passa a agir como “local de vir-a-ser” e seus elementos-chave são aqueles que, igualmente, transgridem limites: os intestinos, falos e as convexidades ressaltam para o mundo ou para aquilo que absorve o mundo. Ao focalizar a cópula, o nascimento, a defecação e a liberação de gases, a carnavalização mais uma vez oferece suspensão de tabus e imposições culturais, transportando tudo o que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material da terra e do corpo. Os excrementos constituem o estrato físico material mais baixo e sua figuração é sempre hiperbólica a ponto de a micção do gigante Pantagruel inundar cerca de dez léguas ao seu redor.

Outro aspecto relevante a ser ressaltado é o caráter multifacetado do carnaval bakhtiniano que se apresenta, simultaneamente, textual, intertextual e contextual. O carnaval não é apenas uma prática social específica, mas também uma espécie de reserva geral e perene de formas populares e rituais festivos. Para ele concorrem a valorização da força vital dos mitos perenes da natureza, a noção de bissexualidade e de travestimento, como relaxamento aos papéis sexuais impostos socialmente; a celebração do corpo grotesco excessivo e dos órgãos sexuais como recusa a concepções morais; a noção de inversão social e subversão simbólica do poder estabelecido; a imagem do mundo social e político como coroamento e descoroamento, além da mudança perpétua como fonte da esperança popular; uma perspectiva em relação à linguagem polivalente e bivocal que valoriza o inusitado, o obsceno e o vulgar como expressão lingüística da criatividade popular. Todas essas características resultam na eliminação das barreiras que separam o espectador do espetáculo, propiciando ao carnaval um verdadeiro sentido de libertação.

Verdade e gracejo são, assim, alegorizados na crítica social empreendida por diversas personagens da cena medieva e que, em nível diegético, no *Pranto de Maria Parda*, se revelam na encomenda da alma feita pela personagem a Noé e não ao próprio Deus. A razão para tanto não reside não no fato de este ser um dos patriarcas do antigo testamento, mas sim aquele que plantou a primeira vinha, tornando-se, por conseguinte, o primeiro homem a se embriagar, segundo as Sagradas Escrituras.

As “verdades” em sua acepção benjaminiana são disfarçadas no riso e se dão, ainda, no cortejo – agora não mais solitário de Parda –, acompanhada, em seu andor, por aquela que elegeu testamenteira, Lianor Mendes d’Arruda, “que vendeu como sisuda, por beber, até peneira”, sendo secundadas por “frades e sacerdotes” que não bebam menos que as personagens e que lhes cantem missas – “quatro, cinco ou dez trintauros” –, em flamengo e alemão ao longo das muitas tavernas que o cortejo fúnebre percorrerá.

O texto vicentino, portanto, revoluciona não apenas os elementos teatrais que se instauram, como põe em xeque a figura feminina, as instituições eclesiásticas, dando, assim, visibilidade aos excluídos, pardos na cor e no ser.

Creemos ser este um dos princípios que, igualmente, norteiam o texto de *O Fio das missangas*, coletânea de contos, gênero prestigiado pelo escritor moçambicano Mia Couto, lançado em 2004.



As vinte e nove narrativas que integram esta obra se articulam, como alude a metáfora do título, como missangas de um colar que podem ser lidas e vislumbradas tanto na singularidade que cada uma representa, assim como na totalidade que constituem. Se lançarmos mão da poeticidade que permeia o texto de Couto, podemos associar estas missangas à idéia de escambo, de troca de pedras cintilantes que caracteriza os primeiros contatos entre colonizadores e colonizados, remontando, assim, ao século XVI vivido por Gil Vicente, pelos navegadores e mercadores que aportaram em África e no Brasil

Mais que isto, as narrativas desses dois escritores se articulam pelo sentido revolucionário que representam e, por, mais uma vez, darem conta do revés da história, do *corpus* inerente à consagração do novo que se dá, segundo a segunda epígrafe que norteia a obra, “pela voz do poeta costurando o silêncio do tempo”<sup>9</sup>.

O conto “Maria Pedra no cruzar dos caminhos” revela a quase não-história da personagem título, deitada por cinco noites no entrecruzamento de caminhos moçambicanos, com a “saia levantada, à espera algum macho”<sup>10</sup> que encontre sua virgindade.

Ao nominar sua personagem, Mia Couto reflete as rotas e derrotas iniciadas pelos navegadores seiscentistas a que nos referimos e sua viagem pelos “mares nunca dantes navegados” e que resultaram na confluência cultural de Brasil e África que revela, por exemplo, o Mia Couto leitor da poesia de Drummond, que cria neologismos e jogos lingüísticos que atuam como chaves de interpretação de um texto que se amplia, gerando uma multiplicidade de leituras.

A escolha do vocábulo “pedra” que nomeia a personagem-título retoma sentidos diversos que se presentificam em Moçambique e remetem ao sentido de pedra como elemento primordial e anterior à presença humana, do mesmo modo que alude à pedra talhada dos rituais e cestos de adivinhação que integram o imaginário cultural que caracterizam as muitas Áfricas.

Não devemos nos esquecer, tampouco, de que a pedra é dotada da capacidade de permanência, imobilidade, resistência e imutabilidade, ainda que à mercê das ondas e intempéries que revelam a dimensão prometeica do texto de Gil Vicente e Mia Couto.

---

<sup>9</sup> COUTO, (2004), p. 7.

<sup>10</sup> *Idem, Ibidem*, p. 87.

No conto “A saia almarrotada”, Mia Couto revela uma outra mulher, uma outra alma condenada ao esquecimento que afirma: “Agora, estou sentada, olhando a saia rodada, a saia amarfanhosa, almarrotada. E parece que sento sobre minha própria vida”<sup>11</sup>. Ao retomarmos, no entanto, a metáfora das missangas unidas em colar, percebemos que o fio que as agrega é a voz do poeta observador e perspicaz que reproduz a vivência de personagens silenciadas na voz e no desejo e que atuam como metonímia da unicidade do ser humano que, por mais anônimo ou insignificante que pareça, encerra as potencialidades diversas que a escrita destes dois autores une e valoriza.

Parada e Pedra. Mulheres à beira dos caminhos, marcos e marcas de novos percursos. Missangas de um colar único, unidas pela circularidade de narrativas inesquecíveis “para nossas retinas tão fatigadas”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto moçambicano. Escritas pós-coloniais*. Lisboa, Caminho, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- COUTO, Mia. *O fio das missangas*. Lisboa, Caminho, 2004.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- GONÇALVES, Elsa e RAMOS, Ana Maria. *A Lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.
- PAZ, Otávio. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa, Gradiva, 1992.

---

<sup>11</sup> COUTO, (2004), p. 34.

SARAIVA, Maria de Lourdes. “Introdução e notas”, *In: VICENTE, Gil, Sátiras sociais*. Lisboa: Europa-América, s. d.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente – o autor e a obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmãos, 1965.