

O teatro medieval ibérico buscou, releu, inscreveu em cena e veiculou freqüentemente imagens das narrativas bíblicas que tratam do tema da Natividade. Privilegiadas por este teatro são as representações do Ciclo da Natividade baseadas nos Evangelhos de Lucas e de Mateus, que narram de modo pormenorizado a anunciação, o nascimento e a visitação ao Deus-menino sob perspectivas distintas. O presente estudo se circunscreve à Península Ibérica e toma como parâmetros cronológicos os séculos XIV-XVI, recorrendo à produção dramática de Juan de Encina.

As representações teatrais da Natividade, baseadas nas narrativas bíblicas e na construção franciscana do presépio, associam a figura régia ora ao Deus-menino, ora à tradição pastoril com grande penetração popular em toda a Península Ibérica. Revisitando e incorporando ao palco do teatro tais tradições homens como Gómez Manrique, Juan de Encina e Gil Vicente que mantinham estreitas relações com o poder régio associaram em seus autos de Natal a imagem de Cristo à imagem régia através da figura singular do pastor. Os autos da Natividade veiculam, portanto, imagens que legitimam e consolidam o poder monárquico da Península Ibérica.

As narrativas bíblicas da Natividade, tema privilegiado neste pequeno ensaio, integram o imaginário do poder régio ibérico. Recorrendo à produção teatral de Juan de Encina (1468-1530) analisar-se-á a estreita relação ideológica e simbólica entre a releitura enciniana das narrativas bíblicas da Natividade e sua articulação com a construção idealizada da imagem régia em uma Espanha recém-unificada. Acreditamos ser o teatro fonte privilegiada para tal estudo pois funciona como expressivo veículo de propaganda política seja pelo caráter amplo de espetáculo que assume, especialmente, durante as festas religiosas e cerimônias régias, seja pelas discussões de identidade e alteridade que veicula em cena.

Tal estudo se inscreve no universo do simbólico e realça a produção e veiculação da representação Rei(Governante)/Pastor/Cristo como imagem constitutiva de um discurso político que contribui para a afirmação do poder régio. Esta rica representação que recorre, freqüentemente, à tradição bíblica da Natividade, nos aproxima de elementos importantes do imaginário político ibérico. Tal representação reúne múltiplas imagens das narrativas bíblicas, da tradição cristã franciscana e, ainda, é capaz de articular-se a inúmeras tradições regionais das quais o rei é o centro.

Cabe destacar que a produção de Juan de Encina está inserida no contexto da progressiva afirmação da identidade do Reino de Espanha frente a seus súditos e, ainda, frente às demais monarquias ocidentais. As fontes privilegiadas para este estudo, as églogas que tratam do tema da Natividade, foram produzidas por Encina entre 1492 e 1513.

Neste ensaio, num primeiro momento, faremos uma pequena discussão acerca da tradição bíblica da Natividade. Num segundo momento, demonstraremos como a releitura da tradição bíblica da Natividade se conjuga, no palco do teatro enciniano, à tradição pastoril, à tradição franciscana do presépio e as tradições regionais inscrevendo em cena uma imagem idealizada do poder régio espanhol.

A tradição bíblica da Natividade

É na narrativa dos Evangelhos de São Lucas e São Mateus que os expressivos episódios do Ciclo da Natividade – Anunciação, Nascimento e Visitação – são descritos com preciosos detalhes. O Evangelho segundo São Lucas inicia-se com o capítulo “Nascimento e vida oculta de João Batista e de Jesus”. Neste evangelho, a narrativa da anunciação e do nascimento de Jesus é construída junto com a narrativa da anunciação e nascimento de João Batista. Ao longo da leitura do primeiro capítulo de seu Evangelho fica evidente a estreita relação entre os dois nascimentos. Relação que se transforma no grande fio narrativo que orienta e ordena esta imagem do nascimento do Cristo, recolhida da tradição oral

pelo evangelista Lucas. Há que se destacar, ainda, a imagem da visitação dos pastores ao recém-nascido depois da aparição de um anjo que anuncia a Boa Nova.

O Evangelho segundo São Mateus tem início com o capítulo “O nascimento e a infância de Jesus” e seu tom narrativo centra-se na obsessiva busca de Herodes ao “rei dos judeus”. É a perseguição de Herodes ao recém-nascido o fio condutor da narrativa que trata do encontro de Herodes com os magos, da visitação dos magos a Jesus e, ainda, da fuga de José para o Egito.

Vê-se, nitidamente, nas Églogas de Juan de Encina, a conjugação de elementos constitutivos destas duas narrativas que tratam do nascimento do Cristo. Encina, além de se apropriar e reler as representações da Natividade expressas nos Evangelhos de Lucas e Mateus, também enriquece suas composições teatrais com passagens e imagens edificantes que provêm, em grande parte, dos evangelhos de Marcos e João. Os Evangelhos de São João e de São Marcos nos contam a Boa Nova a partir da pregação de João Batista no deserto. No palco do teatro, Encina retoma as metáforas bíblicas do Cristo como “Verbo Divino”, “Redentor” e “Salvador”. Conjuga a imagem do Cristo à imagem do pastor reforçando-a com a representação do recém-nascido como “Vida, Verdade e Caminho”. Encina representa, inclusive, a metáfora da Eucaristia enaltecendo a perspectiva da salvação cristã. São as imagens edificantes dos Evangelhos de Marcos e João que reforçam e enriquecem a anunciação da Boa Nova, inscrita no palco do teatro medieval ibérico, pois tais imagens convertem o Cristo em expressivo *exemplum* a ser seguido pelos cristãos que integram o Reino de Espanha.

É importante apreendermos que a produção de Juan de Encina está inscrita no contexto dos desdobramentos de uma espiritualidade mais individualizada que desde finais do século XI se processa. Essa espiritualidade caracteriza-se por uma mudança na concepção de pecado e penitência e pela própria emergência e consolidação do Purgatório que amplia as perspectivas de salvação do homem medieval. Diz-nos Le Goff que o pecado passa a ser medido em função da intenção do pecador. Assim, esta nova percepção da dimensão do pecado, notadamente a partir do século XIII, reorienta a própria prática da confissão que passa a ser individual, particular e relativamente freqüente.¹ É no contexto desta nova percepção e vivência da fé que o purgatório se constitui e se consolida na geografia do Além e no imaginário da sociedade medieval.

Junto a essas transformações, assiste-se à multiplicação das ordens assistenciais. A ordem dos franciscanos tem papel preponderante neste processo de transformação e constituição de uma nova espiritualidade. Francisco e seus seguidores, difundindo o ideal de vida apostólica, reinscreveram na sociedade da Idade Média a vida de Cristo como caminho para a salvação da alma. A representação do presépio tem estreita relação com esta releitura e valorização da imagem do Cristo.

Foram os franciscanos que produziram e veicularam a imagem do presépio. Na verdade, os franciscanos releeram a tradição bíblica do nascimento do Cristo e conjugando-a a elementos do maravilhoso construíram a imagem de um Deus-menino que nasce numa manjedoura entre brutos animais e é adorado pelos reis-magos. Um Deus-menino que desde seu nascimento prega a humildade e a simplicidade. A imagem do presépio, inscrita em cena por Encina, tem de ser pensada, portanto, dentro dos quadros de uma espiritualidade mais individualizada que converte o Cristo em verdadeiro *exemplum*.

As narrativas bíblicas da Natividade do Evangelho de São Lucas e de São Mateus informaram, sem dúvida, a representação do presépio já que esta representação conjuga elementos dos dois Evangelhos. Da tradição bíblica fixada pelo evangelista Lucas, relê-se a imagem da manjedoura. Da tradição bíblica fixada pelo evangelista Mateus, relê-se a imagem dos magos que vem do Oriente seguindo a estrela que anuncia o nascimento do Cristo e, ainda, a adoração dos mesmos que se traduz pelos presentes: ouro, incenso e mirra. É fundamental atentarmos que a conotação de nascimento simples e humilde do Cristo não está inscrita nos Evangelhos que tratam da Natividade. Tal representação – que

valoriza a imagem apostólica do Cristo – resulta da associação da imagem da manjedoura à imagem dos reis-magos que seguem a estrela e, ainda, à imagem das bestas e animais que cercam o recém-nascido. Nas representações informadas pelo tema da Natividade, seja no teatro, seja nos vilancetes, seja nas obras e textos sacros, o Deus-menino que nasce na manjedoura, cercado de bestas e animais, é tomado como Redentor pois nasceu para salvar todos os homens revelando-os à Ressurreição após sua morte e crucificação.

Inscrito em cena, o presépio se converte em “um altar-palco em torno do qual se comemora o nascimento do Messias”.² Tal altar-palco oferece aos cristãos modelos, valores e padrões de representação de tempo e de espaço que orientam sua ação enquanto fiéis no mundo.³ Como bem demonstra Fróes, em seu estudo comparativo entre o teatro vicentino e o teatro jesuítico, o teatro torna reais os elementos da cultura cristã pois os inscreve em cena criando, assim, “novas condições de abstração, circulação e transmissão cultural”.⁴

Estudando o teatro vicentino e seus espaços, Vânia Fróes formula o conceito de “campo-presépio”. Fróes depreende dos autos de Gil Vicente um “lugar-tempo” que se constitui como unidade conjugando o campo pastoril e o presépio. Diz-nos Fróes que o “campo-presépio” – unidade que o dramaturgo Gil Vicente inscreve no Paço português – é “um espaço-tempo em que a renovação do pacto de Deus com os homens pela vinda do Messias idealiza o trabalho, apresentando-o como ocupação suave, condizente com os ‘novos tempos’”.⁵

O pastor, como “figura-humana que se liga ao campo-presépio”,⁶ assegura a salvação dos cristãos pois transita livremente entre Belém e os campos ibéricos no palco do teatro. O pastor, ligado principalmente às imagens bíblicas da Natividade, associa o rei aos “tempos novos” e messiânicos dos evangelhos. Sob forte influência do pensamento franciscano, as figuras do presépio organizam-se como grandes referências simbólicas ligadas ao rei, ao Reino ou aos Cosmos ordenado. O Cristo que nasce no presépio, por assimilações e identificações diversas, poderá ser também o infante, o rei ou outros membros notáveis da casa régia.

Juan de Encina, poeta, dramaturgo e músico, promove, pois, em seus autos da Natividade, a identificação da imagem do governante à imagem do Cristo, através da figura singular do pastor. Tal associação, num quadro de emergência das monarquias e consolidação do poder régio numa Espanha de dificuldades econômicas, tem um papel político importante na constituição de uma identidade que se pretende singular. A imagem do Rei(Governante)/Pastor/Cristo serve às grandes Casas Senhoriais de Espanha pois reforça a imagem do Governante como elemento aglutinador⁷ que encarna o próprio Reino.

A Natividade em cena

Do conjunto das églogas que compõe a produção teatral de Juan de Encina tomaremos, aqui, aquelas que remetem ao eixo central de nosso estudo – o tema da Natividade. São elas a *Égloga representada en la noche de la Natividad* (Égloga I) e a *Égloga representada en la mesma noche de la Navidad* (Égloga II). As Églogas I e II – representadas no Natal de 1492 – podem ser tomadas como uma peça única, uma vez que a rubrica da segunda égloga sugere ao leitor que ambas foram representadas na mesma noite no Palácio do Duque de Alba.

A estrutura textual e cênica da *Égloga representada en la noche de la Natividad* (Égloga I) se organiza em dois momentos. No primeiro momento cênico, Encina louva doña Isabel Zuñiga y Pimentel e a presenteia. Em seguida, passa a enaltecer as virtudes e a bravura de Don Fadrique Alvarez de Toledo. Compara-o a César e diz, ainda, que o Duque pode ser comparado ao grande filho de Príamo. Destaca o temor que os Reinos de França e Portugal têm do segundo Duque de Alba, para em seguida descrever que este “tan justo y tan chapado” ampara e defende dos mais “hambrientos lobos” aqueles que vivem sobre sua proteção. Há que se ressaltar esta referência ainda que indireta da associação de Don Fadrique Alvarez de Toledo à imagem do pastor. Tal transposição realça a primeira ponta da representação Rei(Governante)/Pastor/Cristo. Tal referência também é importante porque junto a outros elementos

assegura a relação de complementariedade entre as duas églogas representadas na mesma noite de Natal em Alba de Tormes.

O segundo momento cênico da *Égloga I*, centra-se na discussão do valor da obra de Encina e no ingresso do mesmo a serviço do Duque e da Duquesa de Alba. Mateo diminui o valor da produção do pastor Juan até o momento em que descobre que Juan está a serviço da Casa de Alba de Tormes. Juan promete trazer em maio a “copilación” de todas as suas obras e ressalta que sua produção não se restringe a autos pastoris. Juan e Mateo discorrem sobre o “valor” da obra do pastor-evangelista Juan e, ainda, sobre a entrada do mesmo ao serviço da Casa de Alba de Tormes. Lembremos que aqui se dá a associação da imagem do pastor-evangelista Juan a imagem de Encina. A *Égloga I* chega ao fim com um último hino de louvor ao Duque e a Duquesa de Alba. Na mesma noite de Natal, a *Égloga II* é representada a Corte de Alba de Tormes.

A estrutura textual e cênica da *Égloga representada en la misma noche de la Navidad* (*Égloga II*) se assenta em três grandes momentos. São eles: o momento em que Lucas anuncia que o Salvador acabou de nascer, o momento no qual o mesmo Lucas narra a visita do Anjo que com eles compartilhou o anúncio do nascimento do Deus-menino e o momento da visitação ao recém-nascido onde os quatro “pastores-evangelistas” incitados por Lucas cantando conduzem todos os fiéis atentos a Belém.

Nestes três momentos, Encina desperta, através dos múltiplos sentidos que o “caráter de espetáculo” do teatro permite inscrever em cena, a identificação plena dos cristãos com o “campo-presépio”. Os cristãos presentes ao espetáculo se tornam personagens atuantes, seja pela própria proposição da “escritura textual” que transforma o pastor Lucas no grande anunciador da Boa Nova, seja pelo forte sentimento de pertença à tradição cristã que se exarceba em cada um dos presentes quando estes se identificam com o pastor-evangelista que fala sayaguês e vive como um rústico. Tal transposição realça um dos elos fundamentais da representação Rei(Governante)/Pastor/Cristo pois assegura a conjugação Pastor/Rústicos do Reino. É importante salientar que o pastor encerra em si elementos da tradição popular. Ele joga, canta, dança, fala sayaguês e se veste de maneira rústica tal como os rústicos do Reino de Espanha. O teatro, como nos diz Vânia Fróes, funciona, portanto, como um espelho que incorpora ao palco o Reino de Espanha dos Reis Católicos.⁸

Encina, nestes três momentos cênicos, promove no palco do teatro o encontro de dois tempos distintos – o tempo da salvação e o tempo mundano –, fazendo uso do mito cristão da Natividade e, ainda, integra, através dos “pastores-evangelistas”, todos os cristãos a esta unidade temporal. Unidade temporal que compõe, como bem demonstra Vânia Fróes, o “campo-presépio”.⁹ Acreditamos que ao incorporar às suas églogas a imagem simbólica do presépio, conjugando-a com múltiplos pastores que transitam por seu palco, Encina estaria resgatando e veiculando esta unidade espacial-temporal que ordena, hierarquiza e garante a estabilidade do Reino dos monarcas de uma Espanha recém unificada. Nossa análise está referenciada, portanto, por esta forma ideal de tempo e espaço proposta por Fróes para o estudo do teatro vicentino.

Propomos, agora, uma reflexão mais detalhada destes três grandes momentos da *Égloga II*. Estes três momentos, conforme dissemos, parecem-nos essenciais para compreendermos o discurso político que Encina produz e veicula na Corte de Alba de Tormes, pois é a “ilusão” de identificação plena dos presentes com o “campo-presépio” que assegura o discurso político da monarquia régia espanhola amplamente comprometido com a tradição cristã. Vale lembrar que, em 1494, o Papa deu a Fernando e Isabel o título de “Reyes Católicos”.

No primeiro momento cênico, o tempo da salvação e tempo mundano se constituem em uma unidade temporal que garante a salvação do povo cristão quando Lucas, na qualidade de “pastor evangelista” anuncia o nascimento de Deus “aun, ahora” no palco do Palácio de Alba de Tormes. A enunciação da Boa Nova conjuga o tempo terrestre ao tempo celeste conforme atesta o uso dos advérbios acima referenciados da “escritura textual” de Encina. Tomando

como referencial de análise a instigante proposta de Fróes do teatro como *Speculum*,¹⁰ acreditamos poder propor a idéia de que o “campo-presépio” começa, então, a ganhar vida e concretude diante dos espectadores ali presentes com a anunciação do pastor evangelista Lucas. Fróes diz-nos que muitas trocas e transposições se processam entre ator e público por processos de identificação múltiplos despertados, muitas vezes, pelos sentidos. A vestimenta e o falar rústico promoveriam, assim, a primeira transposição Pastor/Rústicos do Reino. O pastor-evangelista Lucas usando o dialeto sayaguês e vestido como um rústico está anunciando a todos os cristãos o nascimento do Deus-menino, no Natal de 1492.

Encina ao colocar em cena a imagem da anunciação do Anjo aos pastores realça novamente a conjugação do tempo da salvação com o tempo mundano na unidade que assegura o Paraíso aos cristãos. Teríamos aqui um segundo momento de identificação plena dos espectadores com a tradição cristã. Lucas, novamente na qualidade de “pastor-evangelista”, conta aos presentes que ouviu do Anjo a anunciação do nascimento do Redentor. Encina destaca em sua *Égloga* que é o pastor quem recebe a visita do Anjo e não qualquer cristão. É o pastor, por sua vez, que anuncia aos demais cristão a Boa Nova. É o pastor, este ser capaz de apascentar as bestas e os animais no presépio¹¹, quem tem autoridade para transitar livremente entre estes dois tempos. Há, como podemos vislumbrar, uma hierarquia proposta inscrita em cena por Encina. Apesar da nítida hierarquia que se opera em cena, lembremos que o pastor evangelista Lucas continua falando o sayaguês e vestindo-se com os rústicos do Reino. A vestimenta e o falar rústico continuam promovendo, portanto, a transposição Pastor/Rústicos do Reino.

Encina, ao trazer para a cena a imagem da visitação ao recém-nascido realça, pela terceira vez, inscreve no palco o “campo-presépio”. Todos são convidados a adorar o Cristo com os pastores-evangelistas. E, cantando, todos se dirigem a Belém. A música – vilancetes com fortes elementos da tradição popular e cristã – se converte no próprio caminho que leva os cristãos a Belém¹². A música é também um dos múltiplos elementos teatrais que assegura a unidade tornando contíguos o campo-pastoril e o presépio.¹³ A identificação Pastor/Rústicos do Reino aqui se opera não só pela vestimenta e pelo falar rústico dos pastores evangelistas mas, principalmente, pelo vilancete que se canta em cena. Os vilancetes, de uma maneira geral, trazem em si muito da tradição popular local.

Entrecortando estes três grandes momentos, Encina nos apresenta o recém-nascido, sua missão entre os homens e seu martírio para a salvação do Povo Eleito. Recorre, então, às passagens mais consagradas da Natividade. São elas a tradição profética de Isaías relida pelos evangelistas, a Anunciação do Anjo Gabriel a Maria, a Anunciação de João Batista e por fim a descrição do nascimento e visitação ao Deus-menino. Recorre, também, a múltiplas metáforas bíblicas que são associadas à figura do recém-nascido. Metáforas que enaltecem o caráter de redenção do Deus-menino. Metáforas que apontam o Cristo como um modelo a ser seguido para obtenção da salvação. O recém-nascido é ao mesmo tempo o “Verbo Divino”, o “Deus-Homem”, “Vida, Verdade e Caminho”, o “Jugo Suave e o Fardo Leve”, o “Pão do céu”, o “Redentor”, o “Salvador”, o Cristo e também um pastor singular. Vemos, aqui, que múltiplas são as metáforas que se fundem na figura do pastor. Temos aqui um outro elo importante da representação Rei(Governante)/Pastor/Cristo. A conjugação da imagem do Cristo a um pastor singular se processa não só a partir da própria narrativa de seu nascimento, através das representações bíblicas consagradas do Ciclo da Natividade, mas também a partir de imagens edificantes associadas ao recém-nascido.

No momento em que se realiza em cena a *Égloga representada en la mesma noche de la Navidad* – tomada enquanto desdobramento da *Égloga I* – novas assimilações e identificações são conjugadas à imagem do pastor. O Cristo se converte em pastor singular e assim se dá a transposição de Don Fadrique para a imagem de governante “cristianíssimo”¹⁴. O teatro comemora os novos tempos e a Espanha na casa-palco do Duque de Alba, agora também pastor e rústico, conclama seus súditos porque:

“*Nació nuestro Salvador*”

*por librar nuestra pelleja.
O, qué chapado pastor,
que morirá sin temor
por no perder una oveja!*¹⁵

Vimos, portanto, que Encina inscreve em cena múltiplos elementos das narrativas bíblicas neo-testamentárias relendo-os e conjugando-os a um discurso que assegura a afirmação de uma monarquia cristã no Reino de Espanha.

Conclusão

Considerando que na Idade Média as questões políticas e religiosas tinham estreita relação e que a teatralidade personificava elementos representativos da esfera do poder político, acreditamos que o estudo do teatro medieval em muito contribui para o aprofundamento das questões relativas ao estudo do imaginário político medieval.

O teatro, relendo o mito da Natividade, o atualiza transformando-o em elemento que divulga, articula e fortalece o poder monárquico. O alcance da imagem do rei-pastor foi eficaz para a consolidação das monarquias ibéricas. A imagem de um governante “cristianíssimo” integrou o rico acervo das representações régias da Península Ibérica. O acervo de imagens em torno do qual se tece a imagem do rei cristianíssimo provêm da releitura das narrativas bíblicas da Natividade conjugadas a tradição cristã franciscana e à tradição regional.

Notas

¹ Cf. LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1989.

² Cf. FRÓES, Vânia Leite. *Teatro como missão e espaço de encontro de culturas. Estudo comparativo entre o teatro português e brasileiro do século XVI*. In: *Congresso Internacional de História. Missionação Portuguesa e Encontro de Culturas*. Actas. Braga, 1993. v.3: Igreja, Sociedade e Missionação. p.191.

³ Ibidem, p.185.

⁴ Ibidem, p.185.

⁵ Cf. FRÓES, Vânia Leite. *Espaço e Imaginário em Gil Vicente*. Tese de Doutorado em História, USP: São Paulo, 1986. Mimeo. p. 29.

⁶ Ibidem, p.37.

⁷ Cf. FRÓES, Vânia Leite. *Era no tempo do Rei - estudo sobre o ideal do rei e das singularidades do imaginário português no final da Idade Média*. Tese para Titular de História Medieval: UFF, Niterói, 1995. Mimeo. passim.

⁸ FRÓES, Vânia Leite, op. cit., 1993. p.185.

⁹ Cf. FRÓES, Vânia Leite, op. cit., 1986. p. 29.

¹⁰ FRÓES, Vânia Leite, op. cit., 1993. p.185.

¹¹ Ibidem, p.185.

¹² Ibidem, p.185.

¹³ Cf. FRÓES, Vânia Leite, op. cit., 1986, p. 40.

¹⁴ NIETO SORIA, José Manuel. *Fundamentos Ideológicos Del Poder Real en Castilla (Siglos XIII-XVI)*. Madrid: Eudema, 1988. passim.

¹⁵ JUAN DEL ENCINA. *Teatro Completo*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. v. 86-90, p. 110.