

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

A OFICINA DE GIL VICENTE

Apontamentos sobre a *Compilação*

IIU

Permanecendo ao serviço da corte régia durante 35 anos, Gil Vicente escreveu e encenou cerca de meia centena de peças, abrangendo os diferentes géneros do teatro europeu de finais da Idade Média.

Apesar da diversidade que caracteriza a sua obra do ponto de vista temático e formal, nela sobressaem linhas de coerência que permitem estabelecer importantes ligações entre os autos.

Assim sucede desde a *Visitação* e o *Auto Pastoril Castelhana* (ambos representados em 1502) até *Floresta de Enganos*, representada em 1536, que constitui o epílogo de uma criação invulgarmente extensa, regular e continuada.

Ao longo dos diferentes ensaios que compõem o presente volume, procura demonstrar-se a unidade e a singularidade de uma obra que, por motivos vários, não mais se repetiu na história da cultura portuguesa e peninsular.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

DESENHO DA CAPA

Ana Castelo Branco

INFOGRAFIA DA CAPA

Pedro Matias

PRÉ-IMPRESSÃO

Jorge Neves

EXECUÇÃO GRÁFICA

KDP

ISBN

978-989-26-2413-6

ISBN DIGITAL

978-989-26-2414-3

DOI

[https://doi.org/10.14195/ 978-989-26-2414-3](https://doi.org/10.14195/978-989-26-2414-3)

DEPÓSITO LEGAL

515679/23

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

A OFICINA DE GIL VICENTE

Apontamentos sobre a *Compilação*



(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

Apresentação	9
------------------------	---

PRIMEIRA PARTE: GIL VICENTE, EM GERAL

1. Gil Vicente, an all-round author in European theatre	15
2. Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente	27
3. Os géneros no teatro de Gil Vicente	39
4. A sátira no teatro de Gil Vicente	57
5. A Compilaçam de todas as obras: o Livro e o projeto identitário de Gil Vicente	77
6. Pastores y filósofos en la corte de Portugal. La palabra velada en el teatro de Gil Vicente	99
7. O Pastor e o Palácio: outras significações do pastoril no teatro de Gil Vicente	119
8. Gil Vicente e Sá de Miranda: encontros e desencontros.	141
9. Gil Vicente em modo de resistência: a questão do cânone greco-latino	149

SEGUNDA PARTE: GIL VICENTE, EM PARTICULAR

10. Sou a triste sem mezinha: micro-variações em torno do Auto da Alma	165
11. A História de Deus, na Corte e no Livro das Obras.	177
12. As Barcas de Gil Vicente, três cenas e uma Pregação	189
13. A Barca do Inferno: o tempo de Gil Vicente e o nosso tempo	221
14. O Auto da Festa e a (rica) oficina de Gil Vicente	233
15. Maria Parda, entre o burlesco e a sátira.	249
16. Hay aqui tanto que ver”: o Natal e a pregação da Fé em Gil Vicente.	257
17. Floresta de Enganos, um epílogo para a Compilação.	275

TERCEIRA PARTE: OS ESTUDOS VICENTINOS

18. Dona Carolina e Gil Vicente: um projeto inacabado 287

19. Os Estudos Vicentinos, hoje 311

TÁBUA DE PROVENIÊNCIA DOS ESTUDOS. 329

BIBLIOGRAFIAS 333

ÍNDICES 347

Para

*Helder Godinho (in Memoriam), Ivo de Castro,
João Nuno Alçada e Thomas F. Earle.*

(Página deixada propositadamente em branco)

APRESENTAÇÃO

Há 35 anos, o momento de escolher o tema de uma tese era de grande importância. Com o tema escolhiam-se também outras coisas: uma área de atuação académica e o conjunto de pessoas que nela se encontrava a trabalhar, envolvendo inevitáveis afinidades e divergências.

Cheguei a Gil Vicente, com boa consciência dessas condicionantes. Em Coimbra, havia uma excelente tradição de estudos vicentistas, edições e representações teatrais, mas nunca se tinha feito uma tese doutoral sobre o nome maior do teatro português. A tese de António José Saraiva, apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, era uma exceção no mundo universitário português e tinha já cinco décadas.

Como se antevia, o trabalho que vim a defender no final do ano de 1994 constituiu o início de uma proximidade regular, desdobrada em quatro vertentes.

A primeira dessas vertentes resultou dos Congressos, Colóquios, Cursos e ciclos de lições, a que muitas vezes fui chamado. Em termos de presença no espaço institucional, foi talvez a principal vantagem de ter optado por um autor “grande”. Tive a sorte de conhecer muitos vicentistas consagrados e de com eles ter aclarado aspetos nem sempre refletidos na obra publicada. Assim aconteceu com Stephen Reckert, Paul Teyssier, Thomas Hart, Zamora Vicente, Stegagno-Picchio ou Mário Martins, entre outros. Beneficiei do contacto com Mestres diretos como Maria Idalina Resina Rodrigues, Jorge Alves Osório, Cleonice Berardinelli, João Nuno Alçada ou Aníbal Pinto de Castro, orientador da minha tese. Companheiros mas também Mestres foram ainda (e continuam a ser) vicentistas da minha geração e também alguns bem mais novos: José Camões,

Ugo Serani, Olinda Kleiman, Marcio Muniz, Manuel Calderón, López Castro, S. Zimic, Andrès Pociñas-Lopez, Tatiana Jordá Fabra ou Nuno Meireles.

A segunda vertente prende-se com a colaboração que mantive com grupos de teatro. Mais do que qualquer outro dramaturgo, Gil Vicente mantém uma presença regular nos palcos portugueses. Amavelmente, os encenadores solicitavam-me apoio e quase sempre me pediam um pequeno texto para o Programa ou para a folha de sala. Para além de muito compensadora do ponto de vista humano, essa colaboração permitiu-me construir leituras mais focadas que, de outro modo, nunca teria alcançado. As dúvidas colocadas por encenadores e atores não deixam margem para explicações gerais ou evasivas. Uns e outros enfrentam o desafio de restituir vida a textos com quinhentos anos e só podem fazê-lo na posse de um conhecimento consistente. Os textos encenados proporcionaram-me muitas vezes se não revelações pelo menos preciosos esclarecimentos de sentido e de integração.

O convívio com Gil Vicente ocorreu também através das cadeiras de Literatura Portuguesa que regi na Faculdade. Os textos vicentinos figuram nos meus programas desde há muitos anos, variando os autos e tentando ajustar as perspetivas em função de dois fatores: do meu próprio amadurecimento, em primeiro lugar (há autos dos quais só me aproximei verdadeiramente a partir de uma certa fase da vida); nesse tipo de ajustamento, tive ainda em conta a heterogeneidade dos públicos que povoam os anfiteatros. Os autos vicentinos gozam de aceitação relativamente fácil. Ainda assim, uma coisa é trabalhar com estudantes de Estudos Artísticos, outra é ensinar futuros professores de Português, outra ainda lecionar Gil Vicente a alunos estrangeiros, em Coimbra como em qualquer outra universidade.

Refiro, por fim, as experiências que tive o privilégio de partilhar com colegas dos Ensinos Básico e Secundário. Ao longo dos anos, falei de Gil Vicente tanto a professores como a alunos mais jovens. Nesta coletânea existem sinais desse compromisso, que sempre assumi com gosto, ajudando a explicar um autor *difícil*. O objetivo é sempre o mesmo: contribuir para que adolescentes possam tirar partido dos textos em domínios tão variados como a sensibilidade, a língua e a cultura.

Os estudos que compõem este livro refletem todas estas condicionantes. A Tábua de Proveniência confirma essa mesma amplitude, quer cronológica quer temática.

Todos foram submetidos a revisão. E mesmo que em nenhum deles tenha sentido necessidade de me desdizer, senti, pelo menos, o imperativo de ajustar o estilo, para os tornar mais acessíveis. Optei ainda por não traduzir para português alguns dos ensaios que foram publicados noutras línguas europeias e de fazer publicar em Inglês o texto mais recente, que serve de Apresentação ao volume. Nas circunstâncias que hoje determinam a circulação da escrita académica, pareceu-me que essa opção se justificava.

*

Com o presente livro pretendo concluir o trajeto que se iniciou há mais de trinta anos, com a escolha do tema da minha tese. Ao longo de todo este tempo aprendi sempre com gosto. E essa foi a segunda grande vantagem de ter optado por estudar a obra de Gil Vicente.

Sei que o meu testemunho requer correções e superações de vários tipos. Só posso congratular-me com isso. Tal como advertiu o próprio Gil Vicente (v.g. no início do *Auto da Feira*, em circunstâncias que pareciam ser de catástrofe) acredito que os seus textos vão continuar a beneficiar da atenção de leitores e espetadores entusiastas. E se alguns desses novos ângulos já se desenham, outros não se deixam sequer antever.

* *

As palavras finais são de agradecimento sincero. Devo à Fundação Eng.º António de Almeida, na pessoa do seu atual Presidente, Dr Augusto Aguiar-Branco, o apoio concedido para a preparação e a impressão de mais este livro; ao Centro de Literatura Portuguesa, coordenado pelo Doutor Carlos Reis, devo apoio logístico e o não menos importante incentivo académico para levar a iniciativa por diante.

E devo muito a todos os Mestres, Colegas e Alunos com quem convergi no interesse e na admiração por Gil Vicente.

Figueira da Foz, 15 de junho de 2022

(Página deixada propositadamente em branco)

PRIMEIRA PARTE

GIL VICENTE, EM GERAL

(Página deixada propositadamente em branco)

1.
GIL VICENTE, AN ALL-ROUND AUTHOR
IN EUROPEAN THEATRE*

The author in context

Gil Vicente (1465?-1536?) was at the service of the Portuguese royal court throughout the first third of the 16th century, devising and promoting what we now call theatre performances. His work was mainly used for marking liturgical celebrations (Christmas and Easter) or civil events related to the royal family (births of princes, weddings of princes or kings, etc.).

There is no reliable and definite biographical data on Gil Vicente. The date and place of his birth and death, for instance, are unknown. Still, there isn't much doubt concerning his humble origins. Some documentary evidence supports it but, above all, the existence of multiple references in his work confirms that fact. Adding to his biography, besides the kings he served (Manuel I and João III), we can also take for granted the constant protection he received from the highly influential and powerful figure of Leonor de Lencastre, wife of João II (1458-1525) and sister of King Manuel. It is under her patronage (and sometimes in her presence) that some of his plays were performed.

One of the most insistently asked questions concerns the nature and extent of his cultural background. How can we evaluate it? Some people

* Texto traduzido por Isabel Gouveia.

undervalue his knowledge, namely regarding Greek and Latin sources; but there are also those who highlight the presence of a deep and wide-ranging cultural basis in his work. Based on the analysis of the existing texts, we may conclude that Gil Vicente had a remarkable culture, at least in such demanding fields as rhetoric and theology. The first dimension is visible not only in some of the sermons he composed, but also in the way he structured the dialogues and monologues that are part of his plays. The theological knowledge emerges in genres such as morality and mysteries. Some religious-themed plays imply both a close contact with the Holy Scriptures and the most solid orientations of medieval Christian doctrine.

Less noticeably are the signs of familiarity with several aspects of the iconographic and musical culture of his time. Taken as a whole, these indicators leave open the possibility of a long-term learning, perhaps even in an academic environment.

The fact that he stayed at court for 35 years (1502-1536) makes him an exceptional case. During that period, he wrote and performed more than forty-five plays or *autos*, in a total close to the impressive sum of forty thousand verses, involving about three hundred characters.

In the context of the Lower Middle Ages, we cannot find many examples of such an aesthetically significant extensive and continuous activity.

Gil Vicente was more than an unusually prolific writer. Besides having created a vast number of plays or *autos*, he participated in their staging as well. And although there are still doubts as to the manner and conditions in which the plays were performed, everything leads us to believe that the author also took part in the performance itself, even if only occasionally. For all these reasons, it is legitimate to say that Gil Vicente is one of the first most complete and all-round authors of European theatre.

The reason behind this characterisation becomes even clearer if we remember that theatre was then a composite art. Firstly, it was made of words. Gil Vicente cannot, therefore, be disconnected from the literary tradition, the same that has its roots in the poetry that developed between the 12th and the 15th centuries, as well as in the sentimental, knightly novelistic work, so successful during the same period, and which is

behind the Vicentine comedies (written in Castilian) such as *Amadis de Gaula*, *Dom Duardos* or *Rubena*.

Gil Vicente's work partakes simultaneously in the sphere of literature and theatre, without there being any contradiction between the two. Suffice it to recall that, at that time, poetry kept a strong oral and performative vocation, from which it later distanced itself. A good part of the *cancioneiril* (songly) poetry, well known to Gil Vicente, retains clear traces of diction and theatricality.

It is therefore not surprising that besides having participated (albeit occasionally) in the *Cancioneiro Geral* printed in 1516, Gil Vicente integrated in some of his *autos* numerous lyrical excerpts of undeniable value.

But Gil Vicente's theatre is not only made of words. It also involves corporeality, music, colour effects and movement. From the staging guidelines and the "didascalies" accompanying the texts, we believe that, in some cases, the non-verbal manifestations are about one third of the acting time of some plays.

At another level, it should be remembered that the artist was granted a space of freedom to parody, rebuke and criticise. Herein lies perhaps one of the paradoxes that most challenges the sensibility of our time: while criticising his own milieu, the playwright did not cease to be appreciated by it. We may attribute this apparent flexibility to the need for vigilance and self-regeneration that is inherent to political communities.

In general terms, it can be said that the moral underpinning Vincentian creation reflects a reactive attitude or one of protest against certain events and changes that marked the first third of the 16th century in Portugal.

We are talking, first and foremost, about the consequences of the (African and Asian) expansion which were felt in the economic and social fields. Directly or indirectly, these consequences are reflected in Gil Vicente's plays: the abandonment of farming and the ethics of trust associated with it, the exchange of constant goods for easy and uncertain ones, such as the material riches from trade. To these effects must be added the non-observance of Christian virtues (such as humility and charity), since they are incompatible with the ambition for power or the cult of appearances.

The author's work: certainties and uncertainties

The whole of Gil Vicente's work is collected in a *cancioneiro* (song-book), known as *Compilação* or *Livro das Obras*. It was first printed only in 1562, some 25 years after the author's death, and again (with important alterations) in 1586. It is certain, however, that some plays were distributed before that date. Today we only know of one that was published, in loose form, while the author was still alive: *Barca do Inferno*, (*The Ship of Hell*), performed in 1517 or 1518 and soon made public. But there are other titles that appear in prohibition indexes prior to the *Compilação*, suggesting that they may also have been printed or tentatively printed.

Although Gil Vicente was an artist of the court, the impact of his work was felt among wider audiences. It is important to remember that, contrary to what would happen later, popular culture was not then opposed to the culture of the elites. There are signs of differentiation (which Humanism would further accentuate), but in Gil Vicente's time the palaces did not exclude the characters of the people. On the contrary: in one way or another, they were welcomed and appreciated.

The fact that Vicente's work was collected and published must be seen as an unusual event. The drama texts that got printed in those days were rare. Equally unusual is the way in which the whole of Vincentian production saw the light of day. Responsibility for the publication is attributed to two of his children (Paula and Luís), and it is difficult to determine the extension of their intervention in the texts that we know today. It is accepted as probable that the author left this task at a very advanced stage and that Luís Vicente (the eldest son) later participated in the layout and final classification of the *Livro das Obras*.

The playwright certainly worked on putting together the plays he had written over more than three decades. But it is believed that he went further in his efforts: it is plausible that, by bringing all his work together, he strengthened the links between the different plays, for example. This explains the memory relationship that exists between plays that are very distant from when they were performed, in terms of the recovery of some characters and scenic situations, but also of verses or excerpts that are

repeated or partially transformed. Such connection also attests to the existence of a writing workshop, characterised by the ability to draw on solutions that have been successfully tried before.

Finally, it is important to remember that Gil Vicente had to transform a *corpus* of theatrical origin into a more literary style. It was the result of that adaptation that has come down to us. The degree of difference from the original may have varied from case to case, but it remains an unknown whole.

In the Preamble of the book addressed to King John III, the author himself acknowledges it. In that text, written at the end of his life, Gil Vicente states that he decided to print his work, obeying the king's order, who would particularly appreciate the "God's service", which is fulfilled in most of them¹:

estava sem propósito de emprimir minhas obras se vossa alteza mo nam mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria respeito a muitas delas serem de devação e a serviço de Deos endereçadas e nam quis que se perdessem.

[I had no intention of printing my work if Your Highness had not told me to, not because it was not worthy of such enlightened thought, but because Your Highness would have respected many of them as being of devotion and in the service of God and did not want them to be lost.] (I, p. 14).

In the eyes of some, this explanation proves to be insufficient. For it to be fully valid, we would have a selection of Gil Vicente's works (the same ones which are directly addressed to the service of God) instead of an extensive and diverse volume.

Even more impressive and revealing, however, is the part where the author shows himself aware of the dangers that result from turning his theatrical art into book form:

¹ Gil Vicente's quotes contained in this volume are taken from the two initial volumes of *As Obras*, 2002.

Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera tu calaras.

[Book of mine, what do you expect? But I beseech thee, when the ignorant malicious reproaches thee, to say to him: If my master had been here, thou hadst held thy peace.] (I, p. 14)

Although the printing of Gil Vicente's work (supposedly commissioned by the king) guaranteed him a wider audience, the playwright reveals the anguish of the man of the theatre who becomes a writer, losing control of his message.

In spite of being composed by such a vast number of *autos*, Gil Vicente's canon remains undefined in some of its aspects. It is certain that not all the works were included in the *Compilação*, either in the version of 1562 or in the one published in 1586.

This is the case of *Auto da Festa*, which was only discovered in the early 20th century. It is a unique play in several aspects. It does not seem to have been performed at court and it includes a character that does not appear in any other play: the Truth, who complains of having been mistreated everywhere, including at court. Analysis of the text suggests that it was not adapted to the literary style characteristic of the *Compilação*. We can thus closely relate to what would have been the theatrical basis of Gil Vicente, and a less concern with literary composition. This explains the repetition of scenic situations (in the *auto* there is a character clearly taken from another play) and the satirical restraint, which were not observed in Truth's lamentations.

This comparison can be applied to other *autos* (namely *Inês Pereira*, printed before 1562), revealing particularly the extent and characteristics of the changes introduced by the author which result in a decrease of the theatrical component and a reinforcement of the rhetorical aspect. This version also features scenes or scene captions that do not occur in the 1562 version.

The issue of fixing the Vincentian canon also involves some authorship doubts. That is the case of the anonymous *autos*, published individually

in the 16th century, which some scholars attribute to Gil Vicente. The controversy raised at the time did not lead to any conclusive results. Nevertheless, the efforts that have been made in recent years to publish the Portuguese theatrical production of the 16th century prove that Gil Vicente was far from being the only Portuguese playwright active at the time. Therefore, we should not conclude that, based solely on their quality, two specific anonymous plays (although attributed to a “famous author”), printed on a pamphlet – *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia* and *Auto da Geração Humana* – are of Vicente’s authorship.

After the two 16th century editions, Gil Vicente’s work would only be published globally in 1834, in Hamburg, on the initiative of two Portuguese emigrants. It was after this new edition, purged of some errors of the 16th century versions and preceded by an introductory study, that Gil Vicente would be known again and become the object of regular study, earning his prominent place in the history of Portuguese and Iberian culture.

Formal variety

One of the most impressive characteristics of Gil Vicente’s work is its variety. From the point of view of genres, his work can be seen as a true repository of late medieval European theatre. We find pastoral écloques, in the manner of Juan del Encina and Lucas Fernández. But we also come across farces (simple and complex), moralities (theological or social-political), mysteries, comedies, besides other genres cultivated on an occasional basis, such as weeping forms or the sermon (serious or burlesque).

This variety shows that Gil Vicente’s work can be related to a great diversity of models. We are talking about those which prevailed in the Iberian space, with emphasis on the works of the already mentioned Encina and Fernández. That influence is especially visible in the pastoral-inspired *autos* (*Visitação, Pastoril Castellano, Pastoril Português, Fé, Sibila Cassandra*, among others). In the Peninsular context, the same type of relationship can be extended to Torres Naharro. *Autos* such as

the *Comédia do Viúvo*, *Don Duardos*, *Amadís de Gaula*, and (above all) *Rubena*, can be seen as the result of incorporating the novelties brought by *Propaladia*, which had been edited in Naples by the Estremadura's author, in 1517.

The formal diversity of Vicente's work is not, however, limited to the Hispanic culture. There are strong reasons to believe that, besides the Castilian-Leonese theatre and the lyricism collected in the songbooks of the late 15th and early following century, Gil Vicente was also familiar with the theatre that was made beyond the Pyrenees. Specifically, the playwright may have had direct or indirect access to the main forms that embodied French theatre as manifested mainly in communal squares between the 13th and 16th centuries. Eventually, as is well known, the theatrical forms of the Middle Ages would face, both on stage and in print, the competition of Greek- and Latin- influenced drama.

The thematic and morphological similarities with the European tradition leave no room for doubt. As in medieval European theatre, in Gil Vicente we also find the typical characters of farce: deceived husbands and cunning wives, destitute squires, faithless clergymen, greedy Jews; we also encounter wandering princes in search of princesses, or allegories that sustain the struggle between vices and virtues, as it is typical of comedies, in the first case, or moralities, in the second example.

Finally, Vincentian theatre is fertile in topics that integrate popular culture, as it was known and cultivated in Europe at the time. There are many echoes of popular adages and sayings, and plenty rustic people (shepherds and farmers), artisans (shoemakers, tailors, bakers) and those who move around to earn their living (mule drivers, salesmen and women, sailors).

What is particularly impressive is the emphasis given to the point of view of the people, which distinguishes itself from aristocratic and clerical power, even assuming a critical voice towards it. In fact, it is often through the voice of the people that the clearest and most constant criticisms of bewilderment, folly and injustice emerge. This happens in particular by means of the opposition between common sense (associated with the wisdom of the people) and literate or fanciful speculation, which is in no way based on experience.

This happens, for example, in the Prologue to *Auto da Feira*, when the god Mercury satirizes the scientific aspirations of astronomy, or even more clearly, in *Triunfo do Inverno e do Verão*, when a pilot with no practical knowledge takes the helm of a ship bound for India.

Lines of meaning

The existence of such a wide variety makes it more difficult to identify elements that are constant in Gil Vicente's plays. The work under consideration may even leave us the impression of a mosaic, composed of various colours or shades. A careful and continuous reading, however, leads us to a more consistent perception. One of these features of constancy is satire, which we can identify with an attitude of criticism or rebuke. In Vicente's work, satire is directed against social and moral dysfunctions. Throughout it, material ambition, presumption and unruly customs are criticised. All those who do not fulfil their duties are directly reprimanded: bad noblemen, bad judges, or unworthy churchmen.

A society seduced by wealth, obtained through Asian expansion, is severely condemned. After Vasco da Gama's sea voyage to India (1497-1499), a commercial route had been established, making the Portuguese middlemen in the trade of spices, fabrics, porcelain and other oriental products, which, from Lisbon, would later reach European trading posts. The result was a profound transformation in the socio-economic structure of a Kingdom that, at the time, had only two million inhabitants. Until then, Portugal had lived mainly off a rural economy and a stratified organisation, which placed the means of production in the hands of aristocratic and ecclesiastical landlords.

Gil Vicente and other authors (namely Sá de Miranda, his contemporary) denounce the dangers of these changes. In the case of the playwright, the distance in relation to the figure of the adventurous and ambitious merchant and the sympathy for the shepherd or the knight becomes visible. These two characters represent ancient society and the traditional worldview, according to which each one occupies a specific place in

society and should aspire to nothing more than fulfilling the role that this place reserves for him. The playwright insistently criticises the ambition of the rustics, who leave the land attracted by the illusion of wealth provided by the king's service, causing a generation gap in relation to their parents, and opening a mental and functional conflict between the old Portugal and the new Portugal.

Conclusion

In the stereotypical figure of the shepherd, we find someone who is defined by his closeness to Nature. He is often seen in the palace (*Auto da Visitação*, *Auto da Fé*, *Juiz da Beira*). Even on these occasions, however, the countryman never allows himself to be assimilated by the space that is not his own, nor does he surrender to the values that prevail there.

In special cases, we can find shepherds with a philosophical vision of the world. This is the case of Gil, the central character of *Auto Pastoril Castellano*. This play was performed at Christmas 1502 and is considered by some to be the true introduction of Gil Vicente to the royal court. In this character (whose first name coincides with the author's) several characteristics of the philosophical attitude coincide: renouncing urban conviviality (considered as distorting and castrating individual freedom) and embracing the pastoral setting, which allows thought and unbiased observation. Thus, it is also understandable that, on Christmas Eve, the shepherd (and he alone) heard the Angel's call and led the visit to the Crib. After all, only he is capable of revealing the meaning of the Incarnation to his ignorant and surprised companions and the court.

The philosophical profile of the shepherd is echoed in other characters. One of the most impressive cases is related to the letter sent by the author to King D. João III. The text is written in Santarém, in 1531, and concerns the earthquake that hit the region in January of that same year. In the wake of this catastrophe, some friars had been scaring the people, attributing the event to divine fury, allegedly due to the tolerance towards the New Christians.

In a surprising move, Gil Vicente gathers these friars and preaches a sermon to them, denying the theological and moral basis of the theories they had been spreading. This sermon, which became known as the “Sermão dos dois mundos”, focuses on the distinction between the human world and the divine world, in order to demonstrate the inability of someone living in the former to have access to the purposes governing the latter:

Digo que tanto que Deus fez o homem mandou deitar um pregão no paraíso terreal: que nenhum serafim, nem anjo, nem arcanjo, nem homem, nem mulher, nem santo, nem santa, nem santificado no ventre de sua mãe, nam fosse tão ousado que se entremetesse nas cousas que estão por vir.

[I say that as much as God made man, he sent a proclamation in the earthly paradise: that no seraphim, nor angel, nor archangel, nor man, nor woman, nor saint, nor sanctified in his mother's womb, should be so bold as to meddle with the things that are to come.] (II, p. 481)

Gil Vicente concludes this letter by declaring that he is “close to death”, indirectly claiming detachment from all interests and commitment to truth. He preached to the friars in this specific circumstance, just as he had preached to the court and kings. From the songbook he collected and which his son and daughter put into print, he continued to preach for centuries, in written form and on stage.

(Página deixada propositadamente em branco)

2.

ÉCHOS DE LA TRADITION FRANÇAISE DANS LE THÉÂTRE DE GIL VICENTE

Je vous invite à feuilleter en ma compagnie un exemplaire d'une histoire du théâtre portugais. N'importe laquelle. D'autant plus que, dans les librairies, on n'en dispose plus que de deux ou trois.

Commençons par considérer sa faible épaisseur. Soulignons au passage qu'une histoire de la poésie lyrique serait incomparablement plus longue, bien qu'il ne soit pas dans mon intention d'éclairer les raisons d'une telle disparité.

Consultons ensuite la table des matières. Il y a un chapitre anormalement long, qui saute aux yeux: c'est un des premiers et il est consacré à Gil Vicente, dramaturge qui a exercé à la cour royale, entre 1502 et 1536, écrivant et mettant en scène une cinquantaine de pièces, en portugais (environ la moitié), en castillan (environ un quart) et dans ces deux langues (le quart restant). Si nous tenons compte de la distribution du nombre de pages par les différentes parties de l'ouvrage, nous constatons qu'aucun autre auteur ne suscite, jusqu'à nos jours, une analyse aussi riche et détaillée.

Dans des ouvrages plus anciens sur l'histoire du théâtre, nous pouvons même noter que Gil Vicente est présenté comme étant le *fondateur* du théâtre portugais. Cela dit, le chapitre qui lui est consacré n'est jamais le premier: il est toujours précédé d'un autre, intitulé "Le théâtre avant Gil Vicente" ou "Le théâtre médiéval". Celui-ci, toutefois, correspond à un chapitre fort court (d'une dizaine de pages), où l'on ne cite pas des auteurs, ni des textes. L'idée est partie d'une tradition théâtrale, quelle

qu'elle soit. Et, comme à cet égard il n'existe pas de preuves substantielles et positives, des allusions puisées dans des chroniques, des documents synodaux etc., sont invoquées. On parle donc de *momos* – représentations aristocratiques qui ont lieu à l'intérieur des palais, où prédomine la fantaisie chevaleresque, de célébrations civiques du pouvoir royal (par exemple l'entrée des rois dans l'espace communal), de processions religieuses comme celle du *Corpus Christi* qui intégraient des *entremeses* hagiographiques de courte durée; on parle même de *tropos*, textes courts dialogués, destinés à l'intonation chorale de la liturgie. On parle, donc, de beaucoup de choses, toujours en quête d'un possible embryon du théâtre de Gil Vicente.

Sans plus tarder, avançons vers ce deuxième chapitre. La base textuelle est maintenant immense et, même en nous limitant à un registre descriptif, il faut faire allusion à un vaste ensemble d'aspects: la diversité metrico-formelle, thématique et linguistique; l'étendue des genres et des styles; les circonstances qui entourent la création de cet auteur, en particulier son rapport avec la cour et la protection qu'il y a reçu de la part d'une femme très influente: la *Rainha Velha* (Vieille Reine), Dona Leonor de Lencastre. Finalement, il faut faire référence à la fortune éditoriale des textes mentionnés: publiés séparément du vivant de l'auteur, edités globalement en 1562, un quart de siècle après sa mort (grâce à l'effort conjugué de deux de ses enfants) et en 1586, édition qui porte déjà des marques évidentes de l'intervention inquisitoriale.

Après ces deux éditions globalisantes, les pièces de Gil Vicente furent de nouveau publiées de manière isolée et il a fallu attendre plus de deux siècles et demi pour qu'une nouvelle édition (presque) complète voie le jour. Celle-ci a été réalisée en 1834, à Hambourg, grâce à l'initiative de deux émigrés portugais installés dans cette ville. Et c'est grâce à cette édition, faite à partir d'un exemplaire de l'édition *princeps* qui existait à la bibliothèque de l'Université de Göttingen, que la redécouverte moderne de l'auteur a commencé, aussitôt conduit à une place d'honneur au Panthéon des lettres portugaises.

Il y a donc beaucoup à dire et, pour cette raison, personne ne s'étonne que ce chapitre s'étende sur plusieurs dizaines de pages. D'autant plus

qu'il faut aussi justifier, quelque part, pourquoi Gil Vicente est, en ce moment, une des pierres angulaires du canon littéraire portugais, en dessous de Camões et Pessoa, mais au même rang qu'António Vieira, Eça de Queirós ou Camilo Castelo Branco.

A ce propos, il faut rappeler qu'à l'instar de ce qui s'est passé dans les autres pays de l'Europe, au Portugal, la constitution du canon s'est aussi opérée dans un contexte romantique et positiviste. Il est plus facile, donc, de comprendre la référence donnée, à ce moment-là, aux autos de Gil Vicente: dans l'amplitude et la diversité de styles, ils représentent un *thesaurus*, inégalable, du point de vue linguistique et culturel; et ils ont, en plus, la particularité de constituer le témoignage direct du premier tiers du XVI^e siècle, qui représente notre *époque mythique*. C'est ce qui explique que, même à une époque de grande réduction des contenus littéraires à l'école, Gil Vicente persiste dans les manuels et les programmes, dans une ligne de continuité qui se maintient, justement, depuis le XIX^e siècle.

Le 7 juin 2002, exactement, cinq cents ans se sont passés depuis la première représentation de l'*Auto da Visitação*, qui eut lieu en 1502, quand Gil Vicente, lui-même, portant des habits de Vaqueiro (Vacher), entra dans la chambre de la reine "accouchée" pour saluer la naissance du prince, le futur roi Jean III. Tenant compte des raisons que j'ai invoquées, il est tout à fait naturel que les Portugais célèbrent cette date, puisqu'elle est le point de départ de beaucoup de choses: de la vaste œuvre de Gil Vicente, en premier lieu; mais aussi du théâtre portugais, dans sa totalité, puisque, ne l'oublions pas, tout ce qui précède et inspire le chapitre préalable est insuffisant et sans substance.

Mais il semble aussi naturel (et souhaitable) que cette commémoration nous permette de réexaminer certains problèmes qui subsistent, liés à l'identité profonde de l'œuvre de Gil Vicente. D'autant plus qu'elle paraît souvent réduite à une demi-douzaine de lieux communs (qui ne sont d'ailleurs pas tous corrects). Il est vrai que ce phénomène est commun à tous les auteurs qui intègrent le canon scolaire mais, dans ce cas, l'effet de réduction semble être encore plus grand. Il n'est pas facile, en effet, de capter les traits de caractère d'une œuvre si vaste et si diverse, ou entrent des comédies au goût chevaleresque, des allégories fantaisistes,

des dialogues et des intrigues pastorales, des farces, des moralités ou, quoique de façon plus épisodique, des *sotties*, des mystères, des miracles.

On comprend, jusqu' à un certain point, que cette diversité invite plutôt à des visions fragmentaires qu'à des visions globales; cela ne surprend même pas que la plus grande partie de la bibliographie critique (la plus récente aussi) soit consacrée à des genres isolés ou à des groupes de textes reliés par le même thème, c'est-à-dire séparés de la globalité cohérente dans laquelle ils s'intègrent². Pour cette même raison, il n'est pas facile de déterminer les matrices d'une œuvre aussi ample et hétérogène du point de vue artistique. Il est vrai qu'il existe des liens qui sont toujours mis en évidence. En premier lieu, le théâtre pastoral de Castille et Léon, que Juan del Encina et Lucas Fernández ont fait connaître à la cour du deuxième Duque d'Albe, tout près de Salamanque, peu d'années auparavant; la poésie des *cancioneiros* (recueils de chansons) dont Gil Vicente a emprunté quelques formes métriques et quelques thèmes; sans oublier les *momos*, que nous avons déjà mentionnés, dont le caractère solennel résonne dans quelques autos, ou encore les livres de chevalerie, croisés avec la fiction sentimentale.

De manière moins insistante, il y a ceux qui défendent l'idée d'un Gil Vicente cultivé, versé en latin et connaisseur de la culture gréco-latine (Costa Ramalho) ou dans les *artes paedicandi*, telles qu'elles étaient enseignées et cultivées dans les universités européennes de l'époque, notamment Salamanque et Paris (Joaquim de Carvalho); en revanche, il y en a d'autres qui considèrent que l'art de Gil Vicente est principalement syncrétique et expérimental, en d'autres termes, ce qui prédomine est l'inventivité et non l'émulation (Carolina M. de Vasconcelos e Asensio).

Il s'agit, toutefois, de positions extrêmes et c'est peut-être pour cette raison qu'aucune d'entre elles ne jouit d'un grand crédit. La thèse selon laquelle Gil Vicente aurait "inventé" ses autos à partir d'un matériau informe, sans avoir recours à des modèles technico-formels reconnaissables

² Pour avoir une perspective globale et actualisée de la bibliographie vicentine, il est essentiel de consulter les volumes de l'ouvrage du Professeur C. C. Stathatos (1997, 2001, 2018).

est absurde. En effet, elle contrarie une évidence: le génie de l'auteur se révèle très mature; il est loin de pouvoir être considéré comme "primitif" ou fondamentalement expérimental. Par contre, il est impossible de nier la productivité de certains des antécédents auxquels j'ai fait référence plus haut (et de quelques autres aussi); mais on ne peut pas douter qu'en eux-mêmes ils se révèlent insuffisants pour expliquer, de manière globale, la vaste et cohérente production de Gil Vicente.

Cela signifie, en synthèse, qu'en ce qui concerne les matrices du théâtre de Gil Vicente le débat n'est pas encore clos. Et ce serait faux d'affirmer que ce sujet n'est pas déterminant. Ce qui est en cause, avant tout, c'est la nécessité d'identifier les traits de caractère d'une des plus remarquables personnalités de la culture ibérique du premier tiers du XVI^e siècle; ce qui est en cause, est simultanément un problème de sources, dans le sens ample et sans préjugés du terme, qui implique des réalités plurilinguistiques, dont l'intérêt est énorme pour la clarification des circuits historico-culturels existant dans l'Europe du bas Moyen Age.

Or, étant donné que les coordonnées déjà énoncées ne nous permettent pas de répondre au problème, il faut analyser et évaluer d'autres possibilités, moins valorisées jusqu'à présent. Et, pour ce faire, il ne faut même pas être pionnier. Qui connaît à fond la bibliographie sur Gil Vicente sait que, malgré leur caractère ponctuel et peu persévérant, d'autres études sont parues qui pondèrent la proximité de Gil Vicente par rapport au théâtre médiéval français. On y signale, surtout, les analogies, des situations, des thèmes et des personnages³. À ce niveau, il y a une circonstance qui nous déconcerte: pourquoi ce filon n'a-t-il pas été plus exploité jusqu'à présent? C'est vraiment étrange que l'on puisse parcourir les quatre ou cinq dizaines de pages consacrées à Gil Vicente dans la susdite histoire du théâtre portugais sans y trouver la moindre

³ L'influence française sur le théâtre de Gil Vicente est premièrement remarquée, en 1918, par F. M. Trígoso de Aragão Morato qui, déjà au XIX^e siècle, fait remarquer des coïncidences entre le *Mystère* de Jean-Michel et le *Breve Sumário da História de Deus*. Cette idée est reprise par Barreto Feio, un des éditeurs de l'édition d'Hambourg (1834). Au XX^e siècle, cette thèse a été soutenue nommément par Georges le Gentil, Claude Henri-Frèches et, de façon bien plus systématique, par António José Saraiva.

allusion à l'ascendance française (il faut dire qu'il arrive de même à celui qui parcourt une histoire du théâtre espagnol, ou le dramaturge a aussi une place réservée). On y parle de farces, mais on n'envisage le genre que comme résultat du penchant réaliste de l'auteur, considère un portraitiste de la société de son temps, dont il aurait tout ou presque tout copié; on parle de moralités, mais elles sont interprétées comme pratique éducatrice au service des desseins du pouvoir.

Comment expliquer ces omissions? L'explication qui vient à l'esprit se traduit par l'obsession de ne pas dissocier Gil Vicente de l'espace culturel portugais; on craint, peut-être, que son rattachement à une Tradition plus vaste puisse diminuer son essence portugaise, sa nature pittoresque, et appauvrir le vérisme quasi documentaire qui, à ce que l'on suppose, se dégage de son œuvre. N'oublions pas que l'auteur fut redécouvert par les romantiques, qui virent en lui, de bonne heure, l'interprète d'une certaine *vox populi*, le cultivateur des énergies folkloriques qui résistait et réagissait à l'élitisme humaniste en provenance d'Italie. Dans cette même voie, on peut penser que l'œuvre de Gil Vicente était aussi un chaînon décisif pour couronner les *cantigas de amigo* (chansons d'ami) qui furent aussi découvertes et glorifiées par le Romantisme et par l'érudition positiviste. Souvenez-vous, à ce propos, des efforts de délimitation entre les *cantigas de amor* (chansons d'amour, d'origine provençale et, donc, bien moins portugaises) et celles *de amigo* dépositaires d'une attitude mentale authentique, que l'on croyait émaner du peuple, toujours créateur, toujours inventif (je rappelle que dans ces eaux naviguèrent des noms célèbres comme, par exemple, Carolina M. de Vasconcelos; et je rappelle qu'ils naviguèrent indistinctement à propos des *cantigas de amigo* et du théâtre de Gil Vicente). Et il me paraît très symptomatique que ces thèses, bien que fort contestées à l'université, dominant encore dans les manuels et dans les pratiques scolaires de l'enseignement secondaire.

Je ne doute pas que cette raison explique le peu d'insistance dans la recherche sur le lien qui rattache l'œuvre de Gil Vicente aux grandes matrices du théâtre européen: au théâtre des grands mystères, des farces et moralités, qui était représenté dans les centres civiques de l'espace urbain, avec l'encouragement, la complicité ou le consentement tacite des

pouvoirs institués et qui a commencé à être représenté en Espagne et au Portugal dès que les conditions sociologiques l'ont permis.

Mais on doit, peut-être, trouver des raisons de nature différente pour une omission si flagrante. Nous ne pouvons pas oublier, nommément, que le théâtre médiéval français lui-même fut, pendant des décennies, mal connu, mal édité et mal interprété, dans son encadrement historico-culturel et dans sa spécificité morphologique. Et nous savons tous que sans des textes lisibles et dûment expliqués du point de vue philologique, il est difficile d'entreprendre des comparaisons valables. Or, il semble que ces travaux de requalification éditoriale consistante et obstinée n'ont commencé à porter des fruits visibles que depuis très peu de temps⁴.

Finalement, nous devons peut-être invoquer le cadre dans lequel les études littéraires elles-mêmes se sont développées au Portugal, depuis la fin du XIXe siècle, marquées par une doctrine contraire aux probabilités ou même aux évidences qui ne seraient pas fondées sur des preuves documentaires dites *irréfutables*. À ce niveau, par exemple, même soupçonnant que cela pouvait avoir eu lieu, il serait toujours très difficile de prouver positivement que Gil Vicente a connu des textes écrits du théâtre médiéval français. L'évolution de cette attitude (surtout visible au cours de ces trente-cinq dernières années) et aussi l'émergence des études théâtrales comme domaine de recherche autonome ont ouvert des voies d'une plus grande liberté, démontrant surtout que le théâtre est porteur d'énergies culturelles de types divers, qui circulent aisément, dans les textes mais aussi en dehors des textes, surmontant très facilement les limites de la géographie et de la langue⁵.

⁴ Pour un bilan de cette question, nous pouvons consulter le livre de Charles Mazouer. Nous constaterons, notamment, qu' à l'exception des travaux de récupération philologique entrepris jusqu'au début du XXe siècle (et qui sont quasiment introuvables), ce n'est qu'à partir des années 80 du même siècle que nous commençons à disposer d'éditions croyables.

⁵ À ce propos je me permets d'évoquer le renouveau apporté aux études shakespeariennes par le *New Historicism* (ou poétique culturelle), tendance théorique qui s'est développée aux États-Unis au début des années 80 du XXe siècle, sous l'égide de Stephen Greenblatt. En considérant le théâtre de Gil Vicente comme une confluence de plusieurs énergies culturelles (et pas exclusivement de celles qui se sont affirmées comme dominantes) et comme une sorte de miroir dynamique de la réalité.

Cela signifie qu'après avoir surmonté quelques préjugés liés à l'époque et disposant aujourd'hui d'éléments beaucoup plus fiables, un vaste programme de travail à réaliser ce profile. Pour commencer, il faudrait, une fois pour toutes, se mettre d'accord sur un présupposé central: le théâtre de Gil Vicente n'est pas un phénomène lusitanien plus ou moins mystérieux; il s'inscrit dans la vaste grammaire du théâtre médiéval européen et, en particulier, du théâtre de langue française; et il faudrait souligner que cette conclusion ne dérive pas seulement des affinités de contenu, mais aussi et surtout, du recours à un ensemble de procédures formelles caractéristiques de cette tradition et que Gil Vicente ne pourrait pas avoir cueilli ailleurs; bien sûr, il faudrait établir la proportion de cette dette, en évitant de tomber dans l'erreur inverse de rattacher toute sa création aux modèles dont il est question, au détriment d'autres; après, il faudrait définir la portée et la nature de l'imitation, en posant quelques questions, de façon claire et incisive: qu'est-ce que Gil Vicente a fait avec la farce? Comment a-t-il adapté le spectacle de rue aux salons de la cour? Comment a-t-il mis le rire et le burlesque, si typiques de ce genre, au service d'un dessein satyrique plus ample? Comment a-t-il réussi à transposer des personnages et des situations types dans la réalité portugaise de son époque, créant l'illusion de l'originalité?

Afin d'esquisser, dès maintenant, quelques réponses à ces questions, permettez-moi de convoquer un exemple du répertoire vicentin, un des plus connus et des plus cités – surtout après la révolution des oilets: l'*Auto da Índia*. Il y est question d'une situation conventionnelle: un mari ambitieux, qui part en Orient pour faire fortune, est trahi par son épouse, en actes et en paroles. On dit qu'il s'agit d'une satire directe de l'expansion asiatique et, dans cette mesure, cet auto est toujours convoqué, en tant que partie de la *Légende Noire* de la présence des portugais en Orient. Je ne doute pas qu'il puisse être ainsi. Cependant, il faut rappeler que le dramaturge portugais se limita, dans cette pièce, à adapter un des thèmes les plus courants de la farce française dite *conjugale* à ce qu'il semble, directement héritée des fabliaux: l'opposition entre la sagacité instinctive de la jeune femme et la cupidité matérielle du commerçant, qui visitait souvent les grandes foires lointaines de l'Europe, en abandonnant sa

femme aux appels de la nature; un mari, qui, en plus, se révèle crédule et sexuellement inactif. Dans ces conditions, il est exposé au discrédit public, quand il s'agit de se procurer des richesses, même si elles sont superflues. La satire du commerçant d'épices orientales et les différents types de comique qui en résultent dans le jeu de Vicente avaient, donc, des antécédents directs, qu'il est très important de connaître et de valoriser dans l'appréciation qui si souvent est faite du réalisme et de l'originalité de Gil Vicente. Vivant de la tromperie (*engano*), en tant que moteur de l'action, la farce de Gil Vicente ne s'éloigne pas des procédures du genre, en accueillant ainsi les personnages et les situations dramatiques typiques de ce genre, bien qu'elles soient dûment potentialisées par les marques de la circonstance portugaise. Et c'est pour cette raison que si souvent ces pièces sont prises pour un portrait fidèle, alors qu'elles ne sont qu'une caricature esthétique. En ce sens, donc, on peut dire que l'œuvre en considération a trompé souvent les historiens qui en profitent largement sans des précautions de méthode.

Passons maintenant à la moralité, un autre genre que Gil Vicente cultiva de façon particulièrement insistante. Pourquoi a-t-il choisi la version politico-sociale, cultivant à peine de temps en temps la variante dite théologique ou doctrinale? Dans quel sens orienta-t-il le fondement pédagogique caractéristique de ce genre? Pourquoi a-t-il entrecroisé farces et moralités dans une syntaxe qui est loin d'être seulement chronologique?

Permettez-moi, à ce propos, d'évoquer l'*Auto da Alma*, représenté à Pâques, en 1518, presque en même temps que les *Barcas*, qui furent mises en scène en 1517, 1518 et 1519. Il s'agit, dans cette pièce, de surprendre le parcours terrestre de l'âme humaine, de capter ses dilemmes essentiels, dictés par Le conflit entre le Bien et le Mal. Il s'agit aussi de souligner le soutien assuré par l'Eglise tout au long de ce chemin incertain, en tant qu'auberge qui conforte le voyageur avec les sacrements du Christ. On y assiste, surtout, au jeu de rhétorique judiciaire mené par le Diable (qui tente l'Âme avec l'Avoir et le Pouvoir, l'induisant à l'aliénation) et par l'Ange, qui tient à renforcer la conscience de l'Âme, lui rappelant son origine, sa nature et sa finalité métaphysiques. Nous sommes, peut-être, devant le seul exemple de moralité théologico-doctrinale créé par Gil Vicente.

Et il semble dès lors significatif que cette pièce apparaisse, comme nous disions plus haut, en position de contiguïté chronologique par rapport à la célèbre trilogie des *Barcas*, incomparablement plus denses du point de vue politique et social, centrées sur le jugement *post-mortem* et non plus sur l'exercice actif des facultés de décision. Cette syntaxe, que nous sommes conduits à établir, crée chez le lecteur de Gil Vicente un effet de potentialisation mutuelle: elle crée cet effet en nous et elle l'aura aussi sûrement créé chez les spectateurs du XVI^e siècle qui assistèrent à la représentation consécutive des quatre pièces.

Il faudrait souligner qu'en enchaînant ces autos, analogues sur le plan du genre littéraire, Gil Vicente s'inspira des formes, des thèmes et des figures de la moralité française (de la moralité théologique centrée sur le libre arbitre et aussi de la moralité qui intègre des types sociaux), quoiqu' il les ait adaptés aux caractéristiques de son art et au goût de son public. Ces spécificités sont reconnues, mais on ne peut pas omettre les ressemblances en ce qui concerne le tableau allégorique, le thème principal, le support rhétorique du discours, la figuration même des personnages. On ne peut pas oublier, en somme, que les pratiques de la moralité, chez Gil Vicente, se reportent à la technique rhétorique et structurelle et à l'*éthos* pédagogique du *catéchisme vivant*, qui soutient la moralité française du point de vue religieux et profane.

Et si nous voulions poursuivre dans cette direction, il serait possible d'invoquer des exemples de pièces inspirées des *sotties* (*Juiz da Beira*), des mystères (*Cananeia*, *Ressurreição* ou *Historia de Deos*), *Pranto de Maria Parda* ou des miracles (*Auto de São Martinho*). Il serait également facile de voir de quelle façon Gil Vicente emprunte au théâtre français des formes simples ou dérivées de dialogue ou de monologue, des personnages extrêmement codifiés tels le *parvo* (fou), le *escudeiro* (écuyer) ou le *vilão* (vilain), qu'il transpose librement d'un genre à l'autre, faisant preuve d'une remarquable maîtrise des bases qu'il a connues et maniées.

Ces interrogations, de type identitaire, doivent encore se poursuivre à d'autres niveaux. Il est légitime, par exemple, de se demander qui était, en fin de compte, Gil Vicente, ce nom qui justifie le chapitre le plus long de l'histoire du théâtre portugais et qui mériterait peut-être une

mention plus développée dans l'histoire du théâtre européen. Il semble donc que tout ou presque tout doit être réévalué. Je ne parle pas tant de réexaminer le problème biographique (finalement) irrésolu de savoir si Gil Vicente fut ou non orfèvre. Je me réfère à des questions d'une autre portée contextuelle: comment l'auteur se mouvait-il dans la cour? Quelle était l'idée que les puissants se faisaient de lui? Quel genre de formation avait-il acquis? Quels liens le rattachaient aux artistes de son époque, notamment ceux qui ont exercé leur activité sous la protection de la Vieille Reine (*Rainha Velha*)? On peut trouver étrange que l'érudition positiviste n'ait pas encore répondu à ces questions. Il serait possible de croire qu'elle l'a fait, mais, à l'heure actuelle, il nous manque des réponses d'une autre portée et profondeur.

*

Je garde pour la fin un autre groupe de questions qui peuvent être placées sous des perspectives nouvelles, en rapport, cette fois-ci, avec la trace de Gil Vicente dans la culture portugaise. Il faut demander, tout d'abord, pourquoi un auteur de cette dimension n'a pratiquement pas eu de "descendants" jusqu'à aujourd'hui. On parle d'une *escola vicentina*, mais il s'agit encore une fois d'une invention romantique, engagée dans la valorisation de la maîtrise du dramaturge, trouvant pour lui un groupe de disciples supposé fidèles. Je suis persuadé qu'ils ne furent ni "disciples" ni "fidèles". On a envie de croire que l'art de Gil Vicente a peut-être, en fait, une nature à prédominance automnale et que, dans la mesure où ils assument l'aspect et la consistance des choses mûres, ses autos se révèlent peu susceptibles d'évolution, tout au moins conservant la même forme.

C'est pour cette raison, et peut-être seulement à cause d'elle, que si nous continuons à feuilleter le susdit volume de l'histoire du théâtre portugais, nous vérifions que les chapîtres qui suivent immédiatement sont à nouveau plus courts et bien moins intéressants.

(Página deixada propositadamente em branco)

3.

OS GÊNEROS NO TEATRO DE GIL VICENTE

A carta-prefácio do Dom Duardos

Em 1525 (23 anos depois de ter iniciado a sua carreira), Gil Vicente dirige-se ao Rei D. João III, no Prólogo que antecede o *Dom Duardos*. Refere-se então, em simultâneo, não só ao que tinha vindo a fazer como aos seus projetos futuros:

Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza, conosci que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. (II, p. 595)

Apesar de apenas surgirem na segunda edição da peça, estas palavras não oferecem grandes dúvidas de autenticidade. O seu interesse principal reside no facto de revelarem uma consciência assinalável do dramaturgo em relação aos géneros que cultivava. Num outro plano, porém, estas afirmações dizem respeito à necessidade de adequar esses mesmos géneros à maior ou menor elevação do estilo.

A informação contida nestas asserções, porém, não se fica por aqui. Há que reparar, por exemplo, no facto de se mencionarem peças centradas em “caso de amores”: Gil Vicente dedica o *Dom Duardos* ao monarca e pretende modificar o seu estilo, elevando, desde logo, o estatuto das personagens. Por isso, afastando-se da prática anterior, onde predominavam

as *figuras baxas*, escreve agora uma peça com príncipes e princesas. Em segundo lugar, deve notar-se o esforço de ajustamento determinado pela pessoa do Rei: as *comedias, farsas y moralidades* antes escritas por Gil Vicente ao serviço de D. Leonor integravam uma determinada tradição, que agora se renova mas não se altera. De facto, o propósito manifestado neste texto consiste sobretudo em calibrar a *retórica* para ir ao encontro do *delicado espírito* do monarca, o que não pode confundir-se com nenhum tipo de reconversão de modelos, implicando a imitação das formas greco-latinas, por exemplo.

Isto significa que Gil Vicente não só tinha consciência da diversidade da sua própria obra como estava ciente da sua flexibilidade: embora fosse possível operar transformações de tom e de estilo, a temática amorosa era compatível com qualquer um dos três géneros que assinala e ainda com outros que agora se propunha adotar. Falo da *comédia*, que entra no repertório vicentino em 1521, muito provavelmente, por influência direta da obra de Torres Naharro (a primeira edição das comédias deste dramaturgo estremenho, intitulada *Propalladia*, tinha sido publicada em Nápoles, em 1517). A alteração que agora se anuncia há de traduzir-se não apenas na elevação do estatuto das personagens (procedimento de raiz aristotélica) mas, sobretudo, na centralidade conferida à palavra, em detrimento da ação. De facto, em *Dom Duardos*, (e também em *Amadís*) a ação cede o passo ao monólogo longo e ao debate em torno de temas como a Natureza e o Amor, considerando os seus efeitos nos indivíduos e os conflitos que daí resultam com as práticas sociais estabelecidas.

Para além desta carta, dispomos ainda de indícios que comprovam uma consciência genológica que poderemos considerar incomum no contexto da dramaturgia ibérica. Na *Divisa da Cidade de Coimbra*, por exemplo, o dramaturgo afirma (mais uma vez num texto prologal) que

Toda a comédia começa em dolores
E ainda que toque cousas lastimeiras
Sabei que as farsas todas chocarreiras
Nem são muito finas sem outros primores. (I, p. 453)

Desta forma se evidencia o que os tratados da época consignavam: que as comédias envolvem a evolução de um estado de carência para um desfecho feliz e que a natureza das farsas é a de não serem *finas*, antes contemplando situações e linguagem orientadas para o riso, a burla e a troça, sem excluir mesmo a obscenidade.

Um outro sinal dessa mesma consciência tem a ver com as opções idiomáticas do autor. De facto, quando nas palavras prologais já citadas, Gil Vicente refere a necessidade de reforçar as velas da sua embarcação (*meter más velas en mi pobre fusta*) a primeira alteração consiste na adoção do idioma castelhano. É nele que vai escrever o *Dom Duardos* mas também todas as outras *comédias* e *tragicomédias*, reservando o português para géneros como a *farsa*. O dramaturgo demonstra que está ao corrente da cotação estética de cada um dos géneros, situando o segundo num patamar inferior em relação ao primeiro. Fenómeno semelhante acontece, de resto, no interior das *Barcas*. A Didascália da última *Barca*, ampliada através do diálogo que se trava entre o Diabo e a Morte, evidencia bem a noção de que, embora continuando no domínio da moralidade político-social, *Glória* dá voz aos grandes do mundo, sendo plausível que essas individualidades (Rei, Imperador, Papa, etc.) se expressem em castelhano, também por uma questão de verosimilhança.

O ordenamento do *Livro das Obras*

Em 1562, 26 anos depois da morte do seu autor, vem a lume o *Livro das Obras*, contendo a globalidade da produção vicentina. Trata-se de um conjunto de 43 peças, de extensão variável, acrescido de uma outra série de obras mais curtas (sem contar com *Maria Parda* que, pelo critério da extensão, bem poderia ter figurado no primeiro conjunto).

O critério de ordenação é misto, mas nele predomina ainda uma lógica de géneros. De facto, o pequeno *Auto da Visitação* (que, por sua vez, poderia ter sido remetido para o último conjunto, dada a sua curta extensão e o seu carácter circunstancial) é colocado em primeiro lugar. O motivo que explica a anteposição, porém, surge expresso na didascália do auto:

se põe aqui primeiramente a dita visitação por ser a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou. (I, p.17)

De resto, é bem visível o critério genológico: o primeiro livro é designado por “obras de devaçam” e corresponde, em grande medida, às obras representadas por ocasião de festividades litúrgicas. O segundo livro é o das “comédias”. Nessa base, compreende-se que nele figure *Floresta de Enganos*, a última peça escrita e representada pelo autor, que, por homologia com o que sucede com *Visitação*, poderia encerrar o *Livro das Obras*. Desta vez, porém, prevaleceu a observância do género, surgindo a última peça do autor não no final da *Compilação* mas no termo do Segundo Livro. O Terceiro Livro é o das “tragicomédias”, correspondendo, muito provavelmente, a uma designação estranha ao horizonte do autor. Na sua amplitude (10 peças, das mais extensas) e na sua heterogeneidade (começa com *Dom Duardos* e conclui-se com *Romagem dos Agravados*), este Livro é claramente o mais indefinido em termos de princípio ordenador. Três das peças que nele figuram (*Amadís*, *Rubena* e *Dom Duardos*) ficariam bem no *Livro das Comédias*. Outras, como *Templo de Apolo*, *Cortes de Júpiter*, *Nao de Amores*, *Frágua de Amor*, *Exortação da Guerra* ou mesmo *Inverno e Verão* relacionam-se melhor com o quadro alegórico próprio dos momos, uma vez que neles existe uma intenção celebrativa e um fundo fantasioso; por fim, *Romagem de Agravados* apresenta características próprias da “farsa de desfile”.

O mesmo não sucede com o Livro Quarto, que corresponde às “farsas”. Lembrando-nos da abrangência da designação, pode admitir-se que as 12 peças que contém correspondem ao que se conhece do género, com eventual exceção de *Lusitânia*, peça que corresponde mais às comédias. O último Livro (“que é das trovas e cousas meúdas”) acolhe dez peças, não contando com os escassos versos de *Sepultura*. O ordenamento por géneros parece enfim ter sido ultrapassado por outros dois critérios: o da extensão ou o da indiferenciação. Há cartas (a de Santarém), romances aclamativos (a D. João III) ou epicédicos (à morte de D. Manuel) e há trovas satíricas (a Afonso Lopes Çapaio e a Felipe Guilhém).

A visão romântica

Apesar dos antecedentes que aconselhavam a manutenção do género como eixo a ter em conta na compreensão da obra vicentina, houve um largo período em que tal não sucedeu. Refiro-me à época que se iniciou em 1834 e se prolongou ao longo de todo o século XIX e a boa parte do século XX⁶. Tomando o género como um normativo regulador, a maioria dos vicentistas que escreveram ao longo de mais de um século, entenderam que a obra do dramaturgo não se conformava com nenhuma espécie de tipificação. Pelo contrário: o que ressaltava dela era a marca de **gênio** assente num *ethos* de inventividade e não de submissão a qualquer tipo de regras. A esta ideia *libertária* anda sistematicamente associada uma outra: a de que Gil Vicente é um fundador absoluto e não um simples elo (mesmo que importante) de uma cadeia constituída por outros autores que, antes e depois dele, escreveram teatro em várias línguas.

Esta visão, que pode designar-se por *romântica*, tem ainda uma vertente nacionalista, nem sempre revelada. De facto, não existindo nas letras nacionais nada que possa ser invocado como fonte direta (os momos, entremeses ou a poesia cançãoeiril que, por vezes, são citados a este propósito, não chegam a revelar-se convincentes) teria de admitir-se a relação de Gil Vicente com outro tipo de modelos, necessariamente alheios à língua e à cultura portuguesas. Considerar a presença dos géneros no teatro de Gil Vicente equivaleria, portanto, a diminuir a *originalidade* ou, pelo menos, o *portuguesismo* de Gil Vicente.

O conjunto de preconceitos a que me refiro abriu as portas a leituras ideológicas nem sempre comedidas. De facto, a partir do momento em

⁶ A esse propósito, afigura-se notável a lucidez com que, em 1834, os editores de Hamburgo valorizam a questão dos géneros e das matrizes europeias do teatro vicentino: “Tão longe estamos de reclamar para a nossa pátria a honra da invenção das composições dramáticas da moderna Europa que a consideramos como a última das nações cultas em que esta arte foi introduzida. As *Eglogas* castelhanas de Encina, os *Mysterios* representados em Italia pela companhia Goufalone, em 1440, os *Milagres* inglezes desde tempos remotos, e finalmente, as *Farças*, *Moralidades* e os *Mysterios* Francezes representados em Paris, pela Confraria da Paixão desde 1380, são factos em presença dos quaes emmudece qualquer patriótica parcialidade.” (Cf. Monteiro, 1834, p. XXI-XXII).

que se subestima ou se apaga a noção de *género*, cada peça pode ser tomada como um todo, desligado de qualquer tipo de matrizes e convenções e também desligado de relações com outras peças do mesmo autor. Esse pressuposto abre caminho a uma série de leituras anacrônicas que fazem de uma peça como *Índia* um libelo contra a expansão asiática, de *Inferno* uma apologia da expansão africanista, de *Sibila Cassandra* um desmentido teológico do casamento, de *Rubena* o enaltecimento da condição feminina, tal como ela se coloca no nosso tempo.

Ora, embora admitindo que existe margem para a manifestação dos *direitos do leitor*, o que está em causa é uma operação de reconhecimento prévio ao gozo dessa margem. Na sua materialidade, cada auto vicentino reflete um estádio de língua (portuguesa ou castelhana) que não pode ser subvertido: perante uma palavra ou expressão da época, não temos outro remédio senão indagarmos o sentido que nela se veicula, à luz das convenções da época, devendo resistir à tentação de impormos uma outra significação que nos seja mais familiar ou conveniente. Assim sucede também com o verbo “parir” colocado na boca do vaqueiro, quando este se dirige à rainha para perguntar se se confirma o nascimento do príncipe

O que sea o que ño sea
Quiero decir a qué vengo
Ño diga que me detengo
Ñuestro consejo y aldea.
Envíame a saber acá
Si es verdá
Que parió vuestra nobleza. (I, p. 18)

Do mesmo modo, quando num outro plano, somos advertidos (muitas vezes, através do próprio autor) para o facto de estarmos a lidar com um determinado género, afigura-se razoável ter em conta esse parâmetro, ao longo do processo de leitura. Mais do que um libelo contra a expansão asiática, *Índia* constitui uma *farsa conjugal*, que vive tanto da astúcia e da amoralidade de uma esposa como da ingenuidade de um marido, uma vez que, nas farsas, não existe lugar nem para mulheres virtuosas nem

para maridos desconfiados. Só secundariamente, mobilizando indícios de outras peças, será legítimo perguntar se Gil Vicente terá pretendido criticar a partida do marido para a Índia e não para qualquer outro lugar onde a cobiça o atraísse. Como em *Inferno*, mais do que uma eventual defesa das práticas de cruzada, a salvação imediata dos cavaleiros de Cristo significa o contraponto necessário (tanto do ponto de vista estrutural como do ponto de vista ideológico) de todos os condenados, marcados pela mundanidade. De resto, não é por acaso que todos eles se fazem acompanhar de objetos que significam o seu compromisso com o mundo e pela ausência de ideais. O mesmo sucede ainda em *Rubena*, comédia de intriga, especialmente bem construída, onde, em primeira instância, os traços de filoginia (que tanto podem impressionar os leitores do nosso tempo) resultam das características do próprio género, muito influenciado pela trama das novelas sentimentais e pelo ponto de vista feminino, que aí largamente prepondera. Por fim, em *Sibila Cassandra*, a recusa da pastora em relação ao casamento não pode ser desligada de um outro substrato: refiro-me, desta vez, ao *mistério*, centrado na figuração de uma cena da história sagrada. Neste caso, o Presépio com que se encerra o auto e o papel central que nele cabe à Virgem surge como contraste relativamente à presunção da jovem pastora. Só assim se obtém o efeito de catequese eficaz junto dos espetadores.

Géneros e matrizes estéticas

Tomada na sua identidade dramatúrgica e teatral, a obra de Gil Vicente requer um tipo de decifração mais cuidadosa. Isso significa, concretamente, que a interpretação de um qualquer auto deve ter em conta os modelos que nele predominam. Falo em “predominância” por entender que, em Gil Vicente, os géneros não se excluem mas se interpenetram. Ler uma peça como *Alma* enquanto moralidade que efetivamente é ou lê-la ignorando este facto institui uma diferença importante: no primeiro caso, não poderá deixar de ter-se em conta a clara delimitação entre o Bem e o Mal, a representação alegórica ou a orientação didática (as três

principais características do gênero); já o segundo tipo de aproximação permite leituras sem condicionantes deste tipo ou mesmo sem levar em conta indicadores de natureza histórico-cultural. No caso vertente, o lastro genológico leva-nos a demarcar fronteiras que, sendo indiscutíveis na época, se atenuaram desde então. Não é tão fácil, por exemplo, justificar perante um leitor ou um espetador moderno por que razão é pecaminoso o Ter e o Poder e porque motivo o despojamento envolve o regresso místico ao Deus criador⁷. E, no entanto, no texto em apreço são essas as áreas em que se move o Diabo. Por sua vez, o Anjo faz a apologia do despojamento radical. Mal chega à Igreja e antes de iniciar a sua contrição, a Alma liberta-se de todos os objetos com que Satanás a tinha apresentado e seduzido. Esquecer que estamos perante uma moralidade tardo-medieval, aparentada com outras que se produziram na Europa daquele tempo, com destaque para *Everyman* (texto que conheceu versões em várias línguas, desde finais do século XV) ou o *Jeu de Pélérinage de la Vie Humanine*, datável de 1330), pode equivaler a transpor para a nossa época um dilema que ainda não existia no tempo de Gil Vicente. Reduzida à sua essência, a moralidade faz a apologia do Bem e a crítica do Mal. Por isso, não existe margem para inverter os papéis axiológicos que no auto são representados pelo Diabo e pelo Anjo Custódio.

*

O mesmo sucede em *Inês Pereira*. Esquecendo que estamos perante um texto farsesco, podemos ser levados a hesitar, julgando se Inês procede bem ou mal quando engana Pero Marques, convencendo-o a transportá-la até junto do falso eremita, seu namorado eleito. Ao contrário do que sucedia na moralidade, o problema da oposição entre o Bem e o Mal não se coloca numa farsa. De acordo com os princípios que regem este

⁷ De entre as fontes doutrinárias que podem apontar-se como suporte do auto, destacam-se textos como *The Cloud of Unknowing* (texto anónimo, datável da segunda metade do século XIV) e *The Scale of Perfection*, obra atribuída ao agostinho Walter Hilton, que viveu no mesmo período). Em ambos os casos se retrata a dialética existente entre a deformação suscitada pelos atrativos do mundo e o impulso místico que aponta para o regresso à pureza original e à salvação.

último género, o sucesso depende do Engano e da forma como ele é levado a cabo por uma mulher amoral e ardilosa. A esta luz, Inês é a mulher farsesca que procura a sua realização social e sexual. Vendo os seus intentos frustrados num primeiro momento (o casamento com o escudeiro Brás da Mata acabou por se revelar um fracasso), reajusta a sua estratégia num segundo momento, enganando agora o rústico, que antes a tinha requestado sem sucesso e que depois vem a aceitá-la ainda sem condições, depois de viúva, a ponto de a levar docilmente aos ombros, a caminho do adultério.

Na sua diversidade, os géneros do teatro de Gil Vicente revelam as matrizes que nele atuam. Não oferece grandes dúvidas, por exemplo, que o pastorilismo de Juan del Encina e de Lucas Fernández constitui o modelo mais visível das *éclogas* vicentinas. Isso não significa, porém, que estejamos perante um simples decalque. Pelo contrário: a par da tónica de rusticidade pitoresca (que vemos, sobretudo, em Lucas Fernández) encontramos em Gil Vicente um inovador processo de aprofundamento e de disseminação da figura do pastor e do ambiente pastoril, em si mesmo⁸.

Fenómeno semelhante verifica-se com a comédia. É muito provável que a *Propalladia* (que, embora apenas publicada em 1517, recolhe obras anteriormente representadas), tenha proporcionado a Gil Vicente a inspiração e as formas de que ele viria a servir-se na elaboração das suas comédias. Mais uma vez, contudo, o dramaturgo português vai além dos modelos estabelecidos pelo seu congénere estremenho (essencialmente resumidas na oposição entre *comédia a noticia* e *comédia a fantasia*), recebendo outras influências, algumas das quais ainda não devidamente apuradas: no plano da fábula, por exemplo, como já foi indiciado, parece muito provável que, para além da novelística de cavalaria, também a novela sentimental (com a análise desenvolvida do sentimento amoroso que lhe é peculiar) possa constituir referência importante.

Os modelos mais atuantes no teatro de Gil Vicente, aqueles que melhor explicam a presença da maioria dos géneros de que tenho vindo a falar

⁸ O papel do pastor na globalidade do teatro de Gil Vicente foi analisado em estudo próprio, que faz parte deste volume.

relacionam-se com a tradição do teatro medieval de expressão francesa. Desde cedo que os estudiosos notaram essa conexão e só preconceitos de vários tipos (ainda e sempre ligados ao receio de diminuir a “grandeza” ou o génio do autor) impediram que esse filão tivesse sido devidamente explorado, quer na investigação quer no ensino. Para além das condicionantes histórico-culturais (que não desmentem esta conexão) devem sobretudo ter-se em conta as formas do teatro vicentino. Ou seja, torna-se impossível explicar o domínio que o dramaturgo possuía da farsa (nas suas vertentes temáticas mas também na sua configuração técnico-formal) sem admitir o seu contacto com as farsas francesas que, em alguns casos, o precederam, algumas delas bem de perto, quer em termos de representação quer em termos de fortuna editorial. Assim ocorre também com a *moralidade*, o *mistério*, a *sottie*, o *sermão burlesco*, o *pranto*, etc. Qualquer destes géneros, presente em Gil Vicente de forma mais ou menos reiterada (os últimos dois figuram apenas muito pontualmente no *Livro das Obras*) se encontrava já na tradição dramatúrgica que se exprime em francês mas também em outras línguas do norte da Europa, entre finais do século XIV e inícios do século XVI. Trata-se de uma tradição anterior à afirmação do teatro renascentista, que, mais tarde, viria a recuperar os modelos greco-latinos, secundarizando então, nos prelos e nos palcos, essa outra maneira de escrever e de fazer teatro. Globalmente editado duas vezes, ao longo do século XVI, só em 1834 (cerca de dois séculos e meio depois) viria a conhecer a sua terceira edição global. Entretanto, tinham vingado outros modelos, mais assinalados pela simultaneidade do que pela rutura.

Relação entre géneros

Se a visão romântica e nacionalista dos géneros conduz à rasura daquele que é um dos elementos mais necessários à apreensão dos significados da obra vicentina, existe um outro efeito, igualmente nocivo, que pode ocorrer por via inversa. Refiro-me ao facto de, algumas vezes, se tomarem os géneros como fronteiras estanques. De acordo com esta visão,

e adotando uma linguagem redutora, o Gil Vicente das *farsas* pouco ou nada teria a ver com o Gil Vicente dos *mistérios*, por exemplo. Esta visão resulta, em primeiro lugar, de um contacto rarefeito com a obra do autor: quem conhece apenas cinco ou seis peças de carácter farsesco (cerca de 12% da obra total) fica surpreendido quando lhe é dado contactar com o *Breve Sumário da História de Deus*, por exemplo, chegando a perguntar-se se o autor é realmente o mesmo.

Ao contrário do que poderia pensar-se, as peças de Gil Vicente não deixam de relacionar-se entre si, de forma muito viva e dinâmica, requerendo do leitor a atenção que normalmente se tem perante um longo romance, constituído por vários capítulos ou o ouvinte de uma sinfonia que, ouvindo um andamento intermédio, não pode deixar de o relacionar com os outros andamentos da mesma peça.

É o que sucede, por exemplo, com dois autos tão diferentes como são *Sibila Cassandra* e *Inês Pereira*, peças representadas com dois anos de intervalo: instada a casar-se, a pastora da primeira peça invoca a prepotência enganosa dos maridos; ouvindo o argumento colocado na boca da pastora presunçosa, o leitor é convidado a reter, pelo menos, o exemplo de Brás da Mata, o escudeiro que seduziu Inês em nome de um ideal de fruição e liberdade para depois de casado, a proibir de falar alto, sair à rua ou sequer de ir à janela.

Num outro plano, é possível estabelecer relações entre géneros globalmente considerados. Basta pensar nas *farsas* e nas *comédias*. O facto de as *farsas* surgirem todas escritas em português e as *comédias* adotarem o castelhano pode, desde logo, levar a concluir que se trata de dois registos estilísticos não apenas diferenciados mas, na prática, incomunicáveis. Apesar da diferença assinalada, porém, é legítimo estabelecer relações entre ambos. Se no primeiro género encontramos a representação de um mundo em evidente desconcerto, no segundo sobressai uma visão idealizada, centrada na figura do cavaleiro e na possibilidade de uma rearmonização moral, em que os poderosos protegem e não oprimem os humildes. Por sua vez, no universo próprio da cavalaria, os humildes, conformados com o seu estado, têm acesso a níveis elevados de realização moral e pessoal. É o que sucede com o casal de hortelãos que, no

Dom Duardos, cuida do jardim da princesa Flérída. São eles que acolhem o príncipe que se disfarça de rústico com o intuito de se aproximar da princesa, adotando-o como filho e vivendo com ele em ambiente de plenitude familiar. É ainda numa outra comédia (*Viúvo*) que tem lugar o enaltecimento mais desenvolvido e mais intenso do amor conjugal, levado a cabo justamente por um viúvo, que lamenta a perda da esposa, invocando a sua bondade e o seu amor.

Sob esse ponto de vista, pelo menos, é possível contrapor as *farsas* às *comédias*, identificando as primeiras com a denúncia do engano conjugal e as segundas com o enaltecimento de outros horizontes de realização humana. Nesta linha de raciocínio, não é sequer difícil ver nas farsas uma aproximação à *realidade* testemunhada pelo autor e nas comédias uma reação idealizada a essa mesma realidade desgostante.

Raciocínio idêntico poderia aplicar-se a um outro género teatral, este de matriz ibérica. Refiro-me à *Écloga*, género que Gil Vicente cultivou na senda do teatro castelhano-leonês mas que justamente afeiçoou a desígnios novos. Para além do substrato teatral de efeito seguro, que resulta do histrionismo do pastor, Gil Vicente não perdeu a oportunidade de fazer também das *églogas* uma via de Pregação que, começando no *Auto Pastoril Castelhana* (1502) se estende depois aos *Reis Magos* (1503) ou a *Fé* (1509), investindo o pastor de um potencial de catequese que não era vulgar nos seus precedentes salmantinos. Na sua última peça, Gil Vicente haveria de colocar em cena um Filósofo, impedido de continuar a falar na Corte. Parece assim possível ver nesta figura um desenvolvimento hipostasiado do pastor esclarecido que aparecera, pela primeira vez, no Natal de 1502, dando mostras de vincado discernimento.

Um outro tipo de aproveitamento das potencialidades próprias de um género ocorre com a *sottie*. Centrado na figura do *sot* (parvo), o citado género presta-se sobretudo ao desencadeamento do cómico, através do sem-sentido. É isso que parece acontecer em *O Juiz da Beira*, envolvendo um parvo (“Como é parvo este juiz!” (II, 295)) que é chamado a emitir sentenças perante queixosos que se lhe dirigem. A intenção de Gil Vicente, porém, não se limita a provocar o riso. De facto, para além da sua aparente comicidade, todas as sentenças decorrem de

uma lógica – a da Natureza – que se opõe à lógica oficial. Tendo sido chamado à Corte para que esta confirme as suas insuficiências, o juiz acaba por se transformar em censor da própria Corte, saindo de cena em atitude triunfadora

Vamos ver as sintrãs
Senhores à nossa terra
Que o melhor está na serra.
As serranas coimbrãs
e as da serra da Estrela
Por mais que ninguém se vela
Valem mais que as cidadãs. (II, p. 317-318)

Embora não tenha escrito mais nenhuma *sottie* em estado reconhecível, Gil Vicente recorre à sua personagem central (o Parvo), fazendo dela um notável reaproveitamento. No conjunto do *Livro das Obras*, encontramos assim o parvo instrumental (aquele que, na mesma *Floresta de Enganos*, está encarregado de impedir que o Filósofo se pronuncie na Corte) ou o parvo de *O Velho da Horta* que, sendo um criado, não deixa de advertir o amo apaixonado para os perigos em que a sua paixão o faz incorrer.

Temos, depois, uma segunda classe de parvos, menos ligada à *sottie*. Refiro-me, sobretudo, ao parvo de *Barca do Inferno*, cujo significado deve ser compreendido no quadro da escatologia cristã (v. Sátira) ou o parvo de *Festa*, a quem a Verdade assegura a Salvação:

Embora este naceu
Porque eu tenho por fé
Pois aquele rei jocundo
O privou dos bens do mundo
Que lhe dará o do céu. (II, p. 666)

No caso dos parvos, como no dos pastores, estamos perante um curioso fenómeno de migração, que consiste na possibilidade de personagens e temas de um determinado género poderem surgir noutra género. Na sua

última peça, já antes referida, o substrato da comédia não colide, por exemplo, com a cena farsesca em que a padeira engana o juiz, a quem ilude com promessas de favores amorosos e a quem vai gradualmente desapossando da sua identidade: da sua indumentária e do seu próprio discurso, uma vez que, para não ser descoberto pela dona da padaria, o magistrado volúvel vê-se na obrigação de lidar com a farinha e de imitar o falar dos negros.

Isto significa que, sendo possível identificar em Gil Vicente marcas muito concretas de uma intensa consciência genológica, torna-se necessário perscrutar a sua obra na busca de situações de hibridismo. Neste domínio, os registos mais ativos são, sem dúvida, o pastorilismo e o farsesco, um e outro revelando especial capacidade de conexão com outros registos temáticos e morfológicos. Para além das farsas, enquanto tais, encontramos o princípio farsesco disseminado em comédias como *Floresta de Enganos*, alegorias como *Triunfo do Inverno* ou *Nao de Amores*. Do mesmo modo se pode detetar pastorilismo em comédias como *Rubena*, *Divisa da Cidade de Coimbra* ou em moralidades como *Purgatório* ou *Feira*.

Os géneros e o teatro

Se a delimitação de géneros se revela de grande importância para a compreensão dos textos e mesmo para o seu ensino, o mesmo sucede quando se trata de renovar a presença de Gil Vicente nos palcos. Mesmo preservando a liberdade do encenador e do ator, existe sempre um momento de confronto entre essa liberdade e aquilo que o texto significa à luz dos parâmetros da sua época. Isto significa, na prática, que o encenador de hoje pode fazer o que quiser com uma farsa como *Índia* ou com a moralidade que é *Feira*. Encenadores e atores devem, contudo, começar por ler esses mesmos textos naquilo que efetivamente são. Só depois estarão em condições de proceder a qualquer tipo de recriação, preservando ou recriando a matriz de origem.

Os géneros do teatro medieval têm a sua morfologia própria, para além de um lastro temático individualizador. Não se espera que numa

farsa surja uma personagem virtuosa, tentando convencer outras mais próximas do mal; como não se espera que, numa moralidade, os valores dos Anjos e dos Demónios surjam trocados. Explícita ou implicitamente, porém, os diferentes géneros do teatro tardo-medieval pressupõem uma identidade performativa. Há, desde logo, traços de cenografia. Enquanto espetáculo de rua, a farsa envolve uma cenografia “expedita”, onde fingimento e realidade quase se confundem: um estrado pouco elevado, um jogo de cortinas e a presença de adereços realistas bastam para que o público seja confrontado com uma *ficção especular*, onde se torna difícil distinguir a verdade da ilusão. Já o mesmo não sucede com os mistérios. Começam por ser muito mais longos do que a farsa (dos 500 versos que predominam no primeiro género pode chegar-se aos muitos milhares – há exemplos de mistérios europeus que ultrapassam os 25 mil versos), requerendo também um aparato cénico que se traduz numa indumentária vistosa, e em complexos procedimentos mecânicos que envolvem aparições e desaparecimentos miraculosos, por exemplo. Do mesmo modo, na medida em que se destina a tornar presentes figuras e situações de inspiração bíblica, o mistério pressupõe uma dicção hierática e um ritmo lento, que nada tem que ver com a agilidade de diálogo e de ação que define a farsa.

Mas as diferenças de performatividade existentes entre os diferentes géneros chegam também à composição das personagens. Sendo o teatro europeu desta época feito de tipos, a diferença traduz-se também naqueles que correspondem aos diferentes géneros. Na *sottie* encontramos o inconfundível *sot*, ao qual, para além de uma caracterização que resultava de palavras e comportamentos consonantes, correspondia também uma composição visual, que se traduzia no predomínio das cores amarela e verde; as moralidades, por sua vez, raramente passam sem Anjos e Demónios, diferenciados também no comportamento e nas palavras (em regra, o Diabo é uma personagem que adota um discurso mais lento e uma semântica mais relacionada com os prazeres e as honras desta vida enquanto o Anjo escolhe palavras afastadas da realidade mundana); já nos mistérios podem aparecer personagens bíblicas, recorrendo a discursos longos e ações esperadas que acusam a respetiva matriz.

É isso que se verifica em *Cananeia* e, de forma mais desenvolvida, em *História de Deus*. Aí encontramos o tentador original do género humano e a Morte, que apenas tinha surgido na *Barca da Glória*. Aí encontramos ainda Job, essa figura paradigmática na exegese bíblica do período medieval que, para além de todas as adversidades, nunca perde o sentido do vínculo que o prende ao Criador.

Conclusão

Depois de, durante bastantes anos, ter estado afastada dos estudos vicentinos, a questão dos géneros é hoje, de novo, objeto de atenção por parte da comunidade de vicentistas.

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. Dela imitou personagens, situações, motivos cénicos e imitou, sobretudo, os *géneros*. Nada é tão difícil de criar como um género (bem mais difícil, por exemplo, do que compor uma personagem ou glosar um simples tópico). O autor português recorreu a uma grande variedade de formas e procedeu a transformações importantes no âmbito de outras. Foi designadamente um arrojado explorador das possibilidades da farsa (desde a incipiente *Quem Tem Farelos* à complexa *Inês Pereira*) ou da moralidade (oscilando entre o modelo político-social de *Barcas* e de *Feira* e o modelo alegórico-doutrinal de *Alma*), serviu-se da *sottie*, predominantemente vinculada ao riso, para nela incorporar a *sátira aos maus costumes* do Portugal novo. Num determinado momento da sua carreira, porventura já pressionado pela concorrência de um outro tipo de teatro, protagonizou uma corajosa inflexão, ao tomar a matéria cavaleiresca como base de uma nova forma dramatúrgica. O facto de não ter tido discípulos diretos pode encontrar

aqui uma explicação. De facto, tal como surgem no *Livro das Obras*, os géneros do teatro vicentino constituem, quase sempre, pontos de chegada e não lugares de partida. Isto significa, na prática, que, depois de Gil Vicente, que com eles e por eles fez tanto, pouco mais se poderia fazer pelos géneros maiores do teatro medieval europeu.

Em livro-síntese publicado em 1987, José María Díez-Borque procedeu a um levantamento exaustivo dos géneros do teatro no século XVI, com o revelador subtítulo de “El teatro hasta Lope de Vega”. Aí se fala nomeadamente em *autos representaciones*, *farsas*, *églogas*, géneros breves como *Introito*, o *prólogo*, a *loa* e o *entremés*. A *comédia* é objeto de tratamento destacado (Lope de Rueda, Timoneda, Juan de la Cueva, etc.). Não falta sequer a *tragédia*, clássica e não clássica. Neste quadro, a obra de Juan del Encina é vista como manifestação de radical modernidade

Lo que Encina se propuso – y no es poco – fue otorgar carta de naturaleza literaria, contando con el gusto cortesano, a un mundo cultural considerado inferior; para gente de baja e servil condición sin le asistan decisivamente ni Italia ni la bucólica clásica en tamaño empresa. Es esta su poética de la modernidade.⁹

Embora a modernidade ou o experimentalismo de Juan del Encina (e de Lucas Fernández) sejam assinaláveis, a história dos géneros do teatro ibérico não estará nunca completa sem a ponderação do vínculo que Gil Vicente manteve não só com os modelos peninsulares mas também com as referências do teatro medieval europeu. É esta a transformação caldeada que Gil Vicente operou, num registo que toca mas supera as convenções ibéricas, elevando-se a um plano da maior ambição e consistência.

⁹ Díez-Borque, 1987, p. 147.

(Página deixada propositadamente em branco)

4.

A SÁTIRA NO TEATRO DE GIL VICENTE

Nunca foi tempo em que o engano
Tanto valesse com lisonjeria
E a verdade tivesse tão pouca valia
Nem menos temessem a Deos soberano. (II, p. 656)

Introdução

A última peça de Gil Vicente (*Floresta de Enganos*) inicia-se com uma cena enigmática. Nela comparece um Filósofo amarrado a um Parvo. Ao segundo compete vigiar o primeiro, impedindo que este se manifeste na Corte. Num determinado momento, porém, o néscio acaba por adormecer, permitindo que o Filósofo profira algumas declarações comprometedoras. Diz este concretamente que esteve preso “en cárcel muy teneblosa” e que esse castigo se deveu apenas ao facto de ter proclamado a Verdade.

Para além dos sentidos concretos que possa ter (relacionados com a peça em que se integra), esta cena ganha um efeito ampliado, obrigando a ler toda a obra do autor numa perspetiva de compromisso. 35 anos antes, naquela que constitui a sua verdadeira apresentação à Corte (*Auto Pastoril Castelhana*), já o dramaturgo tinha vestido a pele de pastor / filósofo (Gil), que se distinguia dos companheiros (rústicos e sensitivos) justamente pela lucidez e sabedoria com que reconhece a Verdade. Chega a interpretar o significado profundo do Presépio, à luz das Sagradas Escrituras, para grande espanto dos companheiros, que lhe não conheciam atributos de “letrado”.

A relação existente entre as duas peças institui uma pista de leitura que pode aplicar-se à generalidade do teatro vicentino: um pleito pela Verdade. Esse pleito implica o afastamento relativamente a tudo o que a obscurece no plano social, moral ou mesmo teológico: hipocrisias, injustiças, ilusões, opiniões.

A atitude de militância que daqui resulta tem um preço elevado. No auto de 1502, o preço traduz-se sobretudo na solidão: os companheiros de Gil não o reconhecem como um dos seus e tendem para desconfiar da sua sabedoria. Em *Floresta de Enganos*, o preço é ainda maior: tal como na peça de apresentação, verifica-se o desacompanhamento (a sabedoria e a coragem implicam a vida solitária) mas acrescentam-se a humilhação de quem se sente vigiado por um parvo e o sofrimento cumprido em cárcere afastado da luz: a luz que permite não só o exercício da Razão como a divulgação dos seus efeitos.

A presença da sátira no teatro de Gil Vicente deve ser compreendida à luz deste combate pela Verdade, travado em função do interesse do Rei e do Reino. Mais do que sublinhar que o dramaturgo de D. Manuel e de D. João III é um “artista de corte”, com tudo o que esse estatuto envolve de restritivo, é importante lembrar que estamos perante um artista comprometido com ideais cívicos que abrangem uma Ordem teológica, moral e político-social. Não se trata, pois, de uma atitude estritamente corrosiva mas de uma sátira instrumental, ao serviço de causas.

A atitude vigilante não requer o ataque indiscriminado ao desconcerto do mundo. Em vez dessa atitude radical, encontramos nas peças de Gil Vicente, sobretudo se as considerarmos enquanto conjunto articulado, a identificação de disfunções que podem ser corrigidas e a indicação dos caminhos que podem seguir-se para alcançar essa correção. Assim se explica também que, embora sendo importante, a Sátira não se assuma como tónica exclusiva do *Livro das Obras*. Por muito que impressione, pela força e pela frequência com que se manifesta, a Sátira não deixa de conviver com outras componentes estéticas, em regime de contraposição e de equilíbrio variável. É o que sucede com o Lirismo que, tantas vezes assume o decisivo papel de reconfigurar a realidade corroida pela Sátira. Para alcançar esse efeito de equilíbrio e de diálogo

estético é, contudo, necessário que o leitor (ou o espetador) supere a visão rarefeita da obra (tantas vezes limitada a um pequeno conjunto de peças) e tome a *Compilaçam* como aquilo que realmente é: um livro inteiro, muito provavelmente construído pelo autor e, por isso, dotado de coerência orgânica.

Mais do que fazer notar a presença da Sátira na dramaturgia vicentina, importa, por isso, determinar o seu ajustamento em função dos géneros, identificar os focos sobre os quais incide essa tónica, examinar o seu *ethos*, ou seja, a sua natureza, avaliando o lugar específico que ocupa no conjunto da obra vicentina. Por fim, parece útil avaliar a forma como a Sátira se manifesta quando o texto se transforma em espetáculo

Os géneros da sátira

Quando se refere a natureza satírica da obra vicentina, pensa-se em algumas peças mas não em todas. A este propósito, os géneros que imediatamente vêm à colação são a farsa e a moralidade. No primeiro caso, a tónica satírica parece inerente ao próprio género. De tal modo que quando somos colocados perante o *Auto da Índia* imediatamente nos perguntamos sobre quem mais recai a intenção satírica: se sobre Constança, que dissimuladamente engana o marido, se sobre o pescador que embarca para o Oriente, movido pela ambição de enriquecer. O mesmo sucede com uma moralidade como o *Auto da Feira*. Neste caso, a Sátira toca de forma direta e incisiva a figura de Roma (alegoria do papado) mas não deixa imunes os dois pares de feirantes (os compadres e as comadres) insatisfeitos com os cônjuges e dispostos a trocarem-nos na feira para onde se dirigem.

A diferença entre a forma como a Sátira se manifesta num e noutro auto reside justamente na especificidade dos géneros em presença: enquanto na moralidade é clara a oposição entre o mal (alvo da Sátira) e o bem, que lhe serve de contraponto, na farsa as fronteiras podem não ser tão claras e a ambiguidade acaba por se instalar. Isto significa que, numa moralidade, quase não existe margem para erro na identificação dos alvos

da sátira. Em boa parte das moralidades vicentinas, a separação entre os dois campos faz-se notar, muitas vezes, através da presença do Diabo e do Anjo, representando um e outro as esferas do mal e do bem. Assim sucede em *Alma*, por exemplo. Mesmo que o leitor contemporâneo tenha dificuldade em condenar o apego da Alma a este mundo (envolvendo o consumo e a posse de bens) o dramaturgo sinaliza esse apego como diabólico. As propostas mundanas vêm sempre de Satanás, sendo contrariadas pelo Anjo Custódio que, por sua vez, concentra todos os seus esforços em persuadir a Alma caminhante de que na existência terrena nada existe que justifique demora e apego.

Um caso limite da sátira vicentina surge no *Juiz da Beira*, exemplo de *sottie*, género famoso do teatro medieval europeu. Enquanto *sot* (parvo), Pero Marques é objeto de troça por parte dos cortesãos. No final da peça, porém, é ele quem triunfa, saindo de cena a cantar e a bailar, depois de ter proferido uma série de sentenças “às avessas”, colocando em causa os valores e as práticas de justiça que vigoram na corte, à qual nunca se rendeu. É possível dizer, deste modo, que o dramaturgo se serve de um género concreto para instituir uma vasta zona de ambiguidade (uma das estratégias satíricas mais correntes): por um lado, expõe o *sot* enquanto objeto de crítica; por outro lado, o objeto transforma-se em sujeito. Mais do que em outras peças, a sátira incide globalmente sobre a Corte, considerando a influência nefasta que exerce em todo o Reino. O exemplo mais ilustrativo surge na última cena, quando quatro irmãos vêm ao juiz para reivindicar um asno, única herança que o pai lhes legara, ao morrer. Trata-se de um Brigoso, um Amador, um Preguiçoso e um Bailador, emblemas de quatro vícios da Corte e do Portugal novo, em geral. Citando o asno para a audiência, para que ele, “falando”, manifeste a sua escolha, o juiz Pêro Marques profere uma sentença típica de um *sot*, suscetível de provocar o riso dos circunstantes. Na prática, porém, a sentença final tem como efeito negar o asno a todos e a cada um dos herdeiros, envolvendo uma forte censura a todo o Portugal coevo que, nos seus desvios, se mostra indigno de herdar seja o que for do Portugal velho, aqui representado pelo defunto pai dos herdeiros viciosos. Se o progenitor se tinha servido do burro ao

longo de uma vida de trabalho, os filhos, tendo enveredado por rumos completamente diferentes, não necessitavam do animal.

Os focos da sátira

No decurso de uma determinada peça, duas freiras sicilianas (por sinal, as únicas freiras que marcam presença no teatro de Gil Vicente) interrogam-se sobre o motivo da insatisfação que parece ter-se instalado por todo o reino:

Dorosia – Porque ha i tantos agravados

Mais agora que soía?

Domicília – Porque nos tempos passados

Todos eram compassados

E ninguém se desmedia.

Mas a presunção isenta

Que creceu em demasia

Criou tanta fantasia

Que ninguém nam se contenta

Da maneira que soía.

Tudo vai fora de termos

Deu o ar na recovagem. (II, p.144-145)

A pergunta de Dorosia e a resposta de Domicília poderiam ser tomadas como uma boa epígrafe da sátira vicentina. De facto, em boa parte, a pergunta parece funcionar como tópico inspirador de uma espécie de *inquérito* ao Reino, que o dramaturgo leva a cabo ao longo de toda a sua obra. A resposta da segunda freira constitui uma síntese dos males denunciados. A ideia geral é a de que, nos tempos passados, as pessoas se contentavam com o seu estado. Num determinado momento, porém, irrompe a “presunção isenta” dando azo ao excesso de “fantasia”. A acomodação deu então lugar a aspirações insensatas que afetam a ordem social, originando um desconcerto global e profundo.

Este diálogo aplica-se ao auto em que as personagens se integram (*Romagem de Agravados*), todo ele centrado na insatisfação de figuras socialmente enraizadas que, dirigindo-se a uma personagem alegórica (Frei Paço), dão conta das suas queixas, sempre ligadas a aspirações insensatas, que vão além da sua condição: um clérigo que quer ser bispo, vilões que querem introduzir os filhos na corte, etc.

No final do auto, Frei Paço, o destinatário das queixas apresentadas há de manifestar-se sobre elas:

Agravos que não tem cura
Procurai de os esquecer
Que impossível é vencer
Batalha contra ventura
Quem ventura não tiver. (II, p.160)

Nesta sentença, a personagem central identifica a “ventura” com a ordem social estabelecida, sustentando implicitamente que ela é tão inamovível como qualquer outro ditame do destino. Os diferentes focos de sátira vão-se desmultiplicando ao longo do *Livro das Obras*. O facto de, na sua maioria, eles acabarem por corresponder à realidade portuguesa da época tem levado alguns estudiosos (historiadores designadamente) a lerem o teatro vicentino como espelho da realidade sociomental que prevalecia no Reino, ao longo do primeiro terço do século XVI. Não se trata de um juízo radicalmente errado. Gil Vicente escrevia para um determinado público e gozava do privilégio de conhecer, por antecipação, o público ao qual se dirigia. É, portanto, natural, que tivesse presente a realidade conhecida dos seus espetadores. Trata-se, no entanto, de uma ilação que necessita de algum matiz. Há que notar, em primeiro lugar, que, na sua maioria, esses mesmos tópicos são comuns ao teatro europeu da época, para além das fronteiras dos reinos e das línguas; deve sublinhar-se, por outro lado, que, à luz da investigação que vem sendo produzida sobre a realidade social e política, o mais que pode concluir-se é que o teatro satírico de Gil Vicente assenta mais na **caricatura** do que no

retrato propriamente dito. Significa isto que os escudeiros que surgem no teatro de Gil Vicente não representam a sinédoque dos escudeiros portugueses da altura, representando mais uma súmula de vícios de alguns escudeiros que se faziam notar pela Europa literária e teatral e também pela Europa sociopolítica.

São muitos os focos de sátira que podem destacar-se na criação vicentina. Alguns marcam presença fugaz nos autos; outros mantêm-se constantes, ao longo de toda a obra, refletindo uma preferência ou uma preocupação maior por parte do autor.

Falemos de **sátira moral**, em primeiro lugar. Neste plano, merece destaque a ambição. Por ela se move boa parte das personagens criticadas, desde clérigos, ávidos de mundanidade ou gente de baixo estado que renuncia à sua condição na busca de promoção social.

Um outro foco de sátira muito presente no teatro de Gil Vicente é a presunção, que bem pode ser entendida como variante intelectual da ambição. É por *presumir* que virá a ser a mãe do Redentor que a pastora Sibila recusa as propostas de casamento que lhe são apresentadas, sendo, no final do auto, confrontada com a humildade exemplar da Virgem, que se limitou a entregar-se à vontade de Deus. Presunçosos são ainda os astrólogos criticados no Prólogo do *Auto da Feira* que nada sabem, afinal, para além do que alcança a experiência imediata; ou as jovens casadoiras do povo (Isabel de *Quem Tem Farelos* ou Inês Pereira do auto do mesmo nome) que resistem aos conselhos das mulheres mais velhas, presumindo que o casamento acima do seu estado lhes trará a realização social por que anseiam.

No plano da **sátira comportamental** (que, algumas vezes, se cruza com a anterior) os exemplos continuam numerosos: aí encontramos apaixonados sofrendores que se refugiam na poesia estereotipada e sem valia (*Agravados*), nobres que não remuneram quem os serve (*Almocreves* ou *Juiz da Beira*), mulheres adúlteras (*Índia*, *Inês Pereira*, *Almocreves*), clérigos dissolutos, incumpridores ou que se consomem nas chamas da paixão (*Clérigo da Beira*, *Barca do Inferno* e *Físicos*), magistrados corruptos (*Barca do Inferno* e *Floresta de Enganos*), papas inebriados pelo luxo e pelo poder (*Barca da Glória* e *Feira*).

Uma última modalidade pode ser designada por sátira **filosófica**. Para além dos que tomam o teatro vicentino como suporte documental, outros acercam-se da *Compilaçam*, na expectativa de nela encontrarem ecos das principais correntes filosóficas que assinalam a época. Nessa medida se tem falado em algumas variantes de franciscanismo (Lulismo e *Devotio Moderna*) em agostinismo ou mesmo em erasmismo. Nenhuma destas ilações se revela suficientemente sólida, a ponto de poder considerar-se Gil Vicente como um *autor doutrinário*, no que essa designação envolve de fundamentação única e de ordenamento estruturado. Mais do que relacionável com qualquer um destes *ismos*, a sua *ideologia* é perfeitamente consentânea com a ortodoxia católica, no sentido abrangente em que a expressão deve ser tomada, considerando os parâmetros da época. O enaltecimento reiterado da Fé, a devoção à Virgem ou a ideia central da Redenção colocam Gil Vicente numa posição de alinhamento inequívoco relativamente a essa mesma ortodoxia.

São evidentes, por outro lado, as distâncias críticas em relação aos excessos da especulação escolástica, por exemplo (Sermão introdutório de *Mofina Mendes*), ao excesso de convenções que desvirtuam a natureza humana, sobretudo quando estas se verificam no domínio da Justiça. Deste modo, mais do que uma orientação apologética, verifica-se um distanciamento satírico relativamente a determinados exageros.

Algumas vezes, estas variantes de sátira podem entrecruzar-se. Um exemplo de cruzamento entre sátira filosófica e sátira moral é constituído pelos velhos ensandecidos por amor. Para além de outros exemplos menos marcantes, retemos, sobretudo, os casos de Fernandianes, a personagem principal de *O Velho da Horta*, Brásia Caiada e Filipa Pimenta que, no *Triunfo do Inverno e do Verão* e em *Festa* (respetivamente) se dispõem aos maiores sacrifícios para alcançarem a realização amorosa. Por imposição do seu jovem amado, Brásia Caiada atravessa descalça a Serra da Estrela, em pleno Inverno. Para além de algumas variáveis, a tónica comum consiste na sátira aos que não se conformam com as leis da Natureza (aí residindo a componente filosófica) mas também àqueles que colocam em risco os seus deveres morais por causa de desvarios: é designadamente o caso de Fernan-

dianes, que gasta a sua fazenda com a alcoviteira, comprometendo o dote da sua jovem filha.

O exemplo mais ilustrativo deste tipo de cruzamento, porém, surge em *Festa*, peça descoberta apenas no início do século XX e que não figura nas diferentes edições do *Livro das Obras*. Ao que tudo indica, o auto não foi apresentado na corte, o que poderá explicar as liberdades inusitadas que nele ocorrem. Falo de um vilão que descreve, com pormenores, o envolvimento sexual que teve com a mulher do juiz; e falo, sobretudo, da Verdade, figura alegórica que surge em cena, queixando-se de ter sido escorraçada por toda a parte, acolhendo-se à proteção de um determinado senhor. A sátira vai ao ponto de denunciar o desafeto especial à Verdade por parte da corte e do Rei. Por fim, é ainda à personagem alegórica que cabe confirmar o desprezo a que é votada:

Vim-me à corte cuidando achar
Quem me fizesse algum gasalhado
Sem achar nunca ninguém mal pecado
Quem me quisesse somente olhar.
Oh grã crueldade
Que os tempos de agora tem tal calidade
Que todos no paço já trazem por lei
Que todo aquele que falar verdade
É logo botado da graça del rei. (II, p. 656)

Relacionando esta ocorrência de tipo moral e filosófico com aquela que ocorre na cena do Filósofo e do Parvo e ainda com a caracterização de Gil no *Pastoril Castelbano* encontramos o nexo subordinante da sátira vicentina: uma crítica que incide, acima de tudo, sobre a falta de Verdade, entendida no plano da natureza, da sociedade e ainda no plano individual. Fogem à verdade os velhos que procuram o amor fora do seu tempo, o negro que se quer tornar branco, os jovens vilões que abandonam os pais e as terras para se tornarem serviçais do rei e dos nobres, os apaixonados que falam e procedem de forma inautêntica, os pilotos sem formação nomeados, por favor fraudulento, para a carreira da Índia

(*Triunfo do Inverno e do Verão*), a alcoviteira que engana as moças com promessas vãs e imorais.

O reverso da Verdade é justamente o Diabo. Vemo-lo em ação por duas vezes, na obra vicentina: em *Feira*, onde assume o disfarce de mercador comum, vendendo o que lhe comprou e rejeitando qualquer lógica que não resulte da eficácia do comércio. Quando Roma enuncia o propósito de colher na Feira (de Natal) os bens de que mais carece

Eu venho à feira direita

Comprar paz, verdade e fé. (I, p. 168)

O Diabo, que não dispõe daqueles produtos para vender, responde em tom desmerecedor:

A verdade pera quê?

Cousa que nam aproveita

E avorrece pera que é? (I, p. 168)

Do mesmo modo, em *Alma*, o Diabo personifica a lisonja, uma das práticas que mais subverte a Verdade. Normalmente, o Diabo limita-se a reproduzir a lógica do mal (*ex post factum*) ou a reinterpretar o papel que lhe cabe nos textos sagrados (*História de Deus*). Parece revelador que da única vez que confere a Satanás o papel ativo de sedutor, Gil Vicente o revele como adulator, empenhado em neutralizar a consciência que conduz à Verdade. É esse o sentido do engodo material a que recorre (vestidos, sapatos, ouros, propriedades); e é também esse o significado da tese segundo a qual a vida terrena se basta a si mesma:

Esta vida é descanso

Doce e manso.

Nam cureis doutro paraíso.

Quem vos põe em vosso siso

Outro remanso? (I, p. 194)

Também neste caso a dimensão moral se associa à vertente filosófica: está nomeadamente em causa a ideia de que o mundo é enganoso em si mesmo; mas está também em foco a crítica à desregulação dos apetites orientados para as aparências, no esquecimento de que o ser humano não passa de caminhante nesse mesmo mundo de ilusões.

O *Ethos* da sátira

Na sua amplitude e na sua relativa virulência, a sátira vicentina pode ser lida como manifesto destrutivo contra a realidade do seu tempo. Pode inclusivamente pensar-se que o desígnio da sátira política não envolve a submissão a um programa de natureza social, esgotando-se na vertente cômica que a anima.

Qualquer uma destas posições requer, porém, exame mais demorado. De facto, se tomarmos isoladamente alguns excertos do teatro vicentino somos levados a pensar que estamos perante um propósito destrutivo. Como não pensar isso mesmo perante a já citada cena de *Feira* na qual Roma confessa ter mantido negócios com o Diabo ou como não tirar conclusões idênticas da *Barca da Glória*, auto tão marcado pela denúncia da conduta dos grandes do mundo, envolvendo o Rei, o Imperador e o Papa? Ainda assim, essa impressão deve ser contextualizada, tendo concretamente em consideração os autos em si mesmos e tendo sobretudo em mente uma perspetiva global da *Compilação*.

De fato, no próprio *Auto da Feira*, encontramos não apenas a crítica a Roma (a autocrítica, desde logo) mas também o seu contraponto. Depois de indiciado pelo Serafim, Mercúrio explicita-o desenvolvidamente

Dá-lhe Tempo a essa senhora
O cofre dos meus conselhos
E podest'ir muit'embora.
Um espelho i acharás
Que foi da virgem sagrada
Co ele te toucarás

Porque vives mal toucada
E nam sintes como estás.
E acharás a maneira
Como emendes a vida
E nam digas mal da feira
Porque tu serás perdida
Se nam mudas de carreira. (I, p. 171)

Na mesma peça (e na mesma fala) verificamos assim não apenas a existência da exposição satírica, em registo de grande clareza, como também a correspondente indicação corretiva, que consiste em mudar de caminho através do exercício da consciência. É esse o significado do espelho da Virgem: aquele que, pelas suas especiais qualidades, permite a devolução de uma imagem fiel, neste caso a imagem dos pecados de Roma.

Pode parecer menos claro o contraponto que se verifica em *Barca da Glória*. Ele existe, porém. Ao contrário do que sucede com os condenados das outras *Barcas*, os grandes do mundo, têm consciência dos seus pecados. É esse o significado instrumental da presença da Morte, enquanto alegoria. A circunstância de os pecadores verem a Morte e dialogarem com ela permite-lhes não só uma consciencialização profunda das suas faltas como origina a sua atitude de contrição e de prece. Daí resulta um poderoso efeito de teatralidade e aí se encontra a verdadeira justificação para o desenlace do auto, contemplando a remissão, *in extremis*, dos condenados.

Embora já visível no âmbito de alguns autos (das moralidades, sobretudo), esta dialética faz-se sobretudo sentir no plano macrotextual.

A este nível, merecem destaque duas figuras recorrentes: o pastor e o cavaleiro. Apesar de muito presente desde o primeiro auto, a figura pastoril é, muitas vezes, situada no domínio do pitoresco. Com efeito, não deixa de ser verdade que boa parte dos pastores vicentinos apresente comportamentos tipificados semelhantes aos modelos que prevalecem no teatro de Encina e de Fernández. Tanto mais que, pelos traços de rusticidade, a figura do pastor constitui, ela própria, a garantia de

grande eficácia teatral no plano cómico. Não faltam assim, no teatro de Gil Vicente, rústicos (pastores ou não) sujeitos ao riso de superioridade do público palaciano.

É o que sucede, de alguma forma, com o Vaqueiro que, a 7 de Junho de 1502, vem saudar o nascimento do príncipe, manifestando a sua admiração boçal pelo espaço em que se encontra, fazendo uso de uma linguagem que se situa nos antípodas dos protocolos palacianos. Essa primeira impressão, porém, ganha em ser matizada, logo nesse mesmo auto. De facto, para além do pitoresco de linguagem e de comportamento, o vaqueiro representa uma aproximação genuína do súbdito à família real, que encarece enquanto sucedâneo da família divina. Por outro lado, o nascimento do príncipe é visto como sinal de plenitude, abrangendo todos os reinos hispânicos:

Quien quieres que ño rebiente
De placer y gasajado?
De todos tan deseado
Este príncipe excelente
Oh que rey tiene de ser (...)
Oh qué alegría tamaña
La montaña
Y los prados florecieron
Porque ahora se complieron
Eñesta misma cabana
Todas las glórias d'España. (I, p. 19)

No *Pastoril Castelhana*, essa faceta torna-se ainda mais clara: embora convivendo com pastores verdadeiros, Gil revela-se portador de um estatuto especial, no que diz respeito à sabedoria, à perspicácia e às escolhas que faz. Trata-se de um pastor que se desenganou do mundo e que se refugia no contacto com os simples, na reflexão e no conhecimento. Em noite de Natal, é ele quem conduz os companheiros ao presépio de Belém; e é ainda ele quem, para admiração dos companheiros (que o sabem nascido em serranias), desvenda o significado profundo do nascimento de

Cristo, integrando-o na história da queda e redenção do género humano, tal como surge no Velho e no Novo Testamento.

Refira-se, finalmente o muito interessante diálogo que no final do *Auto da Feira* se estabelece entre um Anjo e um grupo de pastores, em torno dos grandes mistérios: “Onde está Deus?” “O que faz Ele?” “Que relação mantém com o mundo?”.

Gilberto – Mas pois quanto ao que entendi

Sois samicas anjo de Deos.

Quando patiste dos céus

Que ficava ele fazendo?

Serafim – Ficava vendo o seu gado.

Gilberto – Santa Maria, gado há lá?

Oh Jesu como o terá

O senhor gordo e guardado.

E há lá boas ladeiras

como na serra d’Estrela?

Serafim – Si.

Gilberto – E a virgem, que fazia ela?

Serafim – A virgem olha as cordeiras

E as cordeiras a ela.

Gilberto – E os santos de saúde

Todos a Deos louvores?

Serafim – Si.

Gilberto – E que léguas haverá

Daqui à porta do paraíso

Onde São Pedro está? (I, p. 181-182)

Gil Vicente parece especialmente empenhado em fazer dialogar produtivamente os pastores com entidades abstratas, tendo em vista a configuração de uma mensagem que pode funcionar em vários níveis de sentido: num nível imediato, adequado aos destinatários presentes mas também num plano teológico mais elevado.

É o que sucede ainda no muito curioso *Auto da Fé*, justamente centrado num diálogo ocorrido na capela, nas matinas do Natal.

Aí é possível, com simplicidade profunda, explicar aos destinatários ideais o significado da Fé e os caminhos recomendados para nela perseverar¹⁰:

Fé é amar a Deos só por ele
Quanto se puder amar
Por ser ele singular
Nam por interesse dele.
E se mais queres saber
Crer na madre igreja santa
E cantar como ela canta
E querer o que ela quer. (I, p. 80)

Qualquer destes exemplos (e ainda alguns mais, que poderiam convocar-se) contribui para solidificar a ideia de que o pastor vicentino representa um contraponto da Sátira: vinculado à natureza, constitui o oposto de todos os que dela se afastam, preocupado apenas com a sua subsistência e zeloso do seu gado, significa o contrário de quem se deixa conduzir pela ambição, esquecendo os seus deveres morais; autêntico nas palavras, situa-se nos antípodas daqueles que as usam de forma artificiosa; quando, como o emblemático Gil do *Auto Pastoril Castelbano*, se afasta do ruído do mundo para se consagrar à reflexão esclarecida, o pastor funciona como voz profunda de toda a obra vicentina.

O mesmo sucede com o cavaleiro que, em Gil Vicente, pode ser visto como antítese do mercador. Mercador é o marido de Constança que, em *Índia*, embarca com o intuito único de enriquecer à custa das pelejas e dos roubos perpetrados no Rio de Meca. Mercadores são os judeus Latão e Vidal de *Inês Pereira*, as alcoviteiras de *O Velho da Horta* e de *O Juiz da Beira*, todos empenhados em vender uma determinada mercadoria,

¹⁰ O auto em causa é objeto de estudo autónomo neste mesmo volume.

sem olhar a escrúpulos; mercador é ainda Brás da Mata, que, na primeira parte de *Inês Pereira*, tenta vender de si próprio uma imagem enganosa, até conseguir conquistar Inês. É ainda mercador o Diabo de *Feira*, com quem Roma reconhece ter mantido longos e intensos tratos:

Tudo isso tu vendias
E tudo isso feirei
Tanto que inda venderei
E outras sujas mercancias
Que por meu mal te comprei.

Porque a troco do amor de Deos
te comprei mentira
e a troco do temor
que tinha da sua ira
me deste o seu desamor.
E a troco da fama minha
E santas prosperidades
Me deste mil torpidades
E quantas virtudes tinha
Te troquei pelas maldades. (I, p. 169-170)

A esta longa galeria de mercadores – personagens que se conduzem pela ambição e pela burla, opõe-se uma outra galeria, onde cabem duas figuras positivas: o pastor, a cujo significado funcional acabo de me referir e o cavaleiro, que se move pelo cumprimento de uma ética bem definida e pela demanda de sentimentos nobres como o Amor. Os casos mais ilustrativos deste paradigma são, sem dúvida, Amadis e Dom Duardos, heróis das peças que têm o mesmo nome. Trata-se de peças construídas sobre um lastro novelesco e, por isso, a trama não apresenta nenhum tipo de novidade. Onde Gil Vicente inova é no processo de composição das personagens. Numa e noutra peça (ainda assim, mais em *Dom Duardos*) assistimos a desenvolvidos debates em torno da essência do Amor, dos seus efeitos e da sua adaptabilidade às convenções sociais. Em qualquer

uma destas duas peças e também noutras como *Rubena* ou *Divisa da Cidade de Coimbra*, as personagens representam valores e não interesses.

Resta saber até que ponto esta oposição entre uma realidade sombria e uma outra luminosa configura uma tese (a de que Portugal deveria voltar a ser um país de pastores e cavaleiros) e até que ponto essa tese era *realista* ou *utópica*.

Gil Vicente, autor satírico

Um estudo panorâmico sobre a sátira na Literatura Portuguesa não pode deixar de conceder ao teatro de Gil Vicente um lugar de destaque. Independentemente dos matizes que possam introduzir-se não há dúvida de que Gil Vicente é um dos satiristas mais consistentes e perseverantes da Cultura Portuguesa e merece lugar destacado numa galeria onde devem figurar trovadores, poetas do *Cancioneiro Geral*, Fernão Mendes Pinto, D. Francisco Manuel de Melo, Bocage, Tolentino, Eça, Guerra Junqueiro, Camilo Castelo Branco, para ir apenas até ao século XIX.

Mas a aura satírica de Gil Vicente justifica analogia com autores que escreveram noutras línguas. Penso em nomes como François Rabelais, que foi quase seu contemporâneo (1494-1553), Francisco Quevedo (1580-1645) ou Jonathan Swift (1667-1745), para citar três dos marcos essenciais da sátira literária na Europa. Tal como sucedeu com a generalidade destes satiristas, também Gil Vicente manteve com o Poder uma relação de relativa insubmissão e independência. De facto, embora a orientação das suas críticas nunca tenha deixado de servir o interesse do Rei, é manifesto que esse interesse foi sempre tomado numa perspectiva institucional e não pessoal.

O conhecimento antológico da arte vicentina tem levado a uma certa desfiguração da identidade satírica do autor português. O mais comum é indicar uma só vertente da sua sátira (a que tem por alvo os clérigos, os magistrados, os velhos enamorados, etc.) sem nenhum tipo de integração. É por via desse procedimento que muitas vezes se confunde *sátira* com *cómico*, esquecendo que o último não passa, quase sempre, de um

instrumento da primeira. Pode admitir-se que a Sátira constitui uma linha definidora do ideário vicentino, em articulação com outras; mas já é mais difícil sustentar que o mesmo acontece com o cómico. Em boa verdade, não existe uma só peça vicentina que possa considerar-se *cómica* na sua essência. Verificámos isso mesmo quando falámos de *O Juiz da Beira*, auto no qual o riso se transforma afinal em pensamento e em mensagem satírica ou no Parvo da *Barca do Inferno*, que podendo fazer rir numa primeira fase, conduz depois à reflexão moral.

Conclusão

Embora seja objeto de investigação em Portugal, Espanha e em muitos outros países, a obra de Gil Vicente é sobretudo conhecida pela sua presença no cânone escolar. Como é sabido, a escolarização de um autor implica sempre procedimentos simplificadores. Este procedimento começa logo no número e na natureza dos autos que se dão a ler aos alunos: não podem ser muitos (dois ou três) e, tanto quanto possível, devem estar próximos da sensibilidade e dos interesses dos jovens. Não admira, por isso, que as peças de natureza teológica, que obrigam, desde logo, a um conhecimento das coordenadas histórico-culturais, sejam preteridas em favor de outros, de teor mais *realista* como *Índia*, *Barca do Inferno* ou *Inês Pereira*. Para além da informação documental que podem fornecer sobre a época em que foram escritas, essas peças (ou outras, que bem poderiam alternar com estas) convidam a transposições para a atualidade, na Escola como nos palcos.

A simplificação traduz-se, depois, na adoção de chaves de leitura. Também não podem ser numerosas e, sobretudo, devem ter um conteúdo assertivo. No caso de Gil Vicente, essas chaves de leitura vêm constando de Programas, de manuais e de auxiliares de leitura, pequenas sebentas que prometem eficácia na preparação para os testes, sem exigirem muito esforço. Falo concretamente da ideia de que Gil Vicente fundou o teatro português, esteve sempre ao serviço da corte (no sentido mais subserviente da expressão), é um autor de transição

(entre a Idade Média e o Renascimento) e define-se essencialmente pela sua intenção satírica.

Nenhuma destas chaves de leitura é falsa, ou seja, todas revelam um fundo credível e boas possibilidades de exploração no domínio didático. Assim sucede nomeadamente com o último tópico, precisamente aquele que dá Gil Vicente como artista satírico. Com efeito, a Sátira está longe de ser um acidente no *Livro das Obras*. É uma referência constante, que se estende desde 1502 a 1536, abarcando grande diversidade de personagens, situações e temas. Para além desta evidência basilar, porém, a Sátira reveste-se de aspetos que ajudam a individualizar a obra vicentina: articula-se com outras componentes estéticas igualmente importantes (incluindo a utopia), remete para modelos histórico-culturais bem identificados e exprime um compromisso de caráter doutrinal e cívico que, sendo do século XVI, ainda hoje pode ter eco no espírito de leitores e espectadores.

(Página deixada propositadamente em branco)

5.

A COMPILAÇÃO DE TODAS AS OBRAS: O LIVRO E O PROJETO IDENTITÁRIO DE GIL VICENTE¹¹

Gil Vicente na corte régia

É sob a forma de pastor que Gil Vicente se apresenta à Corte, na noite de 7 de Junho de 1502.

O acontecimento tem sido sobretudo valorizado pela sua natureza fundante. O resto é tido à conta da observância de uma série de convenções estético-literárias: um menino que nasce providencialmente e um súbdito que celebra esse sinal de favorecimento divino. Não se estranha, sequer, a utilização do saiaguês, perfeitamente identificável com práticas já conhecidas na dramaturgia peninsular e potencialmente agradáveis a D. Maria, a rainha, de ascendência castelhana, bem como a parte considerável da Corte¹².

Podemos, em todo o caso, pensar nas razões que terão depois levado Gil Vicente (ou alguém por ele?) a escolher este pequeno monólogo (o único que verdadeiramente escreveu) para figurar como peça inaugural das suas obras *de devaçam*. É certo que a temática devocional funciona

¹¹ Este texto reproduz, com ajustamentos de linguagem, o essencial da Lição proferida no contexto das minhas Provas de Agregação, que tiveram lugar em Junho de 2004. Agradeço penhoradamente à Doutora Maria Idalina Resina Rodrigues, arguente direta da Lição, todas as críticas e sugestões que então formulou, de forma generosa e construtiva.

¹² Para um exame fino e minucioso das circunstâncias e da semântica da *Visitação*, veja-se o estudo de Joaquim Correia, que figura na Bibliografia.

apenas como vaga sugestão analógica do Presépio; tão pouco se revela decisivo o facto de ter sido “a primeira cousa que o autor fez e se representou em Portugal”, uma vez que, por esse mesmo critério, os autos se ordenariam todos pela data de representação até à *Floresta de Enganos* o que, como se sabe, está longe de suceder.

A *Visitação* pode, pois, ter sido escolhida tendo em vista o objetivo de servir de pórtico, caracterizado em função de duas coordenadas:

- A voz e a figura de um súbdito que identifica a presença dos desígnios divinos na família do Rei;
- a voz de alguém que fala de fora para dentro da Corte, reclamando legitimidade artística (o que, na época, significava também legitimidade moral).

Em boa verdade, o vaqueiro não se distingue apenas pela teatralidade de que é portador e que se traduz, em primeiro lugar, na firme decisão de entrar no palácio, enfrentando o zelo dos guardas. Depois, uma vez lá dentro, a teatralidade converte-se em espanto e em júbilo. Com o rústico vêm ao palácio os dons telúricos do Reino: o leite, os ovos, o mel e o queijo. Ora, para além da margem de verosimilhança que envolve a situação, essa mesma atitude credibiliza a figura, sob o ponto de vista dramatúrgico. A esse mesmo pastor, que naquela noite se apresentou na câmara da rainha, hão de ser doravante imputadas as muitas críticas que atravessam a obra vicentina, incidindo sobre o estado da Corte, o estado da nação e o estado do mundo.

Naquela noite, porém, ainda prevalece a distensão. Tudo parece perfeito. Ou, pelo menos, assim quer acreditar o pastor, que nunca tinha estado antes num palácio. A admiração ante o requinte do espaço e a própria visão dos aposentos régios como “paraíso terrenal” sugerem a conveniência de a Corte imitar o Céu, não só em termos de esplendor mas também através da prática da justiça e da concórdia. Só assim a família do Rei pode ser vista como reflexo da família divina.

Este tópico nunca mais será esquecido. No Natal de 1527 (data provável da representação do *Auto da Feira*) um outro pastor, de nome (Gil)berto,

indaga o Anjo do Céu acerca deste mesmo assunto, ficando bem patente a absoluta contiguidade entre a harmonia dos Céus e a paz da Terra.

De acordo com esse interessantíssimo diálogo, a base da harmonia consiste, afinal, apenas e tão-só, no pleno cumprimento das atribuições de cada um:

- Deus é visto como pastor que tem o seu gado “gordo e guardado”;
- Os anjos e os santos gozam de absoluta saúde e louvam incessantemente o Senhor;
- A Virgem “olha as cordeiras e as cordeiras a ela”, num processo de irradiação de virtudes que, no caso dos humanos, implica, sobretudo, a contemplação assimilativa da Mãe de Cristo.

Mesmo fora do seu mundo, porém, o vaqueiro não deixa de ser quem é, desde que entra aos arrepiões até ao momento final, em que sai para chamar os companheiros que hão de também homenagear o novo príncipe. Sob este ponto de vista, o pastor é muito especial, constituindo o reverso de muitas outras personagens que impressionam pela maneira fácil com que trocam de identidade. De entre estas últimas lembro o escudeiro, exemplo típico da indefinição social, do comerciante, comandado pela ambição do lucro, ou ainda do vilão degenerado, que renuncia ao seu estado e à sua linhagem ante a miragem da vida paçã. É, aliás, por via dessa mesma infidelidade à ordem humana e divina que as três figuras se constituem como objeto de sátira corretiva.

Meio ano depois, G. V. reaparece no palácio com outra peça. Ainda em castelhano e ainda em registo pastoril. Desta vez, porém, as vozes surgem desmultiplicadas. Não podemos deixar de ser tocados, desde logo, pela circunstância curiosa de um dos pastores se chamar Gil e de este ser caracterizado na didascália, como sendo “inclinado à vida contemplativa”. Mas existe um outro (Brás), que se lhe opõe quase em tudo: aprecia folguedos, acredita nos benefícios do convívio e, de tão “esperançoso”, desdenha da prudência.

O destaque do diálogo vai todo para as justificações invocadas por Gil para manter a conduta de vigilante desconfiança em relação às práticas

da vida comunitária. O pastor prudente vive agora no Inverno, enfrentando as adversidades inerentes a essa estação (do ano e da vida); mas, embora confesse que nada tem por seguro, conserva a esperança de vir a alcançar o Verão.

O seu discernimento prudente coloca-o num plano exemplar:

Andando solo, magino
Que la soldada que gano
Se me pierde de la mano,
Soncas en cualquier camino.
Nesta soledade m'enseno
Que el ganado con que ando
No sabré como ni cuando,
Según sueno,
Quiçá será d'otro dueno. (I, p.25)

Para justificar este comedimento nas esperanças do Ser e do Ter, o pastor chega a invocar o exemplo célebre da desdita de um monarca (O Príncipe Perfeito, que havia antecedido no trono a D. Manuel), cujo reinado, depois de uma fase de esplendor, viria a acabar em fortes dores:

Conociste a Juan Domado
Que era pastor de pastores?
Yo lo vi entre estas flores
Con gran hato de ganado
Con su cayado real
Repastando en la frescura
Con favor de la ventura.
Di zagal
Qué se hizo su corral? (I, p. 25)

A contraposição relativamente a Brás e a todos aqueles que, como ele, alimentam presunções infundadas é muito clara. O mesmo tópico opositivo reaparecerá em *Mofina Mendes*, quando a pastora que dá nome ao auto conta imprevidentemente com a venda de um pote de azeite

para realizar um sem-número de projetos, logo fracassados, mal o pote se quebra e o azeite se derrama pelo chão.

Mas o *Auto Pastoril Castelhana* não se resume a esta disputa dialogal, já de si bem interessante. Após a primeira interlocução, o círculo acaba por ampliar-se com a chegada de mais quatro pastores¹³. Todos estão do lado de Brás mas, curiosamente, todos aceitam o ascendente do dito Gil. Não espanta, por isso, que seja ele a ouvir o chamamento do Anjo, em noite de Natal. Não o poderiam ouvir os outros, com tanta nitidez, uma vez que se conservam atentos aos ruídos da vida ligeira e prazerosa em que se gastam. É Gil, pastor de pastores, quem conduz os companheiros à gruta de Belém, saudando a Virgem, praticamente nos mesmos termos em que o Vaqueiro saudara D. Maria, poucos meses antes. Desta vez, porém, o pastor vai mais longe no discurso didático, ocupando-se dos segredos da Redenção, com recurso a apreciável fundamentação teológica. O auto não pode, pois, senão terminar em clave de espanto, com o pastor Brás (que antes havia censurado a Gil a sua atitude de recato) a enaltecer agora os seus atributos de sabedoria:

Gil Terrón lettrudo está.

Muy hondo te encaramillas... (I, p.37)

Mais à frente, evoca ainda a contradição que parece existir entre a proveniência da figura e o saber que demonstra:

Quien te viere no dirá,

Que naciste en serranía. (I, p.38)

¹³ Analisando detidamente este mesmo auto, Soledad Tovar Iglesias procede a uma inserção no quadro mais geral do *Oficium Pastorum*, demarcando os três núcleos que o integram (Diálogo costumbrista, Anunciación e Epifanía), para, em seguida, destacar a verdadeira novidade da peça, ou seja o facto de o auto fechar com um quarto núcleo: o diálogo doutrinal, que recupera a primeira parte, embora num registo marcadamente didático.

Para uma genealogia da figura do *pastor esclarecido* no teatro medieval (com destaque para a tradição inglesa) vejam-se as excelentes pistas de Ana María Rambaldo, 1983. Encontraremos ainda reflexões pertinentes sobre o mesmo tema (a entrada do pastor no ciclo da Graça) em John Brotherton, 1975, especialmente no primeiro capítulo.

De resto, a contradição entre as aparências e as essências haverá de tornar-se num dos tópicos mais glosados ao longo de toda a criação vicentina, obedecendo a um determinado estilo de época mas, também, integrando uma maneira pessoal de orientar o leitor/espetador na descoberta da verdade, sistematicamente situada além do primeiro entendimento.

Com estes dois autos, representados no espaço de meio ano, ficam consagrados os créditos excepcionais de uma voz e de uma figura que muito importava dar a conhecer à Corte. Mais do que isso: parece ficar configurada uma voz autoral. Não se defende que G. V. tenha sido, ele próprio, um pastor descido das serranias à Corte (Embora a hipótese não se afigure menos inverosímil do que a famosa tese do “Gil Vicente ourives”, por exemplo). Suspeita-se, isso sim, que os dois primeiros autos que figuram na *Compilação* (e talvez seja oportuno lembrar que só sabemos que foram os primeiros pelas indicações didascálicas) servem para instituir a figura do autor: alguém que se apresenta investido de um saber incomum, dado ao pensamento moral, que se situa à margem da futilidade cortesã, aprovando a Ordem e a Verdade queridas pela Providência e censurando tudo o que possa contradizê-las.

Basta tomar consciência deste facto para se compreender melhor toda a obra vicentina: nela marca presença a figura deste pastor, em registo de discreta *anamorfose* (procedimento que é bem característico da pintura da época).

Convoque-se um exemplo, na aparência bem afastado do que venho dizendo: a história de *Índia*, envolvendo a ambição de um pescador (condição socialmente homóloga à de pastor) que tudo abandona para, em terras longínquas (com riscos, sofrimentos e graves quebras de conduta), vir a obter a riqueza de que, afinal, não necessitava vitalmente. Não existem dúvidas quanto ao foco de sátira que a partir daqui se institui mas compreenderemos a situação ainda melhor se nos lembrarmos de que a ótica autoral remete para o dito pastor austero e sábio, que zela pela ordem moral e pelos interesses do Rei, qualquer deles ofendido com as opções tomadas pelo marido, por Constança e ainda pela cupidez do capitão da armada, que sonegou aos marinheiros (e também à Coroa, provavelmente) parte do seu “quinhão”.

A punição do adultério resulta, pois, não apenas das circunstâncias evocadas, mas também, de alguma forma, da intervenção discreta de um autor moral, cuja presença somos convidados a pressentir.

A família do Rei e a família da Nação

Quando se apresenta nos paços régios para se associar ao nascimento de um príncipe, G. V. participa, à sua maneira, numa festa que se estendeu a todo o reino. Não admira, assim, que, ao saudar o menino, o vaqueiro o tome enquanto membro de uma vasta e complexa linhagem, abarcando, na mesma saudação, os pais e os avós lusitanos e castelhanos. Insiste, sobretudo, em assinalar o envolvimento divino:

A mi ver,
Devíamos pegar gritos;
Digo que nostros cabritos
Dend'ayer
Ya no curan de pacer.

Todo el ganado retoça,
Toda jazeria se quita;
Con esta nueva bendita
Todo el mundo se alvoroça.
Oh, que alegría tamana
La montana y los prados florecieron,
Porque ahora se complieron
En esta misma cabana
Todas las glorias de Espana. (I, p. 18)

Deste modo, a celebração da família do Rei equivale ao louvor da família do Reino, no pressuposto desejável de que entre ambos se estabelecerá uma sintonia absoluta. Tudo o que num ou noutro plano não estiver bem resultará em disfunção geral, ou seja, o desregramento dos súbditos afeta os interesses do soberano e vice-versa.

É em nome desse entrelaçamento ideal que se procede à crítica de um vasto conjunto de desconcertos, ora sediados na Corte (junto à família do Rei, portanto) ora situados no plano mais vasto da família alargada do Reino.

Mas o que mais importa sublinhar é que a censura se efetua sempre através daquele pastor, simultaneamente discreto e esclarecido: o que despreza o engodo do convívio fútil, o que entende o significado doutrinal do Presépio, o que se congratula com as benesses que Deus se digna conceder ao Reino, o que zela pela ordem e exorciza o caos ético-social, convocando-o primeiro para, logo a seguir, o fustigar através da caricatura.

Os autos: circunstâncias e intenção memorial

Chegados a este ponto, porém, importa formular uma pergunta: Será novo este procedimento? Será ele característico de G. V.? Não, decididamente. O fenómeno para que venho chamando a atenção é relativamente corrente na Arte do Outono medieval¹⁴. Existe já na obra de Adam de La Halle, por exemplo (sobretudo no célebre *Jeu de la Feuillée*, datado de 1276); existe também nas églogas dramáticas do próprio Encina onde, logo na primeira égloga, um tal Juan (pastor e poeta) revela a sua alegria porque os Duques de Alba o haviam acolhido e ajudado na publicação da sua obra. Esta verá finalmente a luz em maio, acabando assim com os furtos e a corrupção a que vinha estando sujeita¹⁵. Igualmente, na chamada *Égloga de las Lluvias*, o mesmo pastor, em tempo de carência e deperecimento natural, reclama, sob disfarce, um posto de sacristão (tal como sabemos que o próprio Encina se julgava com direito ao posto de cantor da catedral de Salamanca).

Contrariamente ao que possa pensar-se, o caso de G. V. não é, portanto, inteiramente novo. O processo deixa, todavia, de ser fortuito ou ocasio-

¹⁴ Didier Lechat (2004) procedeu já a um esclarecedor rastreio deste mesmo procedimento num pequeno conjunto de autores medievais.

¹⁵ Cf. Rambaldo, 1983, p. 1-2.

nal, para ser levado bem mais longe. Dessa forma, a Corte é colocada sob vigilância do pastor, única tipificação social e moral que se encontra em condições de zelar pela Ordem, de pregar a favor dela. Próximo da Natureza e do sentido teológico da Revelação, profundamente comprometido com as conveniências do Rei e o Bem da Grei.

Não se esconde que esta visão integrada da obra vicentina vai um pouco ao arrepio de outras leituras, porventura mais instaladas. De facto, para uma boa parte dos vicentistas, o pastor é um figurante accidental, alternadamente sujeito e objeto de sátira, enraizado numa tradição literária e iconográfica de carácter sincrético, remontando mediatamente à Bíblia, muito menos ao bucolismo clássico e, sobretudo, à tradição salmantina de Encina e Fernández. Visto nesta perspectiva rarefeita, o pastor é colocado em situação de total paridade com os restantes “tipos” do teatro vicentino, sendo a *Copilaçam* uma espécie de mosaico variegado: recolha ou *somatório* de textos que (acentue-se o tom de dúvida) talvez nem sequer tenha chegado a ser estabelecido e ordenado pelo seu autor.

A visão que venho sustentando afigura-se bem diferente. Permito-me avançar com dois tópicos, numa primeira tentativa de explicitação:

1. Mais do que autor de um aglomerado de peças vinculadas a circunstâncias concretas, G. V. é o criador de uma obra, plural em termos estéticos, resultante de um leque variado de circunstâncias mas coerente no plano ideológico e doutrinal;
2. essa mesma obra toma a forma de livro por vontade do seu autor, exprimindo uma intenção memorial e identitária.

Para além de tudo, esta visão repercussiva permite inscrever a obra vicentina no centro da disputa por um determinado tipo de poder: o de intervir junto do Rei¹⁶. A decisão de dar forma de livro a uma obra teatral (marcada pelo efémero) destina-se justamente a reforçar esse desígnio, na

¹⁶ A este mesmo problema dedicou Alexandre Soares Carneiro (2002) um sugestivo estudo.

medida em que a transforma em *monumento escrito*, dedicado ao monarca português. A D. João III, em primeiro lugar; mas também ao Rei abstratamente concebido, fora do tempo vivido pelo dramaturgo. E essa atitude está longe de ser comum. Basta lembrarmo-nos, com Alves Osório, que, a par do *Cancioneiro Geral* impresso em Almeirim e Lisboa em 1516, o *Livro das Obras* ocupa lugar de exceção nos empreendimentos editoriais do mesmo género levados a cabo em Portugal até à data (1562)¹⁷.

Os paratextos

O papel que anteriormente atribuí à figura teatral e literária do pastor não decorre apenas da interpretação dos autos. Ela é também corroborada por um razoável conjunto de indícios paratextuais, que tem passado despercebido. Refiro-me designadamente à epístola-dedicatória dirigida a D. João III, à dedicatória de Luís Vicente dirigida a D. Sebastião e ao privilégio real outorgado por D. Catarina de Áustria a Paula Vicente. Para além dos elementos que derivam dos modelos retóricos próprios da situação, qualquer deste paratextos contém sinais certificantes da imagem de *Livro*, tal como tenho vindo a sustentar.

Assim, no dito privilégio de impressão do “livro e *cancioneiro* o de todas as obras de Gil Vicente” (o sublinhado é meu) fala-se concretamente na necessidade de resgatar as peças “que até ora andaram empremidas pelo meúdo”. Esta expressão pode ser lida apenas como expressão da necessidade de garantir aos herdeiros os proventos materiais resultantes da venda. Mas bem pode admitir-se a alusão à necessidade de reunir as obras, uma vez que, que só reunidas, elas poderiam revelar a organicidade que as define, sendo oferecidas ao monarca como coisa total e coesa e não já como escrita esparsa e desconexa.

¹⁷ Cf. Osório 2002. Neste mesmo estudo, procede-se, pela primeira vez, a uma leitura global e concatenada do primeiro livro da *Compilação*, nele detetando, inclusivamente, a auto-representação da figura do autor.

Na epístola dedicatória dirigida a D. João III, G. V. (não se veem razões de peso para duvidar da autoria) estabelece uma significativa demarcação relativamente a um outro tipo de obras – glosando o tópico da *confessio bumilitatis*, é certo, mas indo bem mais longe e mais fundo:

Os livros das obras que escritas vi, sereníssimo senhor, assi em metro como em prosa, são tam florecidas de cientes matérias, de graciosas invenções, de doces eloquências e elegâncias, que temendo a pobreza de meu engenho, porque nasceu e vive sem possuir nenhũa destas, determinava leixar minhas misérrimas obras por empremir, porque os antigos e modernos nam leixavam cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar nem graça por descobrir. Finalmente que, por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem propósito de emprimir minhas obras se vossa alteza mo não mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria respeito a serem muitas delas de devação e a serviço de Deos enderençadas e nam quis que se perdessem, como quer que cousa virtuosa por pequena que seja nam lhe fica por fazer... (I,13).

Sem público garantido e sem méritos intrínsecos que justificassem a publicação, as obras são assim coligidas e transmitidas em obediência a uma solicitação do Rei, avalista e destinatário último da pregação do autor. O fundamento de perenidade encontra-o o autor no serviço de Deus e do soberano, sendo evidente que esse fundamento se justifica também em virtude da coerência doutrinal do livro que então se leva aos prelos (sob este ponto de vista geral, bem se pode dizer que a obra de G. V. é integralmente religiosa). A ideia é, portanto, bem mais ambiciosa do que recuperar pedaços de uma obra ocasional e heterogênea. Para compreender esta situação, temos de a fazer remontar ao autor, disfarçado sob máscara pastoril, como vimos, ou ainda sob outras máscaras que ampliam e confirmam aquele tipo de dissimulação: o Autor do *Triunfo do Inverno e do Verão*, a Verdade do *Auto da Festa*, o Pregador do *Sermão de Santarém* ou o Filósofo de *Floresta de Enganos*.

O que essa voz propõe (aos espetadores coevos, em primeiro lugar, mas, logo depois, a todos os leitores, até aos nossos dias) é realmente

um projeto memorial e identitário consubstanciado numa mensagem de natureza estética e moral¹⁸.

Linhas de coesão

Assentando neste princípio geral, torna-se talvez possível ensaiar um inventário das principais linhas de coesão do *Livro das Obras*. Ei-las, distribuídas por cinco pontos:

1. A celebração dos fastos régios, que ocupa parte considerável da obra vicentina, assenta no pressuposto essencial de que, através deles, se cumprem desígnios providenciais.

Exemplos disso mesmo são, entre muitos outros, a estratificação corporativa do *thíasos* marinho nas *Cortes de Júpiter*, quando a infanta D. Beatriz segue para Sabóia, sob proteção divina e sob a companhia fantasiada de toda a Corte; as falas dos súbditos na *Aclamação de D. João III*, centradas na ideia de fidelidade e aviso prudente¹⁹ ou o romance das sereias no final do *Triunfo do Inverno e do Verão*, repondo a bonança e certificando a transcendência que rege os destinos do Reino.

2. O autor assume a apologia do ordenamento estamental da sociedade, competindo a cada estado uma função e uma dignidade próprias.

É possível, inclusivamente, vermos o povo trazer ensinamentos à Corte, como sucede no emblemático *Juiz da Beira*. De resto, em termos gerais,

¹⁸ Para uma análise desenvolvida dos mecanismos de validação da memória na cultura medieval, veja-se o excelente estudo de Mary Carruthers, 2002, em especial o cap. 6, intitulado *Mémoire et autorité*, p. 277-319. No mesmo sentido, mas com aplicação direta à realidade peninsular, consulte-se Bouza, 1999, em especial o primeiro capítulo, intitulado *Oír, leer/escribir. Usos y modalidades de la palabra, las imágenes y la escritura*, p. 15-39.

¹⁹ As citadas falas são, por “fantasia”, atribuídas por Gil Vicente aos senhores de Portugal, no momento do beija mão ao novo monarca. Destaco, de entre todas, o diagnóstico e o conselho desassombrado do Marquês de Vila Real: “Ó neto del rei Fernando / todo de sangue real / pera bem vos seja o mando. / E diria aconselhando: / governai pelo antigo / qu’este pasto está em perigo / as ovelhas sospirando / sem abrigo.” (II, p. 472-473).

a cultura do povo é apreciada como reserva de bom senso, constituindo um fator de valorização (por afinidade) de todos os nacionalismos que, desde o século XIX, acarinharam a obra de G. V., vendo nela um verdadeiro *thesaurus* linguístico e cultural.

Por sua vez, a Corte detém obrigações para com o povo e não é por acaso que o seu incumprimento é objeto de condenação satírica (veja-se o exemplo do D. Anrique na *Barca do Inferno*, essencialmente censurado pela tirania que exerce para com os pequenos; ou ainda o fidalgo caloteiro de *Almocreves*, que se furta a pagar o saheiro de ouro que havia encomendado, parasitando o artesão).

3. A moral cavaleiresca representa um fator de regulação da vida comunitária.

Como é sabido, por juramento, os cavaleiros servem causas. Não é por acaso que (a par dos pastores) são eles a balizar o quadro idealizante da criação vicentina, visível nas comédias, indutoras de um imaginário de harmonia que pode ser visto como reverso das personagens farsescas.

Só assim se entende a primazia do cavaleiro Portugal tal como surge em *Fama* e em *Lusitânia*.

Embora noutro plano, assim se compreende, também que, na *Barca do Inferno*, a Salvação funcione como consumação virtual de um destino coletivo, idealmente simbolizado nos quatro cavaleiros de Cristo que embarcam para a Glória.

4. O Natal do pastor surge como oportunidade de rasura do desconcerto e do excesso e, simultaneamente, como meio que serve para avivar e sublimar laços comunitários.

Reirmanando os homens na sua condição de súbditos vigilantes, abertos ao Mistério e à Graça, o Natal constitui, de facto, um dos tópicos mais glosados ao longo do teatro vicentino, ora centrado na figura de Cristo, nascido em humildade, ora marcado pela figura de Maria, serva exemplar da vontade de Deus.

Os dois principais critérios seguidos na determinação destas linhas de força foram o da confirmação textual e o da não contradição. Se separar-

mos bem, todas se articulam entre si e todas remetem para aquela voz moral que se faz ouvir no princípio do livro, instituindo motes que só se concretizam plenamente através da leitura global.

À luz destes critérios, pode parecer mais fácil aferir outras linhas de coerência doutrinal, que vêm despertando desde sempre a curiosidade dos apreciadores de G. V.: foi o dramaturgo erasmista em termos eclesiológicos e morais? foi franciscanista em termos teológicos? teve uma posição definida em relação à Expansão, ao saque de Roma ou aos grandes conflitos internacionais do seu tempo?

Estas perguntas, tantas vezes formuladas, não podem, porém, ser respondidas no quadro em que agora nos colocamos. Não sabemos mesmo se é pertinente colocá-las desta forma simplificada, se nos lembrarmos que a um artista cabe dar voz às grandes tensões (pessoais ou coletivas) e não propriamente resolvê-las. O mais que se pode dizer é que, até hoje, ninguém conseguiu identificar em G. V. sinais de enfileiramento claro em nenhum *ismo*. E isso, provavelmente, porque o não conserte a natureza estético-moral da sua obra²⁰.

E ainda aqui se impõe uma precaução decisiva: justamente a de evitar que a obra em apreço seja objeto de leituras demasiado preconceituosas sob o ponto de vista estético e ideológico. Já se quis fazer de G. V. um *progressista*, interpretando a sua sátira como sinal de insubmissão revolucionária relativamente à sociedade tardo-medieval. Com menos radicalismo, contentaram-se outros em lhe fixar a condição de repórter da sua época, construindo a partir o que passa por ser uma preciosa demografia, que tem servido de base a não poucas deduções de carácter historiográfico. Outros, ainda, não desistem de o ligar aos grandes movimentos de renovação cultural que assinalaram a vida europeia da época, com destaque natural para o Humanismo (Jean-Claude Margolin, um dos mais reputados especialistas na matéria fez constar G. V. do rol dos *humanistas lusitanos*, a par de André de Resende, Aires Barbosa e

²⁰ Digo “estético-moral” e, decididamente, não apenas “estética”, “moral” ou “ideológica”.

Damião de Góis). Torna-se pois necessário, pelos vistos, aclarar o problema tão profundamente quanto possível. Tanto mais que estes mesmos estereótipos vêm revelando uma notável capacidade de acomodação e sobrevivência, designadamente em manuais e em histórias da literatura e do teatro.

Retórica e Teatro no tempo de Gil Vicente

Concebido desta forma, o ideário vícentino reclama necessariamente uma nova integração no contexto da cultura portuguesa do século XVI. Pela sua complexidade e necessidade de fundamentação, esse processo reintegrador obrigaria a mais cuidados e demoras.

Nessa medida, o que se segue aspira apenas a ser um primeiro contributo para esse desiderato.

A primeira coordenada a ter em conta neste novo esforço de integração é de carácter simultaneamente teórico e contextual. Refiro, muito concretamente, as relações que na cultura de G. V. existem entre Teatro e Retórica. Vivendo nós hoje, pelo menos desde o século XIX, sob o signo da separação quase absoluta entre os dois campos comunicacionais, importa ter em consideração que não era assim no tempo de Gil Vicente, de Encina, dos *Grands Rhétoriciens*. Há já duas décadas, uma estudiosa americana (Jody Enders) sublinhava justamente a extraordinária importância da retórica forense na génese e na evolução morfológica do grande teatro medieval francês, confirmando velhas suspeitas de Gustave Cohen que, cem anos antes, tinha ousado contrariar a velha tese romântica, segundo a qual o teatro medieval tinha sido feito para o povo e, em grande parte, pelo próprio povo²¹. O trabalho daquela investiga-

²¹ Sobre este assunto, veja-se o estudo de Antonio Alberte (2003). O percurso de inventário e de análise histórico-cultural que o autor nos proporciona evoca muitas vezes a tentação de retomar o velho tópico do “Gil Vicente pregador”, desenvolvido, *in illo tempore*, por Joaquim de Carvalho (1983). Perante uma massa tão estendida de material (bastante superior em termos de extensão à que se conhecia até agora), confirma-se pelo menos

dora americana que, estranhamente (ou talvez não), não obteve ainda a repercussão que merece na historiografia do drama medieval francês, convoca a ponderação sociológica do contexto de produção e de receção das peças, para concluir que estamos perante textos concebidos segundo os preceitos e as categorias mais correntes nos meios ligados ao foro.

Na obra de G. V. (onde as referências da tradição francesa são iniludíveis), torna-se forçoso admitir a existência de um substrato cultural em que Teatro e Retórica se interpenetram, entrando no domínio da Retórica o que hoje designamos por Poesia e Literatura. As duas componentes cruzam-se e confundem-se no teatro humanista do século XVI (neste caso em grau ainda mais elevado).

E este dado está longe de ser inconsequente. Se G. V. tivesse sido um homem de teatro sem ter sido um homem de retórica, a sua arte teria sido sobretudo recreativa e o seu impacto teria sido mais efémero e circunscrito; por outro lado, se o dramaturgo tivesse sido apenas um homem de retórica, o seu legado estaria mais próximo dos modelos do cancionero: mais exibitivo do que manifestativo, por conseguinte.

Ora, no contexto da Baixa Idade Média europeia, o nosso artista foi porventura o exemplo mais acabado e consistente da síntese entre o Teatro e a Retórica. Ao contrário do que gostariam alguns historiadores do teatro (sempre prontos para lamentar que o dramaturgo não tenha sido mais ousado e revolucionário), a emancipação do Teatro só mais tarde virá a verificar-se na Península; e, ainda assim, de forma gradual, com Lope e Calderón. Fora da Península, o nome que mais sobressai neste processo autonomizante é, evidentemente, o de William Shakespeare.

Modelos da arte útil: Gil Vicente e o tempo novo

Desde o momento em que se apresentou na Corte, em 1502, G. V. venceu bem a sua condição de súbdito e o seu desejo de servir o rei.

a ideia de que não estamos perante um problema inteiramente ocioso. E isto contraria o que defenderam Révah e outros críticos do Professor Joaquim de Carvalho.

A sua arte não poderia pois desmentir este postulado essencial. Sucede, porém, que este mesmo princípio se revela menos visível se tomarmos isoladamente cada um dos seus autos, tornando-se, pelo contrário, bem mais nítida quando consideramos a globalidade do seu livro.

Salvo melhor opinião, deveria ser este e não qualquer outro o sentido da designação de *artista de corte*, tantas vezes utilizada a propósito de G. V. Fazendo-se passar por um *pastor lletrudo*, o dramaturgo reclama para si um estatuto de particular idoneidade, ao mesmo tempo que conjuga a dimensão artística com a dimensão moral²². Trata-se de um artista comprometido e clarividente, a quem não falta nem o contacto com as letras nem a experiência desenganada da vida. A sua pregação revela-se especialmente útil em tempos de degenerescência. É essa a missão reativa assumida pelo dramaturgo, enquanto inventor e encenador de peças de teatro e enquanto escritor que também quis ser, no pressuposto de que o essencial da sua mensagem pudesse ser útil para além das circunstâncias concretas que a ditaram.

Sob este ponto de vista, pode dizer-se que G. V. é portador de um projeto identitário de natureza estética e social. É manifesto que este não coincide com outros projetos que assinalam a cultura portuguesa da época. Não coincidirá, desde logo, com o chamado projeto humanista, seguramente mais cosmopolita e aberto, tanto nas suas raízes como nas suas ambições. Uma das divergências mais significativas entre os dois modelos situa-se precisamente no domínio das concepções de arte: mais comprometida com causas morais e políticas em G. V.; mais vinculada a modelos tidos por perenes nos humanistas. Se é verdade que o autor se revela conservador em termos estéticos (de nada adianta, sob este ponto de vista, tentar arrancá-lo à medievalidade a que definitivamente pertence) é-o ainda muito mais sob o ponto de vista moral e social. Como já assinalei, o seu *ethos* é de natureza estamental, dentro do princípio de que a subversão das funções que cabe cumprir a cada estado está na

²² Em estudo iluminante, Stephen Reckert (2002) ocupa-se desenvolvidamente desta dimensão dupla do pastor Gil no *Auto Pastoril Castelbano*, remetendo para conclusões que perfilho inteiramente.

origem dos desconcertos que afetam a sociedade justa, querida por Deus para bem dos homens. As críticas ao amor quintessenciado, ao especulativismo e à presunção intelectual ou à identificação do lucro com a ideia de progresso podem ser entendidos como sinais de demarcação relativamente aos tempos novos.

A pregação vicentina

Ninguém nam se contenta da maneira que soía (II, p.145).

Através destas palavras epigramáticas, Domicília, uma das freiras sicilianas da *Romagen de Agravados*, estabelece o essencial daquilo que parece ser o diagnóstico vicentino dos males do tempo. Reprovam-se as ambições insensatas, no agir e no saber e preconiza-se a conformação com os valores da estabilidade moral. Neste contexto axiológico, não existe sequer margem para o aprofundamento cognitivo e essa é, sem dúvida, outra grande linha de demarcação que afastam a arte e o ideário vicentino do grande ideário humanista de um Barros, de um Góis, de um Jerónimo Osório e de um Camões.

Assim sendo, não pode deixar de vir à tona um curioso problema de inserção periodológica: é que sendo G. V. (e convindo muito que seja) um artista do século XVI e querendo nós (precisando nós?) fazer desse século um tempo de renovação e de efervescência cultural, assinalado pelos ideais humanistas e pelo primado dos modelos greco-latinos (tornou-se inclusivamente necessário “encontrar”, para tanto, um humanismo especificamente português, de carácter cívico e livresco, cruzadístico e irenista) onde poderemos encontrar espaço para um autor que, embora pertencendo a essa mesma época, parece estar fora desta atmosfera?

Esta pergunta, todavia, radica numa visão estereotipada do século XVI, ou seja, pressupõe a homogeneidade estético-cultural de toda uma centúria que sabemos atravessada por tensões de toda a ordem. A solução do problema passa assim por alterar a visão da realidade cultural do século XVI português e europeu, ponderando o peso específico que dentro dele

cabe a determinados movimentos, ao longo do tempo ou em simultâneo e ainda pela mudança de entendimento da obra de G. V., retirando-o de compartimentos que lhe são completamente estranhos e tomando-o na justa aceção dos códigos que o limitam.

Leituras fragmentárias e leituras globais

Não abundam as leituras globais de Gil Vicente. Como se interessasse muito mais o autor quase involuntário da *Compilação* do que o autor assumido de um livro e de uma obra coesa e coerente. Até porque, enquanto permanecer a primeira imagem, a obra de G. V. conservar-se-á mais dócil, facilitando leituras antológicas, aproveitamentos pontuais de carácter estético ou historiográfico.

Houve, porém, quem tivesse remado contra esta maré. Temos o G. V. de António José Saraiva, sobretudo. Temos, aliás, melhor dizendo, várias versões saraivianas de G. V., se bem que a evolução verificada no pensamento deste ensaísta a propósito de Gil Vicente não tenha sido tão marcante como a que nele se operou acerca de Camões, para citar apenas um exemplo próximo. Ouando, em 2000, a Gradiva reeditou, em volume autónomo, o capítulo dedicado pelo ensaísta a G. V. na sua *História da Cultura em Portugal* (com o título que, já de si, representa uma tese: “Gil Vicente o reflexo da crise”) nem todos se terão apercebido de que se tratava de um estudo com praticamente meio século. Parece sintomático que esse mesmo ensaio que, por sinal, andava diluído num livro nunca integralmente reeditado, tenha servido, de imediato, para citar em manuais do ensino secundário, tantas vezes necessitados de ostentar atualização bibliográfica. E, no entanto, foram justamente essas ideias (retomadas em estudo prefacial a uma antologia vicentina publicada em 1965) que suscitaram uma reação acerada de Eduardo Lourenço. Sintomaticamente essa reação ficou 40 anos guardada na gaveta e só muito mais tarde vinda a público, através de um ensaio significativamente intitulado *O Gibão de Mestre Gil*.

O móbil principal da crítica de Lourenço é o de negar a suposta heterodoxia de G. V. (sustentada por Saraiva, que assim se teria anacronicamente agarrado ao *gibão* do dramaturgo, afeiçoando-o aos seus próprios ideais). Contrariando, ponto por ponto, a tese da vizinhança de G. V. em relação ao erasmismo humanista e ao franciscanismo de Raimundo Lull, Lourenço mais não faz, porém, do que retomar (e consolidar) a tese da predicação moralista, ao serviço do poder instituído, muito antes assumida por D. Carolina, nas suas centenárias *Notas Vicentinas*.

Muito menos conhecido é o livro anterior do mesmo Saraiva *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, saído de uma dissertação de doutoramento defendida em 1942. Nela se pretendia cunhar a identidade estética do autor, vinculada à grande tradição da dramaturgia de expressão francesa. Essa identidade, porém, não vingou. Era plural e isso constituía, desde logo, um enorme obstáculo à sua aceitação; a outra, a dos anos do marxismo, era bem mais fácil de rejeitar em bloco ou de aceitar em bloco. Quem quiser encontrar uma tentativa de síntese no vicentismo de Saraiva terá que reler a *História da Literatura Portuguesa* que, juntamente com Óscar Lopes, o professor de Lisboa começou a escrever por finais da década de 50 e que foi atualizando até à década de 80, em constante diálogo com o que de melhor se foi escrevendo sobre o assunto²³.

Existem, é certo, outras visões integradas de G. V. E não são menos valiosas. Destaco, sobretudo, a de Reckert e a de Teyssier. Sintomaticamente, porém, e apesar do enorme esforço de fundamentação que acom-

²³ Através da correspondência que, ao longo dos anos, manteve com o seu amigo e colaborador Óscar Lopes, podemos avaliar melhor em que medida Saraiva se preocupou em redefinir as suas teses sobre G. V. A este respeito, veja-se a carta enviada de Paris (?), em Novembro de 1963, onde se fundamenta a profunda revisão do capítulo dedicado aos tipos de G. V.: “Os tipos de G. V. constituem, no seu conjunto, um universo, cuja relação com o universo real é muito complexa e mediata e que tem de ser considerada globalmente e não tipo por tipo. Uma das mediações é a tradição folclórica, que procurei acentuar nas correcções que fiz” (Cf. Neves, 2004, p. 77). Mais tarde, em carta datada de 1 de Setembro de 1965, e tendo em vista a 5.^a edição da obra, aceita que seja Óscar Lopes a rever o capítulo sobre o dramaturgo, deixando-lhe, no entanto, uma recomendação bem incisiva “...convém que tenhas em conta o aspecto especificamente cénico (. . .) Gil Vicente é, até à medula e até aos mínimos pormenores, um homem de palco, e esse aspecto deve ser posto em evidência”. (Neves, 2004, p. 139).

panham uma e outra, nenhuma teve a fortuna daquela que António José Saraiva cunhou num determinado momento da sua produção ensaística, fazendo da arte vicentina um espelho refletor das contradições do Portugal de Quinhentos. É bem provável, até, que nessa aceitação tenha também pesado o facto de Saraiva (o Saraiva marxista, entenda-se) se ter, ao fim e ao cabo, mostrado tão devedor da visão romântica e republicana da obra e da figura de G. V., qualquer delas vincadamente nacionalista. Com mais ou menos tentativas de modelização, foi sempre esse o estereótipo que mais sucesso alcançou, pelo menos desde a verdadeira ressurreição moderna que foi a edição de 1834. Talvez, por isso, a integração da arte de G. V. no quadro peninsular e europeu não tenha produzido resultados satisfatórios. Para além do que é nacionalmente desejável, essa visão contraria os *clichés* da genialidade patrimonial e idiomática. E foi com base neles que se generalizou o consumo massificado do autor.

Essa outra tarefa (tão vasta e difícil quanto aliciante) será, porventura, o maior desafio de reconfiguração que se coloca ao vicentismo dos nossos dias.

(Página deixada propositadamente em branco)

6.
PASTORES Y FILÓSOFOS EN LA CORTE
DE PORTUGAL. LA PALABRA VELADA
EN EL TEATRO DE GIL VICENTE²⁴

La littérature est d'opposition: elle a le pouvoir de contester la soumission au pouvoir. Contrepouvoir, elle révèle toute l'étendue de son pouvoir lorsqu'elle est persécutée.²⁵

1. Los investigadores extranjeros que se aproximan a nuestros siglos XVI y XVII acusan, muchas veces, la influencia que ejerce aún la idea de que es éste un período marcado por la “crueldad” del Santo Oficio. No sorprende que así sea, puesto que, en sí misma, la leyenda negra de la Inquisición constituye uno de los rasgos más reconocibles de la cultura represiva que caracteriza al Antiguo Régimen en la Europa del sur. Condicionados por ese prejuicio simplificador, los estudiosos no pueden dejar de asombrarse ante algunos hechos de la historia intelectual de este mismo período ni dejar de notar la facilidad con que llegaron al público algunos libros. Baste pensar en tres de los más importantes: la *Compilaçam*, de Gil Vicente, editada en 1562, un cuarto de siglo después de la muerte de su autor; *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, publicado en 1572, y la *Peregrinagam*, de Fernão Mendes Pinto, que salió de las prensas, también de forma póstuma, en 1614.

²⁴ Traducido por Marcela Londoño y Cesc Esteve.

²⁵ Compagnon, 2007, p. 45.

Comencemos por el libro de Gil Vicente que, como bien señala Osório Mateus, constituye “o primeiro livro português de teatro que tem no rosto a indicação de censura prévia”²⁶ Su contenido era tan peligroso que, veinticuatro años después, en una segunda edición, se aplicaron los cortes a los textos de la *Compilação* con el celo acostumbrado. Más difícil de explicar resulta la facilidad con la que se imprimió la primera edición y fue vendida al precio (relativamente elevado) de 400 reales²⁷.

Lo mismo ocurre con *Os Lusíadas* (el único de los tres libros que fue publicado en vida del autor): al cabo, detrás del tono celebratorio, la epopeya está repleta de denuncias, críticas y mensajes nada halagueños para el poder político; y además de todo esto, se toma libertades morales y aborda algunas cuestiones espinosas de la doctrina. Para espanto de muchos, sin embargo, todo eso fue valorado con gran indulgencia por el padre Bartolomeu Ferreira, precisamente el mismo que, catorce años más tarde, habría de censurar la segunda edición de las *Obras* de Gil Vicente.²⁸ La *Peregrinagam* es el tercer y último caso que quiero traer a la memoria. Por más que intentemos evitar dicotomías reductoras, no es posible leer el libro de Mendes Pinto sin pensar en su obra como en una contraescritura de *Os Lusíadas*, al abundar en ella las descalificaciones del tono épico que inspiraba la visión oficial de los viajes de los portugueses, tal como se refleja, por ejemplo, en las *Orações de Obediência*

²⁶ Cf. Mateus, 2002a, p. 247.

²⁷ Al interrogarse sobre los motivos que pueden explicar la publicación del libro de Gil Vicente a pesar de las prohibiciones inquisitoriales, I. S. Révah (1950, p. 117-119) sostiene, de forma plausible, que pudo haberse producido un forcejeo entre dos poderes; el poder regio, encarnado en ese momento por D. Catarina de Austria y el poder de la Inquisición, amparado por el Cardenal D. Henrique: “Quel autre personnage, en effet, était en mesure d'imposer sa volonté au Grand Inquisiteur?”.

²⁸ Sobre la personalidad y la acción del padre Bartolomeu Ferreira disponemos de un trabajo antiguo de Francisco M. de Sousa Viterbo (1891), cuyas tesis han sido recientemente corregidas por Vanda Anastacio (2020).

Además de la evolución de los criterios de la Inquisición, los motivos de la diferencia de actitud del mismo censor (en 1571 y en 1585) radican también en la naturaleza de los propios textos: mientras que el sustrato épico puede haber servido de camuflaje a alguna osadía crítica, el modo dramático propicia, por sí solo, una vigilancia más estricta.

al Papa.²⁹ Asimismo, es imposible dejar de notar, en algunos momentos, una fuerte simpatía por teorías y prácticas religiosas de Oriente, que contrastaban abiertamente con los hábitos del mundo cristiano. Aun así, también este libro obtuvo las licencias de impresión correspondientes del Santo Oficio, el Ordinario y el Palacio, ya en la segunda década del “terrible” siglo XVII³⁰.

Por otra parte, los interesados en este período (nacionales o extranjeros) pueden sorprenderse aún más en función de otra circunstancia: me refiero al hecho de que en la época existían no uno sino dos tipos de censura que actuaban en la realidad cultural. De hecho, además de la censura directa o explícita (sobre la cual, pese a todo, queda mucha investigación por hacer),³¹ aún puede señalarse un tipo más de censura que ha recibido menos atención. La llamaré “autocensura” o “censura indirecta”, en la medida en que no resulta de una actuación externa, sino

²⁹ Sobre el valor de las *Orações de Obediência* para la caracterización de la ideología oficial, véase la Introdução de Albuquerque (1988, p. 1-12).

³⁰ En el período analizado, la actividad censoria era cometido de tres entidades distintas: el Ordinario diocesano (que precedió cronológicamente a las restantes), la Inquisición y el Desembargo do Paço (Tribunal Supremo creado durante el reinado de D. João II, en 1477), presidido por el monarca hasta la época de D. Sebastião (1568-1578). Aunque a cada una le correspondía actuar en esferas específicas (en los planos moral, teológico y político, respectivamente), la verdad es que, en la práctica, los niveles solían superponerse. A propósito de esta (casi) imposibilidad de distinción precisa, véase el revelador estudio de Paiva (2007).

³¹ Para una visión comprehensiva de la estructura y del funcionamiento de la Inquisición en los países mediterráneos, véase el indispensable libro de Bethencourt (1994), ampliamente ilustrado y con referencias bibliográficas sobre los diversos aspectos de la actividad del Tribunal del Santo Oficio. Un examen comparativo de los diversos índices expurgatorios ya fue llevado a cabo por J. M. de Bujanda (1995). Sobre un aspecto particular de la censura inquisitorial española, véase también Peña Díaz (2001). Precisamente al señalar lo que ya se ha hecho y lo que está por hacer en este plano, afirma Peña Díaz (2001, p. 145): “On connaît assez bien aujourd’hui le modèle théorique des contrôles et des interdictions inquisitoriales, bien que la plus grande partie des études sur cette répression continue à dépendre entièrement des Index inquisitoriaux, certes indispensables pour connaître le répertoire final de ce qui est condamné, interdit ou expurgé à tout moment. Toutefois, on attend encore une étude, dans la longue durée, sur la morphologie de la censure inquisitoriale, la chronologie de la répression, ses oscillations, ses conflits, ses contradictions répétées”.

que es fruto de la contención del propio autor en virtud de lo que se considera, en cada momento, el límite de lo posible y de lo conveniente. Puesto que no se traduce en documentos prohibitivos (por medio del *Index* o de edictos sueltos), este tipo de control censorio se deduce de los textos mismos, deliberadamente codificados para la ambigüedad o la insinuación. Ciertamente es que el primer tipo de censura revela, con mayor claridad, una lógica de control por parte del poder. Pero a la que ahora me refiero está entrañada de forma esencial e indica, ante todo, una tentativa de ajustarse a ese mismo poder y también de ampliar e incluso, en ocasiones, de forzar hábilmente los límites de sus concesiones.³²

Desde esta nueva perspectiva, resulta interesante acometer la revisión de algunos autores del siglo XVI portugués, con el propósito de captar no sólo aquello que dicen expresamente sino también lo que por azar sugieren, con niveles mucho más variables de osadía. Podríamos iniciar el recorrido con Camões, que en *Os Lusíadas* enfrentó la presión de la censura, recurriendo a un (exitoso) proceso de insinuación a varios niveles; pero también sería posible aplicar el mismo procedimiento a João de Barros, a quien se tuvo por el perfecto cortesano de nuestro Renacimiento, pero que consignó en su obra no pocos indicios de crítica moral y doctrinal. A esta luz, y teniendo en cuenta estos casos, podríamos examinar también la obra de Sá de Miranda, el artista que de forma más ostensible exhibió su independencia moral, o la de Bernardim Ribeiro, considerado como un caso único de afirmación idiosincrásica y amenazado por la grave sospecha de herejía.

No obstante, existen buenos motivos para comenzar por Gil Vicente. En primer lugar, porque se trata de un autor de teatro, y no debemos olvidar que, en la época, el teatro representaba una forma compuesta de

³² Al respecto, también Bujanda refiere con propiedad: “Une directive très souvent répétée par l’Inquisition imposait à tous, et principalement aux personnes doctes, l’obligation de dénoncer aux censeurs inquisitoriaux les livres et les propositions qui à leurs avis pouvaient être contraires à la foi et aux bonnes mœurs. Dans ce climat de dénonciation et de soupçon, l’autocensure que s’imposaient tous ceux qui ne partageaient pas les directives de l’establishment inquisitorial, bien qu’elle ne soit ni mesurable ni vérifiable, devait être bien réelle et ne pouvait qu’empêcher l’éclosion d’idées originales et novatrices” (1995, p. 45).

comunicación que reunía, además del componente dramático o retórico, otros estímulos sensoriales como la música, la visualidad o el juego gestual. Por lo demás, bien podemos imaginar cómo la convergencia particular de estos códigos favorece la *aequivocatio*, la *dissimulatio* o que la intención crítica se despliegue en múltiples direcciones.³³

A la luz de estos principios, es importante desarrollar dos etapas complementarias: en primer lugar, examinaré la obra vicentina como caso ejemplar, con el propósito de identificar la voz del autor que se esconde detrás de algunos autos y de indagar y explicar las relaciones que establece con el poder; seguidamente, trataré de establecer algunas orientaciones para el trabajo aún por desarrollar en el ámbito de la literatura portuguesa del Quinientos y de la escritura dramática europea en general.

2. No cabe duda alguna de que el caso de Gil Vicente es excepcional en el marco ibérico y tengo la convicción de que lo es también en el contexto europeo. Se trata de un dramaturgo, poeta, director de escena y actor, nacido en el siglo XV, que desarrolló su obra en la corte real durante treinta y cinco años (diecinueve en la corte portuguesa de D. Manuel y los otros dieciséis en la de D. João III) desde 1502, cuando se presentó en la Corte, hasta 1536, año en que se retiró de ella. Estas tres décadas y media de perseverante actividad dieron cuerpo a cerca de medio centenar de piezas escritas y representadas en los diferentes lugares en los que residió el rey: Lisboa, Almada, Coimbra, Évora y Almeirim. Algunas de esas piezas fueron publicadas en vida del autor y, de forma sorprendente, casi todas fueron registradas, como lo demuestra el hecho de que se volvieran a publicar, veinticinco años después de su muerte, en 1562, reunidas en un único libro conocido como *Copilaçam* o *Livro das obras*. En dicho libro aparecen cuarenta y seis piezas, además de un

³³ Así se explica, por ejemplo, la presencia en el *Index* de 1561 de una directriz general aplicable expresamente al teatro: “Comedias, tragedias, farsas, autos onde entram por figuras Ecclesiasticos, e se representa algum sacramento, ou auto sacramental, ou se repreende, e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos, e os templos, ou se faz injúria a alguma ordem, ou estado aprovado pela Igreja” (cf. Bujanda, 1995, p. 479).

grupo de “obras meúdas”, y figuran clases de textos muy variados, que van desde la égloga pastoril (a la manera de Encina y Fernández) a la comedia caballeresca (género en que fue pionero), además de los grandes géneros del teatro europeo medieval como el misterio, la moralidad, la farsa, la “sottie”, el planto o el sermón. Por esta vía, Gil Vicente puede ser considerado como el único intérprete peninsular de la gran tradición que suele situarse en la Europa comunal (en particular, en el norte de Francia), entre el siglo XIV y los inicios del XVI³⁴.

Utiliza de forma predominante el portugués como lengua de expresión aunque recurre también al castellano, en una proporción de tres a uno, llevando a cabo un tipo de bilingüismo de naturaleza estética más que funcional.³⁵

Aun sin entrar en el dominio de la valía artística, no deja de sorprender un caso que resulta singular en varios aspectos (tanto en el ámbito de la composición teatral como en otros planos de la creación estética), tanto si atendemos a la extensión de la obra, a su variedad o a las circunstancias en las que fue producida, siempre en el ámbito de la corte real.

Sus contemporáneos no podían dejar de dar cuenta de una actividad tan rica, diversa y perseverante. Sin embargo, es comprensible que no se hayan mostrado demasiado entusiastas, tanto más si tenemos en cuenta que estamos entre “oficiais do mesmo officio”: Garcia de Resende acude a un (relativamente) frío estereotipo para alabar su elocuencia de estilo;³⁶ Sá de Miranda no se refiere explícitamente a Gil Vicente, aunque, en 1527, en el prólogo de *Os Estrangeiros*, habla con aparente desdén de los

³⁴ Sobre el tema de las relaciones entre la obra de Gil Vicente y la tradición del teatro medieval francés ver en Bernardes, 2006, p. 41-177.

³⁵ Entre los estudios que refieren ampliamente la relación entre la lengua y la creación literaria en este período, destaco el de Curto (2007, p. 57-90).

³⁶ El testimonio referido consta de una impresionante crónica en verso, intitulada *Miscelânea*, en cuya estancia 186 se lee: “E viimos singularmente/Fazer representações / D'estilo muy eloquente / De muy novas invenções / E fectas por Gil Vicente./ Elle foi o que inventou/ Isto caa, e ho usou/ Com mais graça e mais dotrina / Posto que Joam del Enzina / Ho pastoril começou”; cf. Resende, 1994. Sobre el significado de esta referencia véase el innovador estudio de Osório, 2002b.

autos de gusto popular, a los que contraponen las comedias de ascendencia greco-latina.³⁷ Una nota quinientista, de autoría desconocida, identifica a Gil Vicente como “trovador” (y también como “mestre da balança”, es decir balanzario o contable), haciendo una clara alusión a su dominio de las técnicas de la versificación³⁸. Tampoco dejó discípulos directos, lo que no puede dejar de causar cierta sorpresa, si bien es cierto que, en términos de creación estética, nada cambia tanto como el gusto teatral; el propio Gil Vicente lo experimentó en más de una ocasión y hubo de introducir algunas modificaciones en sus obras para no perder el favor del público;³⁹ en este sentido, se puede decir que la muerte del dramaturgo (ocurrida probablemente en 1536) marca el fin del ciclo en el que una farsa o una moralidad teológica podían interesar a un público muy amplio, que abarcaba tanto a cortesanos como a hombres del pueblo. A partir de ese momento, se torna más clara la diferencia entre el gusto por el teatro erudito, propio de ciertos medios académicos y cortesanos y la atracción por el teatro popular y burgués, más recreativo y con tendencia edificante. Algo similar ocurre en este mismo período en lo que respecta a la literatura y la música. Diferente es el caso de la pintura debido a que, en este momento, y durante muchos siglos, la creación y el consumo constituirán un privilegio de las élites.

En suma, lo que esto significa es que el arte de Gil Vicente no puede entenderse únicamente a la luz de los códigos humanistas, esto es, como

³⁷ En el prólogo citado, la Comedia se presenta al público cortesano personificada por una mujer, invoca su ilustre genealogía y se diferencia del Auto, al que acusa indirectamente de propender a “escuridões”, cf. Miranda, 2022, p. 123-125.

³⁸ La nota citada reza expresamente “Gil Vicente trovador mestre da balança” y se ha tomado como garantía de que Gil Vicente habría desempeñado, al mismo tiempo, dos oficios: el de trovador (dramaturgo) y el de orfebre. En un libro que sigue la senda de vicentistas meritorios como Brito Rebelo, António José Saraiva o Paul Teyssier, desarrollo algunos argumentos que se oponen a esta propuesta: cf. Bernardes, 2008, p. 15 e ss.

³⁹ Uno de los ajustes más notables que llevó a cabo se traduce en la dramatización de la materia caballeresca. A este propósito, es preciso tener en cuenta la reveladora Carta-Prefacio del *Dom Duardos*: nos situamos en 1522 (un año después de la muerte de D. Manuel y de la subida al trono de D. João III) y ante un nuevo cuadro (y un público renovado) el autor reconoce la necesidad de elevar el estilo (“Meter más velas a mi pobre fusta”) volviendo sobre caminos antes trillados para agradar a un público menos cultivado.

independiente y centrado en la belleza de la palabra. Su autonomía es relativa y más que en la belleza y los sueños de eternidad que trae consigo el autor se interesaba por intervenir en su tiempo, de forma eficaz y urgente.

3. Los textos de Gil Vicente fueron objeto de una particular vigilancia inquisitorial. Téngase en cuenta la inclusión (parcial o total) de autos en el “Rol dos Livros defesos do anno de 1551” (publicado por João Blavio), como prueba de que, ya entonces, circulaban piezas vicentinas, todavía de forma separada; en marzo de 1561, la Inquisición mantiene las siete prohibiciones de diez años atrás; en septiembre de 1562, tras casi año y medio de meticoloso trabajo, Joam Alvarez concluye la impresión del *Livro das Obras*, eludiendo las mencionadas restricciones; en octubre de 1564, el *Index* no menciona ningún auto vicentino⁴⁰. Sin embargo, rápidamente la tolerancia cede al rigor: me refiero con ello a las numerosas mutilaciones a las que nuestro viejo conocido padre Bartolomeu Ferreira sometió a la segunda edición de las *Obras* (1586), como exigía el *Index Librorum Prohibitorum* de 1581.⁴¹ Con alto grado de probabilidad, podríamos suponer que los autos sufrieron vicisitudes de este tipo a lo largo de los casi dos ciento cincuenta años que median entre las ediciones integrales del siglo XVI y la primera edición moderna, que vio la luz en Hamburgo, en 1834. Es bien sabido que durante este largo período hubo piezas editadas y otras que, hasta donde se nos alcanza, permanecieron en silencio.⁴² Evidentemente, el motivo de estas circunstancias

⁴⁰ Esta circunstancia llevó a Révah (1950, p. 117) a suponer que durante este intervalo de tiempo había habido un levantamiento de las prohibiciones de 1551.

⁴¹ La orientación general que se aplica al teatro es ahora objeto de una especificación: “Das obras de Gil Vicente, que andao juntas em hum corpo, se há de riscar o prólogo, até que se proveja na emmenda dos seus autos, que tem necessidade de muita censura e reformação” (Bujanda, 1995, p. 490-491). El cotejo entre las dos ediciones quinientistas de las *Obras* ya fue llevado a cabo por Braamcamp Freire y se sintetiza en 1163 versos suprimidos, 60 alterados, 15 autos enteramente prohibidos, además de dos poesías del prólogo y de la carta a D. João III (cf. Freire, 1944, p. 399-463).

⁴² A este propósito, Mateus (2002) llama la atención justamente sobre la importancia del *Index Auctorum Damnatae Memoriae*, de D. Fernando Martins de Mascarenhas, publi-

debe buscarse en los efectos directos e indirectos de la censura; aunque tal vez también en la dinámica del gusto teatral e incluso en cuestiones relacionadas con la propia viabilidad escénica.

Pero las restricciones no acaban aquí. Con la institucionalización, en el siglo XIX, de la enseñanza literaria (en las universidades y en las escuelas), Gil Vicente entra en el canon escolar. Se manifiesta entonces otro tipo de “censura”, apoyada hoy y siempre en el interés público: la serie de piezas leídas o omitidas parcial o totalmente representa con precisión el diagrama de la evolución ideológica del poder político. Ciertamente, no es casualidad que piezas como *Exortação da Guerra* o *Alma* sean las más leídas en las escuelas a lo largo de la primera y segunda república y que, después del 25 de abril, el *Auto da Índia* haya sido caracterizado como “obra más representativa”. De la misma forma, tampoco es casualidad que el propio Gil Vicente haya resistido heroicamente a la rarefacción que ha afectado al canon escolar en Portugal y haya logrado siempre (al menos hasta hoy) ser considerado insustituible.⁴³

Acerquémonos un poco más a nuestro autor para intentar reconstituir su perfil y su voz. Como sabemos, todo comenzó en 1502. Con el pretexto del nacimiento del príncipe, Gil Vicente aparece en la corte disfrazado de pastor y representa el *Auto da Visitação*, saludando, en sayagués, a la reina que acaba de dar a luz y a toda la familia real, especialmente protegida por la Providencia. Pasados seis meses escasos, el artista fue convocado a una nueva representación teatral. Esta vez, el motivo inspirador es el nacimiento de Cristo y la adoración de los pastores. En esta segunda pieza, destaca de nuevo un personaje. Se trata de un pastor poco común: un tal Gil Terrón, figura prudente, dada a la reflexión moral y dotada de una inusitada capacidad de discernimiento. Será el único que consiga oír el llamamiento del ángel y explicar el profundo significado de la Encarnación de Cristo. Después de evidenciar un conocimiento porme-

cado en 1624, que amplía e intensifica las prohibiciones del *Index* de 1581: cf. *Vicente*, Bujanda, 1995, p. 199 y ss.

⁴³ Para un análisis más detallado de la presencia selectiva de Gil Vicente en el canon literario escolar, véase Bernardes, 2003c.

norizado de las profecías bíblicas, Gil aborda (con algo de heterodoxia) misterios tan complejos como la naturaleza de Cristo y su relación con el tiempo, con el mundo y con el Padre:

Aquel niño es eternal
invisible y vesible;
es mortal y inmortal,
movible e inmovible.
En cuanto Dios invisible,
es en todo al padre igual,
menor en cuanto humanal,
y esto no es impossible.
(...)
Ansí éste descendió
quedando siempre eñel Padre;
aunque vino a tomar Madre,
del Padre ño s'apartó. (I,37)

Viniendo de quien viene, esta explicación provoca el espanto de sus beocios compañeros, ganados por el ruido del mundo y demasiado alejados de semejante clarividencia.⁴⁴ Hacia el final de la pieza y ante esta demostración de sabiduría inspirada, uno de ellos (Brás) nota:

Gil Terrón lletrudo está
Muy hondo te encaramillas. (I,37)

La sola idea de un pastor “lletrudo” (término sayagués que significa “letrado”), que se adentra en la revelación de los misterios divinos, constituye una paradoja⁴⁵ Por ello, no es sorprendente que, un poco más

⁴⁴ Acerca de la particular caracterización de esta importante figura proemial del teatro vicentino, véase Reckert, 2002.

⁴⁵ Poco antes, hablando de los profetas del Antiguo Testamento que vaticinaron el nacimiento de Cristo, uno de los pastores (Lucas) usa el término “lletrados”: “De neñito tan bonito / hablaban, soncas, lletrados” (I, p. 37).

adelante, el mismo compañero resalte el desfase entre el discurso del personaje y sus orígenes sociales:

Quien te viere no dirá

Que naciste en serranía. (I,38)

Esta manifestación de embelesamiento, puesta en la boca de un pastor genuino, parece que pretende orientar la reacción de la propia Corte ante una figura que se define por la diferencia: desengañada del mundo e investida de una sabiduría que se desdobra en varios planos. Se funda en la experiencia, es libresca y, sobre todo, presupone un acentuado carisma exegético. He aquí lo que no puede dejar de parecer significativo: que Gil Vicente haya querido presentarse a su auditorio como un rústico capaz de alcanzar la verdad. Así lo hace con su público inmediato, pero también con los lectores de sus *Obras*, a quienes se dirige directamente en más de una ocasión, en tanto que autor, evidenciando la unión de la misma humildad y de la misma sabiduría.

Treinta y cinco años más tarde se representa la última pieza de Gil Vicente, un largo y enigmático auto denominado *Floresta de Enganos*. En esta surge ahora otra versión de la figura del autor: me refiero a un filósofo que, en la escena inicial, se une a un necio, encargado explícitamente de vedarle la palabra en público.

Entre el pastor atento e iluminado del *Pastoril Castellano* y el filósofo expresamente censurado en la *Floresta* existe una clara línea de continuidad que obliga a repensar la obra de Gil Vicente a la luz del tópico de la “palabra velada”. De hecho, más allá de la pluralidad de voces que caracterizan siempre al teatro, la dramaturgia vicentina aparece también sutilmente marcada por la remisión a una fuente de enunciación que parece debatirse justamente con el problema de la libertad y de la censura y tantear siempre nuevas posibilidades de equilibrio entre esos dos polos.

4. Aunque se trata de un lugar común, es necesario no olvidar que toda la obra de Gil Vicente se centra en la idea de servicio moral, prestado al rey y al reino. Son abundantes los testimonios de esta convicción, espar-

cidos por prólogos y didascalias. Más evidente aún resulta este hecho en la Dedicatoria a D. João III (cuyo autor es el propio Gil Vicente), así como en la dirigida a D. Sebastião escrita de puño y letra de Luis Vicente, hijo del autor y editor de sus obras.⁴⁶ Si bien es verdad que en el segundo texto se invoca apenas como razón para la iniciativa el servicio al rey y la circunstancia de que los abuelos de D. Sebastião (D. João III y D. Catarina de Austria) hayan apreciado los autos, no es así en el primero, en el que se certifica que, a pesar de “misérrimas”, las obras son, en buena medida, de carácter devocional y por eso se ponen al servicio de Dios, tan apreciado por el monarca⁴⁷. En el mismo prólogo se glosa otro tópico más del agrado de los satíricos: me refiero al autodeprecación del propio autor. En efecto, con protestas de sincera modestia, Gil Vicente se decide a ordenar y a publicar sus autos sólo por orden expresa del rey.

Los aspectos satíricos que aparecen en gran parte de las piezas se orientan en el mismo sentido. La ambición social, la injusticia y la opinión impregnan, esencialmente, el libelo vicentino contra los desmanes de su tiempo. Ni que decir tiene que en estos puntos se concentra la mayor amenaza para los intereses comunitarios, justificando la actitud crítica que, en régimen de contrapunto, implica la denuncia y la propuesta de rectificación⁴⁸. En cualquier caso, los sentidos de esa sátira sólo ganan coherencia cuando los relacionamos con la voz latente que emerge en 1502 en el *Pastoril Castellano*, que se debate entre el deber cívico de denunciar y la necesidad de respetar los límites.

⁴⁶ Sintomáticamente, ambas fueron suprimidas en la edición de 1586.

⁴⁷ Además del acostumbrado tópico de humildad, el prólogo en cuestión exige un análisis más cuidadoso, también en función del tema de la “palabra velada”. En la conversación imaginaria que entabla con su propio libro, el autor anticipa, por ejemplo, las críticas e incomprensiones de que su creación va a ser objeto y la imposibilidad de respuesta de su autor: “...rústico peregrino de mi, que espero eu? Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera, tu calaras” (I, 14). Sobre el *ethos* de la sátira en la creación literaria del siglo XV, véase Cornilliat & Langer, 1997, en especial p. 154-155.

⁴⁸ Acerca de la contraposición transversal entre sátira y lirismo en la obra vicentina he tratado ya en Bernardes, 2006.

Probablemente así fue en vida de Gil Vicente. La actividad sistemática y continuada del artista permitía que su público tuviera siempre la posibilidad de remitir el mensaje a la misma voz; y así fue después de su muerte, y, singularmente, a partir del momento en que los autos se imprimen en conjunto. A decir verdad, adquiere un mayor significado el hecho de que el autor (o alguien por él) haya colocado a la cabeza del libro las dos piezas en las que figura la presentación del pastor: la *Visitação* y, seguidamente, el *Pastoril Castellano*, eliminando la lógica interna que preside la disposición de los textos y que, en su conjunto, se centra en los géneros y no en la fecha de representación. Esto significa, en la práctica, que, al adquirir forma de libro, la obra dramática y teatral de Gil Vicente se dispuso deliberadamente a partir de la misma matriz enunciativa que la había regido como actividad viva.

Esa voz, como ya tuve oportunidad de decir, comienza por asumir el disfraz de pastor “lletrudo”, cifrando en esa expresión dos componentes esenciales: el de súbdito humilde y moralmente recto, además del de persona leída, informada y capaz de especular doctrinalmente.⁴⁹

A lo largo de todo el trayecto vicentino, esta misma voz (reuniendo los dos componentes) nunca deja de manifestarse, revelándose como una instancia de autoridad que puede traducirse tanto de forma satírica, como de apología de determinadas posiciones y valores. Algunas veces, esa voz aflora de forma muy discreta y es posible percibir que acecha detrás del juego vocal que sustenta las piezas;⁵⁰ otras veces la voz se hace más presente: esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Auto da Festa* escrito y representado probablemente en 1528, en el que tenemos, nada más y nada menos, que a la propia Verdad en forma alegórica, con todo lo que ello implica en términos de efecto semántico y teatral. En el prólogo, en el que figura, el personaje de la Verdad se queja amargamente del des-

⁴⁹ Pese a las muchas oscuridades que persisten en la biografía de Gil Vicente, no resulta improbable que estos dos componentes puedan, en cierta medida, estar relacionados con la identidad del autor. De hecho, no hay duda de su humilde procedencia, de su vasta cultura retórica y teológica y de su recta y esforzada intención moral.

⁵⁰ Es precisamente lo que sucede en el *Auto da Índia*, en el que el viaje a la India del marido ambicioso se sitúa en las antípodas de los valores defendidos por este pastor tutelar.

precio general y se acoge a la protección de un señor, que la mantiene segura. Más allá de su intención panegírica, este prólogo, situado en el ocaso de la carrera vicentina, debe ser leído como un llamamiento a una instancia superior, dando a entender de manera subrepticia la carencia de las demás, incluido al rey (“Todo aquele que falar verdade/é logo banido de graça d’el-rei”). Por medio de esta alusión se puede explicar por qué este auto no figura en ninguna de las ediciones quinientistas de la *Compilaçam*.⁵¹

Otra versión directa de la voz del autor es la que encontramos (en 1531) en el llamado “sermão dos dous mundos”. La historia se cuenta en pocas palabras: en la región de Lisboa se había producido un gran terremoto y los frailes franciscanos, aprovechando la situación, despliegan una serie de pregones apocalípticos que atribuyen la causa de los acontecimientos a los pecados cometidos por los cristianos. El más grande de todos sería la tolerancia con que se acogían los judíos en Portugal: al edicto de expulsión del 5 de diciembre de 1500, le siguieron algunas medidas de protección tomadas por el rey, como el decreto del 3 de mayo de 1507 o la carta datada del 16 de octubre de 1524. Ante esta situación, que resucitaba el temor de nuevos progroms, el propio Gil Vicente toma la palabra y convoca a esos mismos frailes para hablarles de teología, distinguiendo dos mundos, el divino y el humano, y señalando la imposibilidad de que quien habite en el segundo tenga acceso a los designios de los moradores del primero. Al vivir en el mundo de la contingencia, los frailes no podrían conocer los secretos del mundo celestial; por ello sus anuncios no indican nada más que presunción y fraude. El contenido de esta predicación aparece en una carta enviada al rey y resulta muy significativo que, posteriormente, el texto haya sido considerado tan importante como para figurar en el *Livro das Obras* en

⁵¹ El *Auto da Festa* fue descubierto y editado sólo en 1906. Más que la alusión a la incompatibilidad entre el monarca y la Verdad, aún se pueden deducir dos tipos de razones para no incluir el auto en el *Livro das Obras*: el Auto retoma parcialmente las figuras del *Templo de Apolo* y contiene alusiones moralmente osadas, sobre todo las que están puestas en boca del villano del prólogo.

el mismo nivel de los autos.⁵² Más allá de las circunstancias, sin duda estamos ante otra manifestación indirecta del “pastor lletrudo” y del filósofo que proclaman la verdad contra todas las conveniencias establecidas. En esta carta, documento de inusitado coraje y clarividencia doctrinal, Gil Vicente demuestra su vocación y capacidad para articular los planos moral y doctrinal, así como para dar relevancia a la autonomía del mundo sensible, con la responsabilidad que en él tienen los hombres⁵³.

De esta forma se llega a la figura del filósofo, última máscara revestida por Gil Vicente durante su estancia en la corte. Como ocurre en otras piezas que integran la figura del autor, el filósofo también toma parte en la introducción. Sin embargo, esta vez su papel no se limita a esa dimensión funcional. Antes de ocuparse del asunto, el filósofo alude a un castigo injusto que habría sufrido, recordando el caso de los romanos que, incurriendo en tiranía, fueron blanco de una merecida reprensión que no supieron tolerar. Menciona directamente el sufrimiento en la prisión como consecuencia de que, también él, haya criticado la tiranía y hace referencia a la vigilancia de que continúa siendo víctima, al verse atado a un necio:

Y porque la reprehensión
A todos es enojosa
Me vi en grande pasión
E me echaron en prisión
En cárcel muy tenebrosa.
No basto, mas en después
De aquesto que oído habéis,
Sólo por esto que digo

⁵² Me refiero a la primera edición quñientista, puesto que la misma carta se suprime en la edición de 1586. Probablemente, los motivos de la eliminación parten del hecho de que en ella se trata de materia teológica y se condena la conducta de los eclesiásticos.

⁵³ Por lo demás, esta línea de pensamiento antiprovidencialista se asume como uno de los motivos principales del idiolecto vicentino. En la que se integra también, por ejemplo, la crítica paródica y reiterada de la astrología, considerada entonces como ciencia suprema (v. Prólogos del *Auto da Feira* o de *Mofina Mendes*).

Átaron ansí conmigo

Este bobo que aquí veis. (I, p. 479-480)

Es posible pensar que la representación de la figura de autoridad del filósofo obedece a un registro meramente tópico; pero es difícil no ver en ésta otra *anamorfosis* del propio Gil Vicente, en la misma línea del pastor Gil y del Autor de la mencionada carta a D João III. Recordemos que dicho pastor explica su opción por la misantropía, frente a los peligros que surgen de la convivencia áulica, defendiendo la vida solitaria como reducto de libertad e independencia. Ahora bien, el filósofo se presenta justamente como una víctima de las intrigas palaciegas: tiene prohibido hablar en la Corte, lugar en el que sus palabras podrían causar daño, pero está autorizado por el personaje del necio a expresarse en casa, o, lo que es lo mismo, sólo tiene permitido hablar donde sus palabras no pueden influir en nadie (un principio que, por lo demás, constituye la justificación última de cualquier acto de censura):

Mi amo, aqui hablaré yo

Y quando en casa estuviéredes

Hablad quanto vos quisiéredes

Que nunca vos diré que no

Aunque quebreis las paredes. (I, p. 480).

Al señalarle al filósofo este camino, el necio hace explícito al fin la dirección que han de seguir tanto Gil Vicente cuanto la mayoría de los creadores e intelectuales del siglo XVI, sin importar la máscara que, ocasionalmente, utilicen: han de dosificar, en cada momento, el margen de expresión y combinar los límites de la conveniencia con el valor para denunciar, sin olvidar que los momentos son siempre diferentes en el inestable equilibrio entre los dos polos. En ese horizonte dinámico se inscribe la actividad de la censura directa y sólo en él se encuentra explicación para la evolución de los propios criterios adoptados por los censores; es también en ese mismo ámbito donde se detectan los mecanismos psicosociales que regulan la censura indirecta que nos ocupa en este momento.

5. El estudio de esta problemática no estaría completo sin una alusión, al menos breve, a una cuestión histórico-cultural de gran importancia, que puede examinarse planteando dos interrogantes: ¿Quién era Gil Vicente? ¿Qué estatuto se le reconocía verdaderamente en los medios que frecuentó?

Los indicios más fiables de los que disponemos hoy en día continúan siendo aquellos que el propio dramaturgo dejó reflejados en sus textos. En varias ocasiones, el autor reflexiona sobre su condición de servidor del monarca, revelando con ello una conciencia humilde de su papel. Esto es lo que muestra en la referida dedicatoria al rey, en la que comienza por separarse del linaje de los (grandes) autores antiguos y modernos⁵⁴. Es precisamente a ese lugar, necesario pero subalterno, al que parecen relegarlo también sus contemporáneos. Esta circunstancia, hasta hoy poco valorada, constituye, en mi opinión, la clave para entender la (aún así) significativa osadía que está presente en su sátira. Predicador, alegoría de Verdad, Filósofo – cualquiera de estas máscaras bastaba para que Gil Vicente hiciera oír su voz, celebrando y sirviendo al rey y, a la vez, desasosegando las conciencias.⁵⁵ Es en este lugar definido por la época, donde arte y moral se entrelazan, en el que la actividad de Gil Vicente encuentra su lugar. Pero por tratarse de un espacio que genera sus propias proyecciones, es comprensible que las prohibiciones se intensificaran a medida que pasa el tiempo. Desde luego, la evolución se puede establecer en vida del autor, pero sólo después de su muerte se hará más perceptible este proceso.

⁵⁴ He aquí el inicio de la citada Carta-Prefacio, en la que el poeta se pone por debajo del nivel de las autoridades antiguas y modernas: “Os livros das obras que escritas vi, sereníssimo senhor, así em metro como em prosa, sam tam carecidas de cientos matérias, de graciosas invencões, de doces eloquencias e elegancias, que temendo a pobreza de meu engenho, porque nasceu e vive sem possuir nenhũa destas, determinava leixar minhas misérrimas obras por empremir, porque os antigos e modernos nam leixaram cousa boa por dizer, nem invencao linda por achar, nem graça por descobrir” (cf. I, p. 13-14).

⁵⁵ Por lo demás, Gil Vicente se inscribe en un contexto cultural caracterizado justamente por la lenta emergencia de la figura del Autor. Este asunto, cuestión de capital importancia en el análisis de toda la producción artística del siglo XV y del primer tercio del siglo XVI, ya fue objeto de algunos estudios particularmente sugestivos, aplicados a la pintura. Destaco, en particular, Arasse, 1997 y Todorov, 2004.

Es comprensible que, una vez difuminados los contornos de la aura de Gil Vicente, los autos pasaran a ser objeto de un control todavía más riguroso. Desligados del autor, fueron aún más sospechosos: no solamente porque eran textos sino también, y sobre todo, porque eran textos teatrales, peligrosamente sujetos a múltiples mediaciones, que comprendían desde la acogida del público hasta el trabajo de actores, directores de escena, etc.

6. Apreciar el *corpus* de lo que normalmente se designa por literatura portuguesa del siglo XVI desde el punto de vista de la autocensura constituye, en sí mismo, un desafío estimulante y prometedor.

Desde esta nueva perspectiva, hasta ahora poco contemplada, deben analizarse textos – ahora y siempre textos. Al contrario de lo que sucedía antes, y más allá de su inmanencia retórica, se deben entender ahora como el resultado de una expresión condicionada, como una especie de energía subconsciente, conformada por las constricciones del poder.⁵⁶

El programa de trabajo que se presenta ante quien quiera recorrer este camino debe comenzar por esclarecer los presupuestos de la vigilancia inquisitorial sobre la actividad de la escritura y sobre la circulación de los materiales impresos.

Una tercera línea de trabajo, todavía más amplia, consistiría en aplicar el mismo método a un *corpus* supralingüístico: el teatro de corte en la Europa de los siglos XV y XVI podría constituir una buena base de enfoque. Ese tema, abarcador y susceptible de múltiples conexiones, debería referir la relación entre la actividad de los escritores de una misma época, atendiendo a la determinación de los márgenes de libertad consentida y anhelada: ¿Critican las mismas cosas? ¿Lo hacen con idénti-

⁵⁶ Como es sabido, la cuestión del poder y de las energías que lo rodean constituye la base de uno de los movimientos más productivos que emergió en el ámbito de los estudios literarios y teatrales a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Me refiero al *New Historicism*, que tiene en Stephen Greenblatt su autor de referencia. Para una (buena) introducción a esta corriente crítica, véase Brannigan, 1998.

cos grados de intensidad? ¿Gozan todos de la misma libertad? ¿Alcanzan el mismo impacto?

La cuarta y última orientación susceptible de desarrollo podría traducirse en la confrontación entre los resultados logrados a través de este tipo de examen y los que se obtienen del estudio de la autocensura. Además de otros focos de interés, el cotejo que ahora sugiero podría revelar en qué dirección evolucionaron las prohibiciones en las culturas de la época. En esta misma línea, podrían incluso reconstituirse los caminos de libertad que fueron abriéndose gracias a los hombres de letras. Estoy convencido de que el recurso del disfraz autorial (atestiguado en Gil Vicente en las figuras del “pastor” y del “filósofo”) constituye una forma de sostener el pensamiento crítico y de delinear y subvertir las imposiciones de los censores.

De forma semejante al pintor Jan Van Eyck, que en el célebre *Portrait de Mariage* (pintado en 1434) escribe su nombre en la tela y se pinta a sí mismo reflejado en el espejo que adorna la cámara nupcial de los Arnolfini, también los artistas de la palabra revelaban por la misma época crecientes señales de impaciencia, ansiando desvelar la fuente y la intención de su mensaje. En el mundo occidental, este proceso de autodesvelamiento se ha intensificado en el transcurso de los siglos: en lucha contra todas las censuras políticas y morales, durante una primera fase; y, en nuestros días, en los niveles paroxísticos de exposición del yo que caracterizan el arte contemporáneo de Occidente.

(Página deixada propositadamente em branco)

7.

O PASTOR E O PALÁCIO: OUTRAS SIGNIFICAÇÕES DO PASTORIL NO TEATRO DE GIL VICENTE

São já numerosos os estudos que, com maior ou menor desenvolvimento, se centram na figura do pastor em Gil Vicente. Na sua maioria, porém, destinam-se sobretudo a apurar as diferentes matrizes em presença, desde o cânone bíblico ao drama medieval.

O meu intuito não é, agora, o de retomar essas orientações de base descritiva, que, aliás, conduziram já a resultados importantes⁵⁷. A ideia é bem outra: pretendo, desta vez, examinar o processo especial de qualificação com que Gil Vicente distingue a voz pastoril, atribuindo-lhe um peso específico que impressiona não tanto pela frequência com que se manifesta mas, sobretudo, pelo posicionamento central que ocupa na polifonia retórica e teatral da *Compilação*. Nesta linha de raciocínio, a indagação que me proponho levar a cabo obriga a ponderar os parâmetros de sociabilidade que envolvem a figura do pastor no mundo palaciano, considerando tanto a representação primária ou verosímil como a representação estética⁵⁸. Num segundo momento do meu trabalho, este enfoque pode levar ainda mais longe. De facto, quando se reconhece preponderância a uma determinada voz, coloca-se a questão de saber até que ponto poderemos tomá-la como linha de coerência estética e

⁵⁷ Veja-se o estudo essencialmente descritivo de Neil Miller (1970) e o trabalho mais recente, com acurado pendor hermenêutico, de Margarida Coutinho Gouveia, 2017.

⁵⁸ Para uma distinção mais desenvolvida entre estes dois tipos de representação figurativa, veja-se o estudo de Alfredo Hermenegildo, 1995, em especial a Introdução.

ideológica. Não que se trate, bem entendido, de descobrir finalmente o pensamento estruturado de Gil Vicente⁵⁹. O que estaria em causa, e já não seria pouco, seria determinar melhor a identidade substantiva de uma figura que o autor quis que funcionasse como sua máscara privilegiada.

Na perspetiva que adoto, torna-se necessário, para além do exame cuidado dos textos, atender a questões pré-textuais como sejam a datação dos autos⁶⁰ e o lugar que ocupam no livro em que se integram. Convém lembrar, em todo o caso, que o pastoril é uma presença constante na obra vicentina, desde o momento fundador, que é protagonizado pelo vaqueiro na câmara da rainha parturiente, até aquele outro que, no limite, pode ser ainda entendido como uma derivação pastoril, envolvendo uma atitude crítica relativamente ao ambiente palaciano: refiro-me à misteriosa figura do Filósofo injustiçado que surge na cena inicial da *Floresta de Enganos*, peça que assinala a despedida do dramaturgo. Ainda no âmbito destas questões, hoje menos debatidas do que noutros tempos, nem sequer pode deixar de considerar-se o problema dos laços genealógicos em presença. De facto, pesem embora as importantes inovações de Gil Vicente, é obrigatório ter em conta que as figurações do pastoril se situam num filão bem identificado, que remonta, pelo menos, aos finais do século XV (Mingo Revulgo, Gómez Manrique e Encina). Não se trata, portanto, apenas, de confirmar a existência de uma determinada linhagem. O que importa é também tirar partido desse mesmo vínculo.

1. Todos sabemos que é sob forma de pastor que Gil Vicente se apresenta à Corte. Mas quer-me parecer que não se têm extraído desse facto todas as consequências possíveis. O acontecimento tem sido essencialmente valorizado pela sua natureza fundante (da obra vicentina mas

⁵⁹ Por diversas vezes, Gil Vicente tem sido objeto de inquirições deste género, visando estabelecer os seus *ismos* ideológicos. Desta mesma miragem, muito em voga nos anos 60 do século passado, tivemos um eco pela mão de Eduardo Lourenço (2004), autor inesperado de um estudo de polémica, envolvendo essencialmente as teses vicentinas que António José Saraiva havia expandido num capítulo da sua *História da Cultura em Portugal*, de 1953.

⁶⁰ Sigo nomeadamente as propostas de datação formuladas por Ugo Serani, 2000, v. em especial, p. 26-27.

também do teatro em Portugal), passando sem exame quase tudo o que nele excede essa mesma natureza. Em termos latos, o fenómeno é tido à conta de uma mera convenção literária, muito favorecida pelo facto de D. Maria ser castelhana⁶¹. Mesmo sem disso termos consciência clara, damos assim de barato que o restrito público daquela noite terá reconhecido imediatamente no vaqueiro dos *arrepelones* uma representação estereotipada, apenas mais um enfeite da festa nacional desencadeada pelo nascimento do filho de D. Manuel⁶². Pastores havia-os já no teatro que se fazia na corte campestre de Alba de Tormes; e também falavam saiaaguês, tal como o vaqueiro da *Visitação*. Por outro lado, o assunto do monólogo esgota-se na saudação ao príncipe e à família real, podendo, por isso, ser lido como simples eco celebrativo⁶³. Nenhum destes juízos deixa de ser válido. Mas é justamente por isso que não podemos deixar de surpreender-nos com o facto de o dramaturgo (ou um editor que lhe tenha sido próximo) ter depois querido que a pequena peça servisse de pórtico ao complexo edifício editorial que é a *Compilação*⁶⁴. Digo de todo o *Livro* e não apenas do primeiro livro que a integra (inespecificamente designado por “obras de devacam”). É certo que na Didascália se recorda ter-se tratado da “primeira cousa que o autor fez e se representou em

⁶¹ Sobre a figura de D. Maria e o papel ainda mal conhecido que desempenhou na sociabilidade palaciana do seu tempo, vejam-se o sugestivo opúsculo de Maria de Lurdes Correia Fernandes D. Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso”. Mais recentemente veio a lume um estudo da autoria de Isabel dos Guimarães Sá e Michel Combet, abrangendo as três mulheres de D. Manuel.

⁶² Julian Weiss, um dos melhores conhecedores da escrita literária peninsular do século XV, assinala justamente a importância decisiva dessa mesma escrita ficcionada para a génese do conceito moderno de literatura.

⁶³ Apesar de todas as interpelações em discurso direto que ocorrem na *Visitação*, não chega a existir diálogo em cena (ao contrário do que vai suceder no *Pranto de Maria Parda*, por exemplo). E, consequentemente, não existe qualquer tipo de fábula dramática.

⁶⁴ Muito provavelmente, o papel de Gil Vicente na preparação dos seus textos para os prelos nunca será cabalmente esclarecido. Seja como for, não se encontram razões de fundo para pôr em causa as afirmações de Luis Vicente, segundo as quais o pai “escreveu (suas obras) per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas e ajuntara todas se a morte o nam consumira”. (I, p. 12)

Portugal”⁶⁵. Mas a observância dessa mesma lógica obrigaria, pelo menos, a que a *Floresta* encerrasse o livro, o que, como se sabe, não acontece. Também pode invocar-se o facto de a comemoração do nascimento de D. João III surgir em formato providencial, uma vez que é visivelmente decalcado da cena do Presépio⁶⁶. Esse motivo, porém, não é suficiente para que a pequena peça deva apenas ser lida como introdução aos autos de temática religiosa. Com todas as reservas de fundamento que possam invocar-se, o único critério visível na disposição dos textos é mesmo aquele que se reporta aos géneros em presença: agrupa-se um primeiro conjunto em torno da temática devocional, seguindo-se depois as comédias, tragicomédias, farsas e, por último, as “cousas meúdas”; ou seja, separa-se o primeiro livro, onde se confundem peças variadas de conteúdo pastoril, moralidades e mistérios: destaca-se também o último que, com a exceção do *Pranto de Maria Parda*, acolhe trovas de pouco fôlego. Os três restantes, por não serem de índole religiosa, são já descritos em função de uma tradição estética mais reconhecível.

Somos então levados a pensar que o lugar da *Visitação* na sintaxe do livro não é fruto do acaso nem tão-pouco se esgota na intenção simbólica de homenagear D. João III. Existe também, pelo menos, uma outra intenção marcante: a de apresentar uma voz que, tendo sido reconhecida pelos espetadores ao longo de toda a carreira teatral do autor, pudesse agora ser sentida no mesmo plano ao longo de toda a obra.

São essencialmente dois os traços que definem essa mesma voz: trata-se, em primeiro lugar, de um súbdito que identifica os desígnios divinos na família do Rei e no historial que a envolve; deve notar-se, em segundo lugar, que essa mesma voz é desassombrada e se faz ouvir de

⁶⁵ Em estudo atento e demorado, Jorge Alves Osório (2004) procedeu a um exame inovador dos paratextos da *Compilação* de 1562, chamando justamente a atenção para a sua importância, enquanto “indicadores que visavam a compreensão da acção dramática por parte de um leitor e não por parte de um espectador...”.

⁶⁶ À luz desse facto, compreende-se melhor o pedido da Rainha D. Leonor (que ecoa na rubrica final) para que o dramaturgo repetisse a mesma representação no Natal seguinte.

fora para dentro da Corte⁶⁷. Sob forma de delegação, vêm ao palácio os dons telúricos do Reino, simbolizados nas manifestações de júbilo que são as piruetas, as saudações verbais e ainda os ovos, o mel, o leite e os queijos apresentados em sinal de júbilo, de festa e de louvor, numa clara declaração de vassalagem económico-social⁶⁸, Essa mesma atitude de submissão credibiliza a figura para as muitas críticas à Corte que hão-de vir a ser incorporadas no teatro vicentino, sejam elas ou não diretamente imputáveis à figura do pastor.

Existe espanto teatralizado, evidentemente, e temos que compreender que essa tónica se tenha convertido em móbil de leitura quase exclusivo. Ao contrário do que possa parecer, porém, ele não se traduz apenas no efeito burlesco do rústico que identifica o palácio com o paraíso terreal. De resto, e mais do que uma mera aproximação visual, essa visão do palácio régio sugere também a necessidade de a Corte vir a emular o Céu em termos de justiça e de concórdia. Para além desse mesmo efeito, tão ao gosto de Encina (e, sobretudo, de Fernández), existe ainda o intuito evidente de sublinhar a novidade da situação em que se encontra o próprio autor, vindo da aldeia ao palácio para manifestar contentamento e admiração. Mas não pode confundir-se essa atitude com qualquer tipo de versatilidade ou mesmo de ofuscação assimilativa, resultando sempre muito nítida a linha que separa o rústico que se rende ao palácio, esquecendo a sua identidade, daquele outro que permanece fiel às suas

⁶⁷ Em trabalho minucioso, Joaquim Correia sublinhou bem os atributos dessa mesma voz: "Este pastor não é um pastor qualquer. É confiante e corajoso mas, ao mesmo tempo, realista e inteligente. Num instante sabe fazer as contas e ver se está a perder ou a ganhar. Num instante é capaz de ver que está ao abrigo dos perigos que o ameaçavam e de reconhecer que valeu a pena ter corrido todos os riscos para gozar a paz e a beleza do local onde entrou. E num instante revela a sua sensibilidade finíssima, rendendo-se à magia do palácio." Cf. Correia, 2003, p. 87.

⁶⁸ De resto, como muito bem nota Manuel Calderón, o mês de Julho (e mais concretamente o dia 2, em que se comemora a Visita de Nossa Senhora a Sua prima Santa Isabel) era assinalado pela visita do Senhor aos seus vassallos, durante a qual se verificava a cobrança dos tributos da terra (Cf. Calderón, 1996).

origens⁶⁹. Sob este ponto de vista, o pastor constitui o reverso do comerciante, definido pela facilidade com que, por palavras e atos, se adapta a novos espaços e situações.

Colocado assim, no princípio do livro, o vaqueiro parece pois funcionar como um verdadeiro símile autoral. O expediente é, aliás, bem conhecido em todo o processo artístico: surge muitas vezes na pintura, desde o século XV, com a imagem do pintor discretamente refletida no espelho; aparece, depois, como espécie de *anamorfose* na pintura e na arquitetura do período barroco⁷⁰; sempre como nota unificante, surge ainda nos prólogos ou nas dedicatórias dos livros de poemas, através dos quais o autor se faz protagonista e emissor último de uma mensagem lançada para um futuro indefinido. No caso da *Compilação*, o desígnio parece ser o de que, ao longo das muitas e diversificadas veredas do livro, nunca mais possamos esquecer a voz que a abre e institui. Se assim não fosse, os autos poderiam ter “graça” mas não teriam suficiente “doutrina”. E embora a “graça” possa emergir do jogo de situações teatrais em presença, a “doutrina” tem de ser obrigatoriamente imputada a uma voz de continuidade e de coerência⁷¹. Se não erro, foi esse o sentido profundo que levou Gil Vicente a escolher para abertura da sua *Compilação* o único monólogo teatral que realmente viria a compor: para que, por detrás do pouco elucidativo título que haveria de vir a abranger toda a obra, o

⁶⁹ Aliás, o Vaqueiro não deixa de sublinhar reiteradamente a necessidade de manter a distância em relação ao que lhe é dado observar. Rehuélgome en ver estas cosas, / Tan hermosas/ Que está hombre bobo en vellás./Véolas yo; pero ellas,/De lustrosas,/A nosotros son dafiosas” (I, p. 18). (O caso torna-se particularmente evidente n’ *O Juiz da Beira*, onde o beirão Pero Marques, instado a diluir-se na sociabilidade cortesã (durante a cena da instalação do tribunal) se revela tenazmente fiel aos comportamentos e valores campestres, neles perseverando até ao fim, quando, depois de ter proferido as suas sentenças “disformes”, anuncia, triunfante, que regressa *inteiro* à sua Beira.

⁷⁰ Sobre o conceito de *anamorfose*, consulte-se, por exemplo, o artigo que figura em Souriau, 1994, p. 113.

⁷¹ Retomo naturalmente a célebre apreciação da obra de Gil Vicente feita por Garcia de Resende, na célebre e já invocada estrofe 186 da *Miscellanea*, 1917.

espetador e o leitor não deixassem de ter em conta que estavam perante um verdadeiro livro, no que a palavra supõe de coesão e coerência⁷².

2. Apenas meio ano depois, Gil Vicente reaparece no palácio, com outra peça. Desta vez, contudo, as vozes surgem já multiplicadas. Existe efetivamente um Gil, caracterizado na didascália como sendo “inclinado à vida contemplativa”, o que desde logo nos leva a perguntar se o público não seria levado a identificar essa voz com a própria figura do autor: pelo fenómeno da sinonímia mas também pelos créditos de exceção que advêm a essa mesma voz das suas práticas meditativas⁷³. E existe um outro pastor (Brás), folgazão e convivial, “que o repreende disso”. Extremadas as posições, instaura-se um diálogo muito curioso, que evolui sob a forma de desvelamento mútuo e que se diria mais próprio do registo bucólico do que do ambiente rústico-burlesco que assinala a maioria dos autos pastoris. O destaque, porém, vai sempre para as justificações que Gil invoca para conservar a sua conduta de austeridade, afastando-se de festas e devaneios. Tudo pode ter resultado de um desgosto de amor provocado pelas crueldades afetivas de uma tal Menga que, ao que parece, ainda lhe “quita el sueno”. Mas nada que o desmoralize, uma vez que, em atitude de siso, o pastor se dispõe a aproveitar a abrigada, aguardando que passe o Inverno e as adversidades que lhe são inerentes. Tem esperanças no Verão (entenda-se Primavera) e nas pequenas alegrias naturais que ele possa trazer-lhe e, por isso, não se trata de um desenganado radical ou de um misantropo.

⁷² De todos os estudiosos que tentaram perceber o posicionamento do monólogo no âmbito da *Compilaçam*, destaco mais uma vez Joaquim Correia, que faz equivaler a evocação do nascimento do príncipe a uma dedicatória/homenagem ao rei D. João II (cf. Correia, 2003, em especial p. 85 e ss.).

⁷³ É certo que os espetadores poderiam notar algum paralelismo com a figura de Gil, na Égloga VIII, de Encina (aquela em que se reúnem Mingo, Gil, Pascuala e Menga). Nesse mesmo texto se revela, nomeadamente, que Gil tinha sido antes escudeiro, para depois assumir, durante um ano, a condição de pastor, só por amor de Pascuala. Neste caso, porém, ao contrário do que sucede em Gil Vicente, assistimos a uma transformação do pastor em escudeiro e a uma fervorosa apologia da vida palaciana desenvolvida ante Mingo, que aqui desempenha o papel de rústico, desconfiado das excelências paças.

Admite, no entanto, que talvez não venha a viver essas alegrias:

Huzia en Dios,
Vendrá el Verano
Con sus flores y rosetas;
Cantaré mil chanzonetas,
Muy ufano,
Si allá lego vivo y sano. (I, p. 24)

Esta atitude de particular sageza (que nada dá por seguro) parece derivar não apenas do próprio hábito de pensar a sós mas também de uma importante soma de experiência:

Andando solo, magino
que la soldada que gano
Se me pierde de la mano,
Soncas en cualquier camino.
nesta soledad m'enseno
Que el ganado con que ando
No sabré cómo ni cuando,
Según sueno,
Quiçá será d'otro dueno. (I, p. 25)

Para justificar este comedimento nas esperanças, o pastor chega a invocar o exemplo célebre da desdita de um monarca: o infeliz D. João II (a quem Gil terá conhecido naquele mesmo local), cujo reinado, após uma fase de esplendor, viria a acabar em fortes dores, bem sugeridas na interpelação que remata a fala:

Conociste a Juan Domado
Que era pastor de pastores?
Yo lo vi entre esta flores
Con gran hato de ganado
Con su cayado real

Repastando en la frescura
Con favor de la ventura.
Di zagal
Qué se hizo su corral? (I, p. 25)

E Gil termina com uma frase imperativa, reafirmando a recusa relativamente aos entusiasmos vãos; sintomaticamente, porém, exprime o propósito de abandonar a sua terra, para se dirigir a outras paragens (*descluziar* é termo saiaguês, que significa libertar-se de algo):

Vete tú Bras al respingo
Que yo desclucio del torruno. (I, 25)

A companhia amplia-se depois com a presença de mais quatro pastores (embora dois deles – Mateus e Gregório – sejam, na prática, meros circunstantes). Um outro (Lucas) declara-se imprevidente, uma vez que, perdeu duas cabras enquanto, “boquiaberto e transportado”, assistia ao bailado de uma tal Marta; Silvestre, recém-casado, apenas pensa em folgar. Pelos seus defeitos, ambos servem de contraponto a Gil aceitando o seu ascendente. Não se estranha, por isso, que a liderança deste se venha a confirmar numa situação muito especial. Tal como no Evangelho de S. Lucas (2, 8-20), os pastores são acordados pelo Anjo, que anuncia o Presépio.

É certo que o chamamento toca todos os humildes, mas a distinção só poderia ser convenientemente sublinhada pelo mesmo Gil:

Pardiez, que es para notar!
Pues el Rey de los senores
Se sirve de los pastores?
Nueva cosa
Es esta, y mui espantosa. (I, p. 32)

Desta forma, o pastor, que antes declarara ter vivido no tempo e no espaço de D. João II, é agora colocado perante a absoluta novidade

do Natal, nas proximidades de Belém, naquele que é, de resto, um dos anacronismos mais típicos da figuração pastoril, seja na literatura e no teatro, seja na pintura.

E é ainda ele quem protagoniza a saudação à Virgem, quase nos mesmos termos em que, seis meses antes, havia procedido à saudação de D. Maria⁷⁴.

Dios mantenga a vuestra gloria .
Ya veis que estamos acá
Muy alegres soncas ah
De vuestra nueble vitoria.
A vos virgen digo yo
Qu'el muchacho que hoy nació
o entiendo que me entiende
mas sí que todo comprende
del punto que se engendró. (I, p. 33)

Mais do que um rústico igual aos outros, Gil assume-se assim como um pastor de pastores; e não há dúvida de que essa condição de liderança lhe vem do culto do pensamento e das letras. É na sua boca que surgem todas as explicações do significado da Redenção, visto à luz dos textos bíblicos, com destaque para o panegírico da Virgem que se inicia com “Es la zagala hermosa” e para a decifração das profecias do Natal de Cristo⁷⁵. É ainda muito significativo que os seus companheiros acolham a sua sabedoria; mas também é importante que o auto termine em chave de espanto, face aos conhecimentos demonstrados por Gil.

Diz-lhe Brás, enfaticamente:

⁷⁴ Para uma visão desenvolvida dos processos performativos que envolvem a relação entre atores e espetadores, veja-se o estudo de Ronald Surtz, 1979, em especial o cap. IV, intitulado “Pageantry and Drama”, p. 83-124.

⁷⁵ Tal como sucede nas *Églogas de Navidad* de Encina, também em Gil Vicente a paráfrase do mistério da Encarnação parece efectuar-se de acordo com os moldes mais conservadores (*dita doctorum et sanctorum e a consuetudo Ecclesiae*). Para um estudo mais desenvolvido do processo no autor salmantino veja-se San José Lera, 1999.

Gil Terron lletrudo está:

Muy hondo te encaramillas! (I, p. 37)

E, mais à frente

Quien te viere no dirá,

Que naciste en serranía. (I, p. 38)

Com estas observações (que, embora vindas de um pastor, poderiam ter sido proferidas por qualquer dos circunstantes palacianos que assistiam à representação), consagram-se os créditos excepcionais de uma voz e de uma figura que muito importava dar a conhecer à Corte. Na prática, parece tratar-se de credenciar alguém que é quem não parece ser. Para além do aspeto e dos traços de linguagem, a identidade pastoril é ainda certificada pela origem geográfica da figura, tornando-se, por isso, ainda mais necessário esclarecer a contradição que existe entre a origem serrana e os atributos de eloquência exibidos pelo pastor.

Deste modo, e em síntese, *O Auto Pastoril Castelhana* deve ser considerado como uma forma de completar e aprofundar a apresentação do autor ao seu público. É certo que o encontro da *Visitação* já tinha obedecido a esse desígnio; mas poderia parecer demasiado esporádico e circunstancial⁷⁶.

Haveria, por isso, que ir um pouco mais longe e mais fundo. Tratando-se de instituir uma relação constante entre um artista desconhecido e um público estável, importava que esse autor se identificasse bem, dando de si uma imagem mais esclarecedora. Não pode evidentemente assegurar-se que se trate de uma apresentação literal do autor, ou seja, não pode inferir-se que Gil Vicente fosse, ele próprio, um pastor nascido nas serranias⁷⁷. Mas parece não haver dúvidas de que nos encontramos

⁷⁶ O próprio Vaqueiro se queixa de pressas e omissões, pelo menos no panegírico que era devido ao príncipe.

⁷⁷ Em estudo consagrado a este auto, Stephen Reckert defende esta mesma identidade, embora fundado num critério estritamente artístico. Nesta linha de pensamento,

perante a legitimação enunciativa de uma figura muito especial – o pastor beirão. Nessa conformidade se entende que se destaque dos seus pares, tanto pelas atitudes como pelo saber. Trata-se de alguém que celebra os faustos da Corte com júbilo genuíno e basta isso para se converter em voz autorizada a intervir criticamente junto dessa mesma Corte. O próprio facto de os outros pastores o irem sentindo como *estranho* constitui um fator de credibilidade aos olhos do seu novo público, que nele é levado a ver um rústico agraciado por dons muito particulares. De resto, esse processo não se dirige apenas aos espetadores áulicos que haveriam de assistir presencialmente à arte de Gil. O mesmo procedimento acaba por ser transposto para o *Livro das Obras*, assumido como forma diferida de comunicação, atingindo leitores presentes e futuros. Desta forma, a figura autoral coincide com a ficção do pastor *Iletrudo* ou esclarecido, do pregador que chama a si a missão de doutrinar os outros pastores acerca das verdades essenciais da fé e da moral; como mais tarde se encarregará de intervir junto da Corte para revelar os desmandos que nela abundam.

Essa imagem de marca transparece ainda na quase totalidade dos paratextos vicentinos: no prólogo autoral, dirigido a D. João III ou mesmo no prólogo de Luís Vicente endereçado a D. Sebastião. Lembre-se que, num e noutro caso, o livro é apresentado em doação como sendo serviço de Deus e do Rei. À este propósito, recordem-se algumas afirmações contidas no Prólogo do autor a D. João II que, embora podendo ser lidas como filhas da modéstia retórica, insistem nesta mesma linha de sentido, talvez mais do que é habitual: as misérrimas obras que resultam de um engenho pobre não são, como outras, eco nos vales, que fala o que dizem sem saber o que diz. Trata-se antes da obra de um “rústico peregrino” e de

Gil Vicente seria ele próprio, o “Iletrudo manipulador de significantes totais” Cf. Reckert, 2002. Nos anos 40, a naturalidade de Gil Vicente suscitou uma vasta e curiosa polémica, envolvendo alguns académicos de prestígio e numerosas figuras alheias à Universidade. A par das inevitáveis manifestações de bairrismo escassamente fundamentado, sobram algumas questões de interesse. Uma delas, porventura a mais discutida, tem a ver com o papel que a Beira desempenha na obra de Gil Vicente. A este propósito, merece atenção o opúsculo de Marques, 1966.

um súbdito fiel, cuja vontade foi sempre “mais desejosa de servir (o Rei) que cobiçosa de outro nenhum descanso” (I, p. 13-14).

Mesmo contando com a natureza estilizada de algumas expressões, não pode, a este propósito, deixar de sublinhar-se o que parece ser um intuito diferenciador relativamente à *poética da imitação* que estava na base do Renascimento. E isto para concluir, uma vez mais, o quanto Gil Vicente se situava fora desta outra órbita artística, mais empenhado que estava em mostrar e em persuadir do que em exibir o conhecimento e a submissão a quaisquer modelos de prestígio.

São muitos os autos assinalados pela presença (episódica ou estruturante) do pastor. Mas existem muitos outros onde a figura não se vislumbra. A tentação poderá então ser a de pensar que, nesses casos, deixa de se fazer sentir o eco da voz que lhe corresponde. Mas não é exatamente assim. Não existem pastores em *Índia*, *Físicos*, no *Velho da Horta*, no *Juiz da Beira* ou em *Inês Pereira* (se excetuarmos, neste último auto, o pastor marroquino que liquida à paulada o escudeiro fujão). Ainda assim, porém, não podemos esquecer que qualquer destes textos (e o próprio conjunto que todos eles acabam por configurar) se entende melhor se evocarmos a presença escondida da voz do Vaqueiro e de Gil Terrón: a dita voz do súbdito que aprova a Ordem e a Verdade queridas pela Providência, censurando tudo o que possa contradizê-la. E não há dúvida de que o mundo da farsa funciona como contradição frontal de tudo o que é celebrado pelo pastor esclarecido que Gil Vicente passa por ser. Bastaria evocarmos o exemplo do marido de Constança que, no muito lido *Auto da Índia*, embarca para o Oriente onde se dedica à chatinagem com o intuito de enriquecer rapidamente. Trata-se, neste caso, de um pescador (homólogo social do pastor), que se deixa seduzir pela miragem da fortuna fácil e se vê, por isso, violentamente punido, através da desqualificação moral do adultério. E ainda aí a figura do Vaqueiro ou de Gil Terrón emerge como contraponto de verticalidade.

Na ótica dessa voz dominante, o engano, a cobiça, a ilusão que excede os atributos da idade ou da condição civil ou social, representam a contraface dessa Ordem e dessa Verdade. E não pode haver dúvidas quanto ao *ethos* de reprovação que se desprende dessa mesma voz relativamente

a todas essas situações. Embora essa instância enunciativa não tenha lugar explícito nos textos farsescos, é necessário lembrar que as farsas são parte de uma obra, que reclama apreciação global; e que essa parte (como qualquer outra) não dispensa a remissão para aquela voz honrada que abre a arte e o livro do autor. No seu esquematismo binário, as farsas encenam afinal um mundo de predação povoado de vítimas e de carrascos; e não é nada difícil conjecturar a atitude condenatória que em relação a eles tem aquele outro autor que antes se nos tinha apresentado como súbdito e pastor ilustrado.

3. A inspiração satírica de Gil Vicente é de tal forma viva que chega a “cegar-nos” para a importância de outras vertentes estético-ideológicas. De facto, nem todas as personagens surgem tipificadas em registo de reprovação. Há uma, pelo menos, que escapa a esta mesma focagem depreciativa. Falamos evidentemente do cavaleiro que é, como se sabe, a figura mais importante do imaginário medieval, reunindo, ao mesmo tempo, uma assinalável representatividade social e um invulgar potencial de idealização.

A propósito desta figura, costuma notar-se, em primeiro lugar, que ela surge apenas numa fase avançada da cronologia vicentina, sistematicamente ligada a um novo registo estético: o das comédias⁷⁸. Nesse novo quadro, o envolvimento torna-se mais fantasioso e idealizante, nisso se verificando desde logo, uma evidente oposição às farsas, eminentemente realistas. No mundo vicentino não existem, aliás, *cavaleiros maus*. De uma maneira ou de outra, todos são portadores de valores positivos, defendendo causas, renunciando a impulsos, convertendo-se até, por amor (a causa suprema) em exemplos acabados de humildade (é, sobretudo, o caso de “Dom Duardos” que, no auto do mesmo nome, se rebaixa socialmente por amor de Flérída).

⁷⁸ O estudo mais esclarecido sobre a importância da comédia no *corpus* de Gil Vicente, continua a ser o de Reckert, 1988. Já em 2003, Aníbal de Castro haveria também de consagrar-se a este assunto, de forma particularmente judiciosa.

Nesta perspetiva, pode dizer-se que o cavaleiro e o pastor partilham o mesmo tipo de valores, opondo-se, um e outro, ao vasto conjunto de figuras marcadas pela sátira: o clérigo dissoluto, o nobre degenerado, o mercador sem escrúpulos, o ocioso, o burlão ou o parasita. Para além de tudo, o pastor e o cavaleiro coincidem numa circunstância particularmente relevante: é que se situam ambas fora do espaço áulico, encontrando-se, por isso, em posição de privilégio para fazer incidir sobre esse mesmo espaço um olhar de vigilância empenhada e intransigente.

Torna-se necessário lembrar, contudo, que a presença do cavaleiro não se limita ao registo comediográfico. Surge logo na terceira peça do autor: o pequeno auto dos *Reis Magos*, escrito entre o Natal e os Reis de 1503. Aí começamos por encontrar dois pastores (Gregório e Valério), para além de um ermitão e um cavaleiro. É Gregório quem, desta vez, encarna a figura do rústico tocado pelo chamamento do Anjo em noite de Natal. O cavaleiro da Arábia, por sua vez, procura o caminho para Belém. E a consonância entre ambos é notada pelo pastor:

Yo allá vo adó vais

Y ando asmo como andais. (I, p. 47)

Cabe depois a um ermitão sabedor explicar os sinais de prodígio, fazendo-os remontar a Isaías e aos salmos de David⁷⁹. O cavaleiro que perdeu a estrela e quer recuperá-la para localizar o Verbo funciona assim, perfeitamente, como representante do homem de qualquer época, espaço e condição que se sente tocado pelos ideais da Cruz. É dentro destes ideais que se dispõe a perdoar ao pastor bronco (aquele que ainda não foi tocado pela sabedoria):

Yo te perdono pastor

Que el Señor

⁷⁹ Já numa fase avançada da conversa, Gregório parece desculpar-se perante o cavaleiro, por ter zombado dele. Mas é lapso manifesto na atribuição da fala, porquanto só a Valério (o pastor bestial) pode imputar-se tal atitude.

Por cualquier culpa mortal
No pide ál al pecador. (I, p. 50)

Ainda que indiretamente, esta atitude antecipa a cena final da *Barca do Inferno* (1517) na qual, como se sabe, quatro cavaleiros assinalados pela Cruz e pelo martírio logram obter acesso imediato ao Paraíso, nisso se distinguindo de todas as outras personagens.

4. Estes três autos são os únicos em que se torna visível o processo que tenho vindo a assinalar. De facto, embora o registo pastoril prossiga, não voltamos a assistir a uma marcação de voz tão evidente. No *Auto da Fé* (1510), por exemplo (tantas vezes considerado como o termo desta primeira fase da carreira de Gil Vicente), Brás e Benito são dois pastores simples que entram na capela pelas matinas do Natal. Pertencem à mesma linhagem e necessitam dos esclarecimentos da própria Fé, alegoricamente representada⁸⁰; no *Auto da Sibila Cassandra* (1513), a figura da pastora (que recusa propostas de casamento de alguns pastores) resiste a todas as tentativas de doutrinação, apenas cedendo quando é confrontada com o aparato do nascimento do Salvador. Em *Mofina Mendes* (1519), por sua vez, o mundo pastoril é todo ele feito de desconcertos e presunções vãs, bem simbolizadas no pote de azeite que se quebra, esvaindo-se com o líquido todas as ambições de prosperidade insensatamente acalentadas pela jovem Mofina⁸¹.

Dir-se-ia, assim, que Gil Vicente deu por concluído este processo de sinalização enunciativo e teatral ao fim de três autos. Isto não significa que não tenha depois deitado mão de outros processos de auto-identificação: lembro a figura do Autor que no *Triunfo do Inverno e do Verão* (1529) se faz eco dos lamentos acerca dos tempos maus, glosando O tópico do *ubi sunt* perante o desaparecimento das alegrias; do Gil citado por

⁸⁰ O *Auto da Fé* está na base de um estudo autónomo que figura no presente volume.

⁸¹ Como vimos acima, não pode ser mais nítido o contraste com as cautelas do Gil Terrón, que não conta com a sua soldada nem com o seu gado. Não conta sequer com a certeza do dia de amanhã.

Vasco Afonso, o rústico do *Auto Pastoril Português* (1523): o tal Gil que, embora sem compensação adequada, faz “os aytos a el-rei”; a Verdade, que no *Auto da Festa* (depois de 1526) se queixa de ser escoraçada por toda a parte ou a do Filósofo na *Floresta de Enganos* (1536), que se afirma impedido de proclamar a mesma Verdade⁸²; lembro ainda, por fim, a figura do pregador no *Sermão de Abrantes* (1506), parafraseado em carta dirigida ao Rei, datada de 1531. Por mais impressionantes que possam parecer, porém, nenhum destes processos desmente aquele que temos vindo a assinalar. Bem pelo contrário: todos se encontram em sintonia com ele. Os dados estavam pois lançados desde as primeiras três peças. E ainda que não mais se tivesse assumido como pastor, a imagem estaria cunhada no espírito dos espetadores, como haveria depois de perdurar no conceito do público espetador ou leitor.

Não pode naturalmente concluir-se que os pastores gozassem todos da prerrogativa do discernimento ou, dito por outras palavras, não pode asseverar-se que todos devam ser entendidos como extensão daquela outra voz especialmente dotada. No próprio *Pastoril Castelhana*, a atitude de reserva sustentada por Gil Terrón é incompreendida pelos outros companheiros, sujeitos que estão aos desvarios do amor. Também entre os pastores existem desvarios e ninguém melhor do que essoutro companheiro para destacar reprovativamente nos seus congêneres as ilusões de amor (*Serra da Estrela*, 1527), as presunções de proveito material (*Mofina Mendes*) ou de distinção divina (*Sibila Cassandra*).

Apesar das suas falhas, porém, não há dúvida de que os pastores constituem um corpo social privilegiado. A eles – e praticamente só a eles – é concedido o entendimento do mistério do Natal numa base de absoluta aceitação de Deus e da Sua vontade. O exemplo mais ilustrativo desta situação será porventura o do *Auto da Feira*, provavelmente celebrado nas matinas do Natal de 1527. Aí, sob a forma de retábulo, desfilam três séries de figuras: Roma, que não alcança a paz dos Céus, dois casais de

⁸² Neste caso particular, os traços aumentam ainda na medida em que cabe depois ao mesmo filósofo apresentar a comédia dos enganos.

vilões, que não conseguem conformar-se com a sua situação conjugal; chega, por fim, um grupo de pastores que vêm à feira das virtudes com o propósito exclusivo de celebrar a figura de Nossa Senhora, que lhes concede, de graça, os benefícios que ali se vendem na tenda do Bem. E não é por acaso que, neste mesmo auto, o diálogo entre o pastor Gil(berto) e o Serafim assinala uma significativa proximidade entre a simplicidade dos rústicos e as bem-aventuranças divinas. Pode ser essa designadamente a explicação para o eloquente silêncio com que o Anjo responde ao pastor, quando este lhe pergunta:

E que léguas haverá
dagui à porta do paraíso
onde Sam Pedro está? (I, p. 182)

Não surpreende, assim, que, chegado o momento decisivo, o pastor rústico seja colocado às portas do céu. É o caso da *Barca do Purgatório*, onde comparece um outro Gil que, embora tendo-se esquecido do Padre Nosso e da Ave Maria, define com meridiana clareza o quadro de salvação de todos os pastores:

Assaz avonda ao pastor
Crer em Deos e não furtar
E fazer bem seu lavor
E dar graças ao Senhor
E fugir de não pecar
E crer na Igreja assi junta
Com paredes e telhados
Alicéceres furados
E não curar de perguntar (I, p. 259)

No vasto quadro de personagens que são objeto de distanciamento e de sátira ao longo do teatro de Gil Vicente só não encontramos, pois, de todo, o dito Gil do *Pastoril Castelhana*, ampliação e aprofundamento da figura da *Visitação*, de 1502. Isso só se torna possível porque esse

pastor especial é sujeito e não objeto dessa mesma reprovação. Mais: o sentido da crítica que se desenvolve ao longo de todo o livro de Gil Vicente remete invariavelmente para o eixo aferidor da sua voz.

Nessa área cabem indiferenciadamente os desmandos da Corte e do Campo. De facto, e ao contrário do que por vezes se diz, não são apenas os cortesãos que se convertem em alvo de sátira: existem realmente (e em abundância), fidalgos enamorados e pelintras, clérigos dessorados e comerciantes sem escrúpulos; mas também não escapam à crítica os camponeses que renegam raízes e condição. Em termos globais, não escapa à reprovação a sociedade alienada pela miragem da riqueza fácil proporcionada pelas viagens ao Oriente. Mas o que mais importa agora sublinhar é que essa censura se efetuava através da ótica daquele pastor discreto e esclarecido: o que despreza o engodo do convívio fútil, o que entende o significado doutrinal do Presépio, o que se congratula com as benesses que a Providência concede ao Reino, o que exorciza o caos ético-social.

Se é certo que, de uma maneira ou de outra, os artistas acabam sempre por deixar marcas nos retratos que pintam, não encontramos outro que, na *Compilação*, melhor corresponda à face humana e artística de Gil Vicente.

Chegados a este ponto, cabe perguntar expressamente: porque escolheu Gil Vicente a figura do pastor esclarecido para se apresentar à Corte e para nela intervir depois criticamente? O que existe neste procedimento de convencional e o que se pode ver nele de verdadeiramente singular?

Convém lembrar, antes de mais que, embora se trate de um fenómeno já visível no teatro medieval francês de temática religiosa⁸³ é em Juan del Encina que ele surge com clareza. Logo na primeira égloga, o pastor Juan surge perante Mateo (outro pastor), enaltecendo os méritos da sua própria poesia, prestes a ser publicada:

⁸³ O caso mais invocado é o de Adam de la Halle (ou le Bossu) que no seu *Jeu de la Feuillée* (1276) aparece, ele próprio, rodeado da família e de amigos, aludindo a circunstâncias pessoais (apud Frank, 1967).

Aunque agora no trayo
Sino hato de pastores,
Dexa tú venir el mayo,
Y verás si saco un sayo
Que relumbren sus colores⁸⁴.

O mesmo Juan surge depois na égloga IX (chamada das “Iluvias”), reclamando um posto de sacristão, tal como Encina ansiava pelo posto de cantor da catedral de Salamanca⁸⁵.

O procedimento vicentino poderia assim ser reportado ao dramaturgo e músico leonês que, como já foi notado, recorre muitas vezes à máscara de pastor para expressar sentimentos e aspirações pessoais. Mas o caso de Gil Vicente não se explica de forma tão simples. O que temos em Encina é representação retórica, com intromissões de natureza meramente conjuntural. Em Vicente, porém, o pastoril chega a apontar para a existência de uma voz pensante.

Esta diferença remete para uma distinção essencial entre as obras dos dois autores: é mais circunstancial a do artista de Salamanca; mais coesa, profunda e ideologicamente assinalada a do dramaturgo português. Assim se explicam os assomos interesseiros e autopropagandísticos do primeiro autor; assim se compreende a definição de uma instância transversal no caso do segundo, balizando fundamentos e normas morais aplicáveis à Corte e a todo o corpo da nação, vista através dos diferentes estados que dele fazem parte.

No âmbito destas conclusões pode também perguntar-se porque optou Gil Vicente por um quadro de enunciação declaradamente verista. Apesar de tudo, são menos veristas os pastores de Encina. Não é que nas églogas deste não existam intromissões de circunstância autobiográfica; mas os pastores que os interpretam logo recuperam os traços de rusticidade para melhor poderem contrastar com o requinte da vida áulica.

⁸⁴ Cf. Del Encina, 2003, p. 102.

⁸⁵ Para uma análise da projeção do autor nas suas personagens pastorais, veja-se o já citado estudo de Surtz, 1979, em especial p. 95 e ss.

Em Vicente a composição da figura do pastor qualificado faz-se com a preocupação de lhe reforçar a autenticidade. E o objetivo só pode ser um: o de credenciar e aumentar o alcance persuasivo da sua voz. Não se trata, pois, apenas de uma criação convencional e esteticamente fria. Nos textos do dramaturgo português a máscara pastoril confunde-se com o rosto do autor, deixa de ser apenas literária para assumir uma dimensão ética.

Através deste processo, a Corte é colocada sob vigilância do pastor: única tipificação social e moral que se encontra em condições de zelar pela Ordem. Próximo da Natureza e profundamente comprometido com o bem comum, é a ele que cabe resistir a todas as ameaças que afectam a nação, no plano moral e religioso.

À luz de tudo o que até aqui foi dito, valeria ainda a pena examinar as concepções de arte em que assentaa criação vicentina. Cumpriria perguntar, pelo menos, em que consiste o serviço mencionado nos textos prologais atrás citados. O mínimo que pode dizer-se é que se trata de um serviço prestado em forma de zelo, de proteção a uma organização estruturada e de combate esclarecido aos perigos que essa mesma organização enfrenta. Na corte portuguesa do primeiro terço de Quinhentos um serviço deste tipo só poderia ser prestado por um pastor que fosse artista ou por um artista que tivesse especial gosto em ser ou em parecer pastor.

(Página deixada propositadamente em branco)

8.

GIL VICENTE E SÁ DE MIRANDA: ENCONTROS E DESENCONTROS

1. Se existem círculos propensos à rivalidade são, sem dúvida, aqueles em que se movem os criadores artísticos. Desde o Renascimento, pelo menos, que a história da arte (pintura, escultura, música, arquitetura, etc.) abunda em conflitos, conhecidos ou encobertos. O mesmo sucede com a literatura. Muitas vezes, trata-se de antagonismos de natureza doutrinal. Outras vezes, tudo se resume em disputas pessoais, envolvendo a aproximação ao poder, sejam quais forem as suas faces.

O século XVI português não foge a essa regra. Fazendo jus à base narrativa que presidiu à sua construção, a história literária portuguesa não podia passar sem escrutinar rivalidades, fossem elas reais ou apenas plausíveis. Embora com fundamento muito variável, Luís de Camões surge algumas vezes em oposição a poetas como Andrade Caminha, Diogo Bernardes, ou Jerónimo Corte-Real. Sá de Miranda (S. M.), ao mesmo tempo que é reconhecido como Mestre e inspirador de toda uma geração (o famoso *círculo mirandino*), é associado a uma forte cumplicidade estética e pessoal com Bernardim Ribeiro.

Mas não era admissível situar o poeta fora da órbita conflitual em que se movem os nomes maiores da constelação quinhentista. E é nesse quadro de inimizade que S. M. é relacionado com Gil Vicente (G. V.). Embora cerca de 20 anos mais novo do que o dramaturgo, chegou a coincidir com ele na corte régia, talvez mesmo antes de, em 1521, ter iniciado a sua viagem a Itália. E não era necessário mais do que isso para conceber uma situação de rivalidade. De facto, tudo o que se tem apurado sobre

o que era a sociabilidade cortesã aponta para um microcosmos pautado pela competição entre pessoas e entre grupos.

A pergunta pode então colocar-se de forma desdobrada: teria havido, de facto, um conflito literário entre S. M. e G. V.? A ter existido, qual poderá ter sido a natureza desse mesmo conflito?

Camilo Castelo Branco terá sido o primeiro a garantir a existência de uma disputa, tomando sobretudo por base a interpretação de alguns passos do *Clérigo da Beira*, que G. V. fez representar em 1529. Aceitando como bons os argumentos aduzidos por Camilo, mas alargando-o a outros textos, Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Braamcamp Freire manifestaram-se no mesmo sentido. O último vicentista localiza a origem do conflito em 1527, quando a corte permaneceu em Coimbra, entre julho e dezembro. Assinalando datas de escrita e de representação de várias peças, Braamcamp tece uma teia em que entram, em conjunto, a *Fábula do Mondego* e a *Carta a António Pereira*, por parte de S. M. e a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* e o *Clérigo da Beira*, por parte de G. V.

Após ter procedido ao rastreio do que considera ser indícios de uma disputa pessoal, não hesita em concluir:

Entre Sá de Miranda (...) cristão de uma admirável resignação estóica (...) e Gil Vicente, prazenteiro, mofador, cortesão, o contraste era tão violento que tornaria a antipatia e a repulsão inevitável entre os dois.⁸⁶

Posição diferente foi, no entanto, assumida por Fidelino de Figueiredo, Óscar de Pratt ou Pina Martins. Desvalorizando os argumentos aduzidos pelos primeiros, todos confluíram na ideia de que as alusões invocadas devem ser lidas em registo não personalizado.

2. Quem assistiu ao *Clérigo da Beira* pode ter visto na peça uma réplica direta a S. M. Carolina M. de Vasconcelos, acentuando a possibilidade de na peça estar contida uma reação à “Carta a António Pereira”, quando,

⁸⁶ Freire, 1944a, p. 236-237.

entre outros desconcertos cortesãos, se denuncia o “desacatamento” aos “livros divinos”.

Já para Camilo e Braamcamp Freire, os espetadores não podem ter deixado de notar a semelhança que existe entre a cena inicial da peça e uma circunstância real: a parceria do clérigo caçador e do filho Francisco evoca o facto de Sá de Miranda ser, ele próprio, filho de um religioso (o Cónego Gonçalo Mendes de Sá).

À situação representada junta-se ainda a caracterização indireta que assinala o filho (Francisco). É ele quem inicia o diálogo, lembrando ao pai as obrigações que lhe ficam por cumprir na qualidade de sacerdote. Por sua vez, o clérigo reage à propensão moralista do filho, manifestando-lhe o seu incómodo:

Nam cures tu de conselhos. (II, p. 353)

No decorrer do diálogo, o filho viria ainda a revelar-se insubmisso, recusando cumprir os sucessivos pedidos do pai. Como se não bastasse, a cena termina com uma proclamação sob forma de monólogo. Nele se alude ao (mau) carácter de Francisco e, por via dele, à sua compatibilidade com a vida de corte, no que esta tem de mais condenável:

Medraria este rapaz
na corte mais que ninguém
porque lá nam fazem bem
senam a quem menos faz.
Outras manhas tem assaz
Cada ua muito boa
Nunca diz bem de pessoa
Nem verdade nunca a traz.

Mexerica que por nada
Rebolverá sam Francisco
Que pera a corte é um visco
Que caça toda a manada. (II, p. 353)

Mais do que a situação de irregularidade canónica, sobressai neste diálogo a apresentação de uma personagem de tendência moralista, hipócrita e ardilosa. A tudo isto acresce o facto de o diálogo surgir em situação de preâmbulo, tematicamente desligado do restante auto. Sabe-se, de facto, que Gil Vicente recorre muitas vezes a prólogos deste tipo para incorporar sátiras de circunstância. Assim sucede, por exemplo, em peças como *Feira, Mofina Mendes* ou *Floresta de Enganos*.

As pistas em causa não se limitam, porém, ao *Clérigo da Beira*. Pode extrair-se conclusão idêntica da análise de outras obras de S. M. e G. V. A *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), de G. V. e a *Fábula do Mondego* (cerca de 1528) de S. M. tratam ambas da fundação da cidade de Coimbra. Se G. V. toma o motivo mitológico como base de uma elucubração “de gosto e sabor”, a bucólica mirandina visa repor a *verdade elevada* da mitologia fundadora, recorrendo a Virgílio e a outras fontes clássicas. Afigura-se, por isso, bem provável que os espetadores ou os leitores de um e de outro texto (que, para mais, vieram a público em anos muito próximos) os tivessem apreciado sob a forma de disputa.

Já do lado de S. M. o indício mais consistente figura no Prólogo à Comédia intitulada *Os Estrangeiros*.

Redigido na década de 20, quando a carreira de G. V. na corte se encontrava no auge, e quando S. M. (então recém chegado de Itália) dava os primeiros passos artísticos, esse Prólogo encerra uma clara vertente programática. Nele se dá voz alegorizada à comédia, que se apresenta perante a corte, lembrando a sua ascendência grega. Os sinais de reação ao auto popular parecem claros. A ponto de poder admitir-se que ouvintes ou leitores pudessem relacioná-los com a arte de G. V. Lembremo-nos de que surgindo associado a “escuridões de linguagem”, o auto se integrava na cultura do *vulgo*, que era desprezada pelos humanistas, justamente porque não possuía ascendência prestigiada.

Num determinado momento do Prólogo, a comédia manifesta o desejo de não ser confundida com esse mesmo género:

Já sois no cabo e dizeis ora: não mais, isto é auto! E desfazeis as carrancas; mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, que é mudar o nome. Este me deixai por amor da minha natureza... (p. 52)

Considerando todos os indícios apontados e integrando-os na apreciação global de um e de outro autor, tem de concluir-se que a divergência mais acentuada se relaciona com os modelos adotados. Fazendo eco do já citado juízo de Braamcamp Freire, pode dizer-se, em síntese, que S. M. é um escritor renascentista enquanto G. V. se situa no quadro bem diferente do outono medieval.

Assim se explica que na obra mirandina (a par de formas poéticas antigas) exista já o decassílabo e as formas novas que lhe andam associadas (écloga, canção, elegia, soneto). Já em G. V. o verso surge exclusivamente em redondilha e as formas cultivadas reportam-se aos cancioneiros ibéricos (nas suas formas dialogadas) e ao teatro medieval europeu, envolvendo os seus géneros mais reconhecíveis (farsa, moralidade, mistério, etc.).

3. Sendo claro e pronunciado, o afastamento estético entre os dois autores não é contudo suficiente para apagar alguns indicadores de convergência. Embora tendo feito opções bem diversas do ponto de vista artístico, ambos fazem da escrita uma forma de pensamento e de compromisso.

No caso de S. M., essa vertente tem sido reconhecida e valorizada. De tal forma que a leitura da sua obra sempre fixou uma impressão de *libelo*, feito de oposições bem vincadas: *vida solitária*, favorecedora da reflexão ponderada e da descoberta da verdade (*vs vida gregária*), implicando concessões de conduta e desvirtuamento de carácter; *valores telúricos*, centrados nas leis naturais (*vs vertigem comercial*), sobretudo a que deriva da expansão asiática; *desordem dos sentimentos*, com destaque para as perturbações que resultam do Amor (*vs* força sóbria e regularizadora da *razão*).

O lugar de S. M. na literatura portuguesa acabou por ser estabelecido ainda no século XVI pelos seus admiradores, em função da vertente proclamatória de uma obra e de um exemplo de coerência. A renúncia à vida

cortesã consumada no retiro para as terras de Basto viria inclusivamente a ser invocada como precedente de outras renúncias, literais ou simbólicas: Alexandre Herculano e Miguel Torga, para falar em dois *derrotados da história*, que, embora de forma diferente, seguem na sua pegada.

Já em G. V. parece mais difícil identificar linhas de sentido coesivas, uma vez que a diversidade dos seus autos parece esconder sentidos transversais. Tudo se altera, porém, se lermos a *Compilaçam* como *cancioneiro* ou *macrotexto*.

É neste último registo que podemos identificar alguns pontos de convergência com o ideário mirandino. Não falta, desde logo, a apologia da vida solitária como fonte de inspiração para o discernimento e a sabedoria. O tópico ocorre, de forma expressa, no *Pastoril Castelhana*, representado no Natal de 1502, seis meses após a apresentação à corte de D. Manuel ocorrida em junho do mesmo ano, com a *Visitação* à rainha e ao príncipe D. João.

De facto, também a figura do pastor Gil tinha cumprido o percurso que o tinha levado da vida gregária à vida solitária. Esse facto permitia-lhe ouvir o chamamento do Anjo em Noite Santa e investia-o da sabedoria que lhe permite explicar aos outros pastores o significado do Natal. Fá-lo, de resto, através de um discurso fundamentado e simples, de forma a ser entendido por todos: os pastores com quem dialoga, os cortesãos que assistem à peça e os próprios leitores da *Compilação*. Nesta perspetiva, pode inclusivamente dizer-se que a figura do pastor recolhido e sábio se institui como entidade ordenadora de toda a obra vicentina. São os seus ecos que se fazem sentir na sinalização do Bem e do Mal que surge em *Feira*, nas *Barcas* e em *Alma*. De modo indireto, é ainda essa mesma voz que serve de referência à crítica da ambição material que está presente em *Índia* ou à atração nefasta pelas aparências, que ocorre em *Almocreves*, *Agravados* ou *Inês Pereira*. Por fim, são ainda ecos dessa mesma voz que se detetam em *Fé*. Alegorizada em noite de Natal, a Fé chama justamente a atenção para a importância das verdades que não se alcançam pelos sentidos.

As comédias de G. V. constituem um mundo à parte. No microuniverso genológico que o autor desenvolve na última fase da sua obra, a figura

do pastor como que encontra equivalência na personagem do cavaleiro. Trata-se de figuras contínuas, uma vez que também o cavaleiro vicentino presente no *Amadis* ou no *Dom Duardos* surge desligado do poder instituído, aproximando-se do perfil do andante que se deixa conduzir por ideais.

Na sequência do que foi já notado por Marcia Arruda Franco, é possível dizer que G. V. e S. M. coincidem pelo menos num aspeto doutrinal da maior importância: a crítica ao mercantilismo que ameaçava os interesses do Reino e fazia perigar a moral cristã. No caso do poeta do Neiva, essa crítica parece fazer-se em nome de uma contrafactualidade de matriz clássica, em que se notam, entre outras, as marcas de Séneca e de Cícero (v. Pina Martins e Earle). Em G. V., as referências positivas parecem relacionadas com uma orientação doutrinal centrada no despojamento que, em alguns casos, serve de base para o compromisso cruzadístico (*Exortação da Guerra e Barca do Inferno*).

No primeiro caso, a contra-face da Lisboa do comércio é constituído pelas terras de Basto. Nesse refúgio, o cheiro da canela e os “pardaus” do Oriente têm mais dificuldade em impor as suas leis. Mas é também longe da Corte e em contraposição a ela que a soberania individual pode ser preservada. Já em G. V., a função de contraponto é atribuída a duas figuras: o vilão que se mantém fiel à terra (contrastando com aqueles que a abandonam, seduzidos pela miragem da riqueza fácil) e o cavaleiro que viaja sem rumo nem interesse, colocando o seu braço ao serviço da Justiça.

Se em S. M. podemos encontrar a figura do poeta filósofo que costumamos fazer remontar a Petrarca e ao Renascimento (Trinkaus), em G. V. marca presença a figura do Pregador, que proclama uma ordem moral.

Embora pertencendo a estirpes bem diferentes (e, em certa medida, opostas) G. V. e S. M. acabam por convergir na conceção da poesia como *denúncia comprometida*. Ao contrário do que possa pensar-se, o facto de essa defesa ter sido corporizada através da criação literária e não do discurso filosófico ou teológico não representa nenhum tipo de surpresa. Afinal, no século XVI a emancipação da literatura enquanto campo retórico-discursivo era ainda um horizonte por consumir. Nele tinham lugar,

por exemplo, sem destrinça significativa, a apologia moral e política (G. V.) ou a incorporação filosófica de ideais (S. M.).

4. Existem motivos plausíveis para acreditar na existência de uma rivalidade estética entre S. M. e G. V. A linha de diferenciação mais clara que pode detetar-se entre os dois autores são os modelos artisticamente opostos que sustentam a obra de um e de outro. Estamos aliás num período em que coincidem e conflituam várias doutrinas estéticas. Se S. M. haveria de ficar conhecido como o renovador que não posterga a tradição, em G. V., duas décadas mais velho, encontramos sinais de que a renovação foi sobretudo encarada como ameaça à ordem estética e social. E não é difícil de supor que essa rivalidade possa ter assumido contornos pessoais, uma vez que, em qualquer época, os dois planos tendem para se confundir.

Ressalvando essa divergência, é manifesto que os dois autores evidenciam uma importante margem de consonância. O facto de essa margem se situar para além do plano artístico faz talvez com que tenha sido pouco valorizada. Parece, no entanto, fora de dúvida que a apreciação da escrita da época deve ter em conta a função que o autor se atribuía a si próprio ou lhe era reconhecida pela comunidade.

9.

GIL VICENTE EM MODO DE RESISTÊNCIA: A QUESTÃO DO CÂNONE GRECO-LATINO

A figura e a obra de Gil Vicente sempre colocaram problemas de reconhecimento histórico-cultural. Basta percorrermos as histórias da literatura ou do teatro, das mais antigas às mais recentes, para verificar como tem sido difícil encontrar um lugar estável para aquela que é, afinal, uma das pedras angulares da cultura portuguesa. O autor surge muitas vezes no capítulo dedicado ao Humanismo e ao Renascimento; mas poderia também fazer parte do capítulo anterior, que abrange a Idade Média.

Uma outra possibilidade seria escolher uma solução de compromisso reservando a Gil Vicente o lugar indefinido de *autor de transição*. Ao enfrentarem este mesmo problema, António José Saraiva e Óscar Lopes, autores da mais influente e lida História da Literatura Portuguesa publicada até aos nossos dias, declaram no preâmbulo do capítulo que dedicam ao dramaturgo:

O estudo da obra dramática vicentina deve preceder o das outras personalidades ou correntes renascentistas, quer por razões cronológicas, quer pelo facto de tal obra se poder encarar como acabamento das melhores tradições do teatro medievo europeu. É surpreendente que a emergência de uma tal personalidade de síntese se tenha verificado num país onde essas tradições dramáticas medievais não parecem ter florescido de um modo brilhante, ou sequer, hoje, distintamente perceptível. Mas seria inexacto ver os autos de Gil Vicente apenas como últimos e amadurecidos frutos de uma cultura prestes a murchar. Graças a certos elementos doutrinários e estéticos, o teatro vicien-

tino também participa, entre nós, de uma incipiente atmosfera humanista e renascentista, que as condições históricas já referidas mal deixaram sobreviver à carreira do dramaturgo. Por outro lado, a despreconceituosa diversidade das suas fontes, estruturas e tonalidades comunica a esse tão saboroso teatro uma vivacidade que, por vezes, o torna extraordinariamente moderno, embora, se medíssemos a obra vicentina pela mais racionalizada ou formalizada estética dos clássicos posteriores (e até dos românticos e realistas) pudesse dar a impressão global de uma certa e desconcertante heterogeneidade⁸⁷.

A dificuldade em situar Gil Vicente na Idade Média não coincide com as referências cronológicas mais usadas, uma vez que o século XVI é já convencionalmente o século do Classicismo renascentista. O procedimento torna-se ainda mais complexo em função de dois fatores: a ampla diversidade da obra em apreço e a questão do seu vínculo com determinadas matrizes.

Não vou agora ocupar-me da questão da diversidade. Limitar-me-ei a recordar o que é óbvio: seria mais fácil encontrar um lugar para Gil Vicente nas ditas histórias da literatura se ele tivesse escrito apenas farsas, ou moralidades ou mistérios. Mas sabemos que ele cultivou ainda muitos

⁸⁷ Cf. Saraiva & Lopes, 1996, p. 189. O manual em apreço foi, pela primeira vez, publicado em 1958, visando o público dos liceus e viria a ser objeto de constantes reconversões, refletindo as novidades da investigação e as mudanças que se iam operando na maneira de pensar dos organizadores. Seguindo a grande maioria dos historiadores da literatura e do teatro, Lopes e Saraiva integram Gil Vicente no capítulo consagrado a uma terceira época, intitulada “Renascimento e Maneirismo”, o mesmo em que figuram Sá de Miranda, Camões ou João de Barros, entre outros. A avaliar pelos estudos consagrados ao mesmo autor por A. J. Saraiva, pode contudo deduzir-se que a sua opção pessoal seria outra. A este propósito, veja-se a correspondência trocada entre Lopes e Saraiva em março de 1972 (carta de Lopes datada de 10 e resposta de Saraiva de 13 de março). Perante a proposta do primeiro de separar várias etapas do século XVI, Saraiva manifesta o seu distanciamento relativamente ao conceito de Maneirismo. Ainda assim, contrapõe um ordenamento de base natural, que inclui Gil Vicente: A- Manuelino (Gil Vicente, Cancioneiro Geral, Bernardim, etc.); B- Tentativa humanista e sua recuperação (Sá de Miranda, António Ferreira, Vasconcelos, Heitor Pinto, Camões); C- Os maneiristas (Bernardes, Agostinho da Cruz, Rodrigues Lobo, Tomé Pinheiro da Veiga, Álvares do Oriente, etc.); D- Barroco (Vieira, Francisco M. de Melo, Brás Garcia de Mascarenhas, Fénix Renascida, etc.); E- Pseudo-barroco (A. J. da Silva e outros joaninos, que já só são barrocos nas roupagens” (Cf. Neves, p. 327).

outros géneros. Esta circunstância contribui para dificultar a circunscrição do autor num quadro homogéneo.

O segundo fator – o das matrizes – é também referido por Lopes e Saraiva no fragmento antes transcrito. Afinal, quando se fala de *matrizes* ou de *modelos*, estamos quase sempre a ponderar até que ponto Gil Vicente é ou não uma figura do Renascimento, a par de Garcia de Resende, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, para falar de nomes que lhe são contíguos na ordenação histórico-literária. Sendo essa a sua *família natural*, estamos igualmente a ponderar se podemos ou não definir ainda um pouco melhor o quadro periodológico que lhe corresponde, entrando em linha de conta, pelo menos, com o espaço ibérico⁸⁸.

É a essa pergunta, aparentemente simples, que vou tentar responder. Nesta tentativa, lembrarei as dificuldades que também eu senti quando há cerca de 25 anos, tive que “arrumar” o autor numa história da literatura portuguesa⁸⁹.

1. Começemos por onde não pode deixar de começar-se: a célebre trova 186 da *Miscelânea* de Garcia de Resende. Nela se coloca Gil Vicente no vasto elenco das singularidades artísticas do tempo de D. Manuel (“singularmente” há-de ser, aliás, um dos termos mais dominantes que figura na dita estrofe) Aí se referem ainda as “novas invenções”. Recordemos que o único precedente que Resende lhes aponta é Juan del Encina; mas

⁸⁸ No ordenamento histórico-literário da língua castelhana, Gil Vicente surge sistematicamente agrupado com Juan del Encina, Lucas Fernández e Torres Naharro, configurando uma espécie de antecipação do grande teatro espanhol, que virá a brilhar a partir de finais do século XVI, com Lope de Vega e Calderón.

⁸⁹ Assim sucedeu, de facto, no momento em que foi necessário decidir onde deveria incluir-se o capítulo dedicado ao dramaturgo no âmbito da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, obra que viria a ser publicada, em 9 volumes, sob coordenação de Carlos Reis, entre 1997 e 2015. Havia apenas duas possibilidades em equação: ou Gil Vicente figurava no volume dedicado à Idade Média, na imediata continuidade do capítulo consagrado ao *Cancioneiro Geral* ou figurava no início do volume correspondente ao século XVI. Por motivos vários (envolvendo necessidades práticas relacionadas com a conveniente extensão de cada volume) viria a optar-se pela segunda hipótese.

o cronista e compilador quinhentista não deixa de exprimir o cuidado de circunscrever essa influência a um registo concreto: o “pastoril”:

E viimos singularmente
fazer representações
d'estilo muy eloquente,
de mui novas invenções,
e fectas por Gil Vicente;
elle foi o que inventou
Isto caa, e ho usou
Com mais graça e mais dotrina,
Posto que Joam del Enzina
O pastoril começou.⁹⁰

Sá de Miranda, outro contemporâneo, nunca nomeia Gil Vicente. Existem, porém, boas razões para pensar que, pelo menos, não apreciava a sua arte. No Prólogo a *Estrangeiros*, torna-se muito visível o desígnio de ganhar espaço para as comédias ao gosto clássico, “empurrando” Gil Vicente para fora dessa linha de continuidade. É assim que nesse mesmo Prólogo pode ser entendido o evidente menosprezo do *auto* com dois tipos de fundamento: por não remeter para uma genealogia definida e pelo facto de o referido género se encontrar afeto ao gosto popular.

São estas as palavras exatas da Comédia, que fala em disfarce alegórico:

Venho fugindo, aqui neste cabo do mundo acho paz, não sei
se acharei assossego.

Já sois no cabo e dizeis ora: não mais, isto é auto! e
desfazeis as carrancas; mas eu o que não fiz até agora,
não queria fazer no cabo de meus dias, que é mudar o
nome. Este me deixai por amor da minha natureza, e eu
dos vossos versos também vos faço graça, que são

⁹⁰ *Miscellanea*, 1917, p. 571.

forçados daqueles seus consoantes. *Eu trato cousas correntes, sou muito clara*. Folgo de aprazer a todos. Direis vós que não é muito boa manha de dona honrada; *direis que Portugueses sois*. Finalmente a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam; quem aí quiser não fale, e tirará de trabalho a si e a outrem. Muitas contas vos dou de mim logo de boa entrada. Cuidáveis que não havia de trazer de mulher senão o traje? Ora vistes que também trouxe a língua.⁹¹

Independentemente de outras considerações metapoéticas que poderiam fazer-se em relação a este texto, é evidente que ele constitui uma apresentação demarcativa. Assim deve ser entendida, desde logo, a proclamação da fidelidade a uma tradição que se funda na clareza e no realismo (por oposição às “escuridões” do auto)⁹².

2. Dois séculos depois, em ambiente neoclássico, o preconceito não desapareceu mas parece já bem menos intenso. O propósito é agora o de restaurar a cena portuguesa, afastando as “musas alheias”.

Assim se entende, desde logo, o simpático (e porventura inesperado) aceno que Correia Garção faz às musas nacionais, na comédia intitulada *Teatro Novo*, abrangendo indiscriminadamente Miranda, Ferreira e... Vicente.

Sob a forma de “graças”, as ditas musas terão embalado Gil Vicente no berço, o que o coloca sob o signo do *ingenium*; já a posteridade viria a associar o seu nome a Terêncio, fazendo sobressair a vertente da *ars*, numa completude claramente laudatória, que não se esperava encontrar no século XVIII:

Aprígio Fafes – Inda o
fado não quer, inda não chega

⁹¹ Os *Estrangeiros*, in Miranda, 2013, p. 52.

⁹² Em trabalho que figura noutro lugar deste volume, procedi a um exame mais demorado da possível “inimizade literária” entre Gil Vicente e Sá de Miranda.

a época feliz e suspirada
de lançar do teatro alheias musas
de restaurar a cena portuguesa.
Vós, manes do Ferreira e de Miranda
e tu, ó Gil Vicente, a quem as graças
embalaram o berço e te gravaram
na honrada campa o nome de Terêncio,
esperai, esperai, qu'inda vingados
e soltos vos vereis do esquecimento.
Ilustres portugueses, no teatro
não negueis um lugar às vossas musas,
elas, não as alheias, publicarão
de vossos bons avós os grandes feitos
que eternos soarão em seus escritos,
e podeis esperar paga tão nobre
se detestando parecer ingrato
lhe defenderdes o paterno ninho
e quiserdes com honra agasalhá-las. (Cena VIII, vs. 221 e ss.)

Parece ser ainda esse o diapasão de Barbosa Machado. Ao longo das três colunas que surgem na *Bibliotheca Lusitana*, de facto, não faltam encómios a Gil Vicente; mas vão todos no mesmo sentido:

Ilustre por nascimento (...) Muito mais illustre pelo espírito poético com que imitou, e ainda excedeo aos mayores Poetas, que venerou a Antiguidade. (...) Aplicouse ao estudo da Iurisprudencia Cesarea em a Universidade de Lisboa. (...) Compondo diversas obras no estilo de Plauto. (...) Valendo-se de palavras jocosas, e figuras rústicas increpava severamente os vícios, e atrahia suavemente os ânímos ao amor das virtudes⁹³.

⁹³ Cf. Machado, 1966, p. 384.

Para completar a sua estratégia de apropriação, Barbosa Machado recupera a lenda segundo a qual Erasmo de Roterdão aprendeu português para entender Gil Vicente e refere Lope de Vega e Francisco de Quevedo como seus seguidores.

Ciente de que nenhum processo enaltecedor seria tão eficaz quanto o da sua inserção na linhagem dos comediógrafos clássicos Barbosa Machado termina acentuando esse mesmo vínculo: “nenhum Poeta mais exatamente como ele imitara o estilo de Plauto e de Terêncio.”⁹⁴

3. Anos mais tarde, o signo parecia ser já outro. Estamos então em 1834, quando José Vitorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro assumem a publicação do teatro vicentino como tarefa de resgate estético e patrimonial. Também eles foram confrontados com a tarefa do reconhecimento periodológico ou histórico-cultural. Quem era afinal este autor quantioso e genial que imprevisivelmente ressurgiu de uma época tão recuada?

Para responder a esta pergunta inevitável, os editores de Hamburgo recorrem de novo à canonização pela via do teatro latino (recuperando o estro de Plauto). Mas acham-na insuficiente. Nesse sentido, reproduzem a crença de que Gil Vicente se formou em Direito Civil não deixando sequer de fora a lenda do entusiasmo que a sua obra (subtende-se que se referem àquela que tem uma dimensão satírica) teria suscitado em Erasmo. Tal como outros, também os editores de Hamburgo viam na proximidade com o filósofo de Roterdão uma sintonia canonizadora, por via da independência, da coragem e da cultura.

Mas o Estudo introdutório que venho referindo não se resume a copiar as teses da *Biblioteca Lusitana*. Pela primeira vez, Gil Vicente é insistentemente relacionado com o teatro europeu medieval, em particular com os modelos franceses. Ao contrário do que possa parecer, porém, a intenção não era desmerecer na sua originalidade. Tratava-se, sobretudo, de o enquadrar na tradição do teatro medieval de suposta inspiração

⁹⁴ Ibidem.

popular, que a erudição romântica europeia tanto valorizou, justamente pelo seu lado folclorista⁹⁵.

Situando a obra de Gil Vicente no quadro da Europa medieval, Gomes Monteiro é muito claro:

Tao longe estamos de reclamar para a nossa pátria a honra da invenção das composições dramáticas da moderna Europa, que a consideramos como a última das nações cultas em que esta arte foi introduzida. As *Eglogas* castelhanas de Encina, os *Mysterios* representados na Italia pela Companhia Gonfalone em 1440, os *Milagres* ingleses desde tempos remotos, e finalmente as *Farças*, *Moralidades* e os *Mysterios* Francezes representados em Paris pela Confraria da Paixão desde 1380 são factos em presença dos quaes emudece qualquer patriótica parcialidade. É só do principio do século XVI que data entre nós a introdução de composições dramáticas com os primeiros ensaios de Gil Vicente.⁹⁶

5. Em 1922, na sua *Nota IV*, D. Carolina, que alimentou a esperança de levar a cabo uma edição crítica das obras de Gil Vicente, enfrenta o mesmo problema. Para se tirar de dúvidas, a erudita alemã faz o que ainda não tinha sido feito: procede à primeira aproximação sistemática à obra de Gil Vicente sob o ponto de vista da identidade matricial. O propósito era colocar o escritor fora da cultura greco-latina, tanto em termos de adesão como de simples contacto.

Com o intuito de provar o fundamento desta exclusão, a estudiosa efetua o levantamento de 300 palavras e expressões latinas que ocorrem nos autos vicentinos para concluir que, de entre todas, apenas uma remete para referência de autoridade (Vergílio, *Bucólica X*). Admite a ocorrência de gralhas tipográficas desfiguradoras do verdadeiro conhecimento que o autor teria do Latim. Ainda assim, não tem dúvidas. No seu conjunto,

⁹⁵ Cf. Monteiro, 1834, p. XXI-XXII.

⁹⁶ Ibidem.

as ocorrências detetadas revelariam um conhecimento perfunctório da língua, explicável através do Latim de Igreja. Longe, portanto, do substrato culto de Plauto e Terêncio, que outros tinham enaltecido.

Se repararmos bem, a posição de D. Carolina, que haveria de ter forte impacto nos estudos posteriores, correspondia afinal, de alguma forma, ao regresso a Garcia de Resende, que, quatro séculos antes, tinha situado Gil Vicente no quadro ibérico, sem referir quaisquer fontes ou afinidades romanas e helénica. Recordemos que na célebre estrofe, o dramaturgo foi mais facilmente identificado como “inventor”. Tanto para Garcia de Resende como para D. Carolina, Gil Vicente estava longe de ser o “Plauto português”. O enquadramento que mais lhe convinha era bem outro: o de intérprete do sentimento e da cultura do povo.

6. 15 anos mais tarde, na senda de D. Carolina, embora citando-a relativamente pouco, António José Saraiva como que desnacionaliza Gil Vicente, o que não foi pouca coisa, em termos de coragem académica. Esse propósito leva-o a religá-lo a um outro tipo de matrizes: as que dão corpo ao teatro europeu da Idade Média. No entendimento de Saraiva, Gil Vicente teria sido uma expressão tardia mas invulgarmente amadurecida dessa mesma tradição pluriidiomática que vigorou na Europa entre os séculos XIV e XVI.

Na tese que defendeu na Faculdade de Letras de Lisboa, em 1942, estava ainda contida uma explicação para um problema intrigante: o da falta de verdadeiros discípulos, no quadro português. Enquanto ponto de chegada, era natural que Gil Vicente não tivesse originado um fenómeno de discipulato⁹⁷.

Poderiam as coisas ficar por aqui, ou seja, poderiam desistir aqueles que, desde o século XVI pleiteavam por um Gil Vicente cómico à maneira

⁹⁷ “...quanto à redação umas são corretas; outras incorretas; bastantes, estropiadas; diversas, macarrónicas” (Saraiva, 1942a, p. 221, 229, 232). Assim se explica que a Terceira Parte da referida dissertação seja consagrada não a dramaturgos portugueses (usualmente integrados numa dita “escola vicentina”) mas a Lope de Vega e, sobretudo, a Calderón de la Barca.

dos comediógrafos latinos? Não. Os classicistas não desarmaram. Embora fazendo vénias a D. Carolina, estavam empenhados em ver o que ela não vira.

Foi essa a tarefa a que procederam, na segunda metade do século XX, nomes de enorme prestígio na área dos estudos clássicos como Eugenio Asensio, Costa Ramalho e Maria Helena da Rocha Pereira⁹⁸.

7. Retomando uma pista de Menéndez Pelayo, Asensio refere, entre outras fontes, (*Divina Comédia*, *Leal Conselheiro*, Danças da Morte, sermonários), o 10.º *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, como fonte principal das *Barcas*⁹⁹. A circunstância de se tratar de um texto que desfrutava de uma inegável fortuna no tempo de Gil Vicente e a natureza das próprias analogias tornam credível esta aproximação. Tanto mais que o citado estudioso, supera a simples identificação, não deixando de notar diferenças fundamentais¹⁰⁰.

Por sua vez, Costa Ramalho corrige e acrescenta o rastreio de D. Carolina e aponta o eco de um punhado de textos latinos e gregos nos autos de Gil Vicente. Um verso da *Eneida* – II, 354, estaria presente em *Amadis*. Por outro lado, haveria ecos das *Sentenças* de Publílio Siro no *Triunfo do Inverno*. O mesmo investigador identificou sinal claro do “amor fugitivo”, de Mosco, transmitido pelos manuscritos dos poetas bucólicos e também pela *Anthologia Palatina* (IX, 940)¹⁰¹.

⁹⁸ Ainda no intuito de nobilitar a cultura vicentina, Joaquim de Carvalho orienta a sua pesquisa num outro sentido. Baseando-se essencialmente em dois sermões de Gil Vicente, vê neles sinais claros de uma escolaridade exigente, porventura colhida fora de Portugal. I. S. Révah contesta esta tese, sustentando que os argumentos aduzidos por Joaquim de Carvalho estão longe de poder considerar-se como probatórios.

⁹⁹ Asensio invoca inclusivamente a possível mediação de Giovanni Pontano, autor do *Charon* (1491) impresso por quatro vezes antes de 1517 (1974, p. 59-64).

¹⁰⁰ De facto, a concluir o elenco de analogias que estabelece, Asensio destaca uma diferença que toma por paradoxal: “...la mitología de la gentilidad, gracias a los hábitos simbólicos de su tiempo, logra en las *Barcas* un sentido religioso de que carecía en le modelo.” (1974, p. 64).

¹⁰¹ Ramalho, 1997, p. 133.

Finalmente, Maria Helena da Rocha Pereira, sopesando todos os argumentos anteriores e insistindo em particular nos casos da *Barca do Inferno* e de *Sibila Cassandra* (os autos que, no seu entendimento mais acusam o contacto de Gil Vicente com a cultura clássica e com o Latim) conclui deste modo o único estudo que dedicou a Gil Vicente, por alturas da celebração dos 500 anos do *Monólogo do Vaqueiro*:

...estes pequenos pormenores mostram como o criador do teatro português era conhecedor do latim e capaz de manejar com destreza, produzindo, quando necessário à caracterização das figuras, uma saborosa mistura dessa língua com a nossa, de que talvez o exemplo mais acabado sejam as matinas que, na ida para a caça, o Clérigo da Beira, reza com o filho¹⁰².

Consideradas em conjunto, as posições dos três estudiosos que acabo de citar revelam o propósito evidente de contrariar a tese de D. Carolina, resgatando de alguma forma a imagem de um Gil Vicente que não poderia deixar de ter tido contacto com o legado clássico, mesmo que dele não tenha feito alarde.

8. Depois de tantos investigadores se terem pronunciado sobre este assunto, poderia pensar-se que nada mais de importante se pode dizer. E, no entanto, em meu entendimento, a questão não se encontra resolvida. De facto, não basta dar razão a D. Carolina, António José Saraiva ou Révah, que defendem um Gil Vicente bastante desalinhado com o legado clássico que costumamos associar ao Renascimento. Tão-pouco se revelam convincentes as aproximações de Asensio, Joaquim de Carvalho, Costa Ramalho ou Rocha Pereira que procuraram descobrir o rasto débil de um só verso grego ou latino por entre a extensa floresta da dramaturgia vicentina para, no fundo, provar que nenhum autor que tenha vivido e escrito no primeiro terço do século XVI poderia ter ficado imune à força do legado greco-latino.

¹⁰² Pereira, 2005, p. 62-63.

As perguntas que hoje podemos colocar a este respeito têm que ser diferentes. Não podem, pelo menos, ter o carácter demarcativo que tinham aquelas outras que foram colocadas como se se destinassem à identificação de uma simples marca de água, ou seja, não podem limitar-se a saber se Gil Vicente sabia latim; e sabendo, se sabia *muito* ou *pouco*.

É evidente que Gil Vicente sabia mais latim do que D. Carolina sustentou, no intuito evidente de o afastar de um determinado alinhamento estético-cultural.

Pode até ir-se mais longe, dando sequência a uma intuição de Costa Ramalho: é manifesto que conhecia suficientemente a tradição greco-latina a ponto de referir figuras e fragmentos textuais, com intuitos essencialmente cómicos ou parodísticos.

No meu modo de ver, porém, não é essa a questão que mais interessa para a identificação estética de Gil Vicente. A questão maior é a de saber até que ponto isso conta para aferir e calibrar essa mesma identidade.

À luz do que tem sido apurado, e também entrando em linha de conta com a reflexão que tenho vindo a fazer, enumero algumas hipóteses¹⁰³:

- 1 – os ecos da cultura clássica em Gil Vicente, aqueles que D. Carolina apontou acrescidos de todos os outros que mais tarde foram referidos, são credíveis, substantivos e não têm apenas que ver com o Latim de Breviário;
- 2 – Os ecos em questão (todos eles em conjunto), estão, porém, longe de fazer dele um escritor *clássico* e *humanista*;
- 3 – Pelo contrário: Gil Vicente não só não pode considerar-se humanista como deve considerar-se refratário a este movimento que tão profundamente assinalou a cultura europeia, desde o século XV até finais do século XVIII.

¹⁰³ Trata-se naturalmente de conclusões provisórias. Em qualquer momento, podem ser infirmadas por provas ou argumentos de sinal contrário. Para além disso, a maneira esquemática como aqui as refiro constitui apenas uma primeira análise que tenciono desenvolver e fundamentar.

A favor desta posição global, invoco os seguintes argumentos:

- a – Mais do que revelar conhecimento em relação a uma determinada tradição, a paródia da mitologia que se verifica em autos como *Apolo, Júpiter, Frágua de Amor, Comédia sobre a Divisa; Exortação da Guerra* indicia um propósito de claro afastamento;
- b – No plano ideológico e moral, a crítica reiterada da opinião/pre-sunção, tão aproximável dos intelectuais humanistas contrasta com a valorização do bom senso e do saber experiencial oposto ao saber livresco e à especulação intelectual que lhe andava associada (Prólogo de *Feira*; Frade sandeu em *Mofina Mendes, Sermão de Abrantes*);
- c – No mesmo plano, é possível deduzir que a apologia da ordem estamental é de cariz medieval, encontrando-se bem afastada da visão aberta da história e da ética social defendida pela maioria dos humanistas;
- d – Como argumento principal, refiro, por fim, a forte presença dos modelos medievais franceses, que se manifesta, desde logo, na indesmentível importação de personagens e situações cénicas a partir de não poucas moralidades, farsas e mistérios; mas que se traduz, sobretudo na configuração genológica das suas peças¹⁰⁴.

ADENDA

Seria excelente que pudéssemos ouvir Gil Vicente a pronunciar-se diretamente sobre esta querela. Infelizmente, não existem textos seus que atestem uma tomada de posição a tal respeito.

¹⁰⁴ Nem todos os que desvalorizaram a importância da tradição clássica em Gil Vicente reconheceram a presença fundadora e estruturante deste outro tipo de modelos. Reconheceram-no José Gomes Monteiro e A. J. Saraiva, por exemplo. Em contrapartida, não se pode dizer que esse reconhecimento se encontre patente nos trabalhos vicentinos de D. Carolina.

Ainda assim, creio que não se pode falar de um silêncio absoluto e imprescrutável. Algo se pode encontrar na *Compilaçam* a este propósito.

Refiro-me concretamente ao “Prólogo”, que, para além de uma certa moldura convencional contém também várias lamentações e recados.

Para além do encómio a D. João III, vejo nessa declaração de Gil Vicente os seguintes aspetos mais ou menos evidentes:

1. Uma proclamação sobre o direito a ser inventivo e interventivo, sublinhando as dificuldades que essa atitude implica.
2. Uma antevisão e uma experiência de hostilidade (que fazem lembrar o discurso do Filósofo na primeira cena de *Floresta de Enganos*). É designadamente esse o sentido que atribuo às célebres perguntas: “rústico peregrino de mim, que espero eu? Livro meu, que esperas tu?”

É certo que a atividade teatral do autor e depois a decisão de imprimir as obras é justificada como sendo serviço do rei (“estava tao sem propósito de emprimir minhas obras se V. A. mo nam mandara”).

Mas essa decisão não foi fácil. O referido Prólogo parece encobrir a consciência de um grande desacompanhamento estético. E se assim é, parece lícito supor que essa solidão se fazia sobretudo sentir face aos cânones greco-latinos, precisamente aqueles que, ao tempo, vinham ganhando posição dominante tanto no gosto da corte como nos prelos.

Ora, todos sabemos o quanto custa resistir a um cânone estabelecido e aclamado. Por isso, quando se fala da influência clássica na obra de Gil Vicente ocorre-me pensar que ele foi sobretudo **um resistente**. Resistiu a essa como a outras novidades, tanto de carácter artístico como de carácter doutrinário e moral.

Nesse sentido (mas só nesse sentido), bem pode dizer-se que a célebre estrofe 136 da *Miscelânea* de Resende, que o dá como “inventor” pode induzir em erro.

SEGUNDA PARTE

GIL VICENTE, EM GERAL

(Página deixada propositadamente em branco)

10.

**SOU A TRISTE SEM MEZINHA:
MICRO-VARIAÇÕES EM TORNO DO *AUTO DA ALMA***

IGREJA. Quem sois? Per onde andais?

ALMA. Não sei pera onde vou

sou salvagem

sou ãa alma que pecou

culpas mortais

contra o Deos que me criou

à sua imagem.

Sou a triste sem ventura

criada resplandescente

e preciosa

angélica em fermosura

e per natura

como raio reluzente

lumiosa.

E por minha triste sorte

e diabólicas maldades

violentas

estou mais morta que a morte

sem deporte

carregada de vaidades

peçonhentas.

Sou a triste sem mezinha
pecadora abstinada
perfiosa
pola triste culpa minha
mui mesquinha
a todo mal inclinada
e deleitosa.
Desterrei da minha mente
os meus perfeitos arreos
naturais
nam me prezei de prudente
mas contente
me gozei com os trajos feos
mundanais.

Cada passo me perdi
em lugar de merecer
eu sou culpada
havei piedade de mi
que nam me vi
perdi meu inocente ser
e sou danada.

E por mais graveza sento
nam poder me arrepender
quanto queria
que meu triste pensamento
sendo isento
nam me quer obedecer
como soía.

Socorrei hóspeda senhora
que a mão de Satanás
me tocou

e sou já de mi tam fora
que agora
nam sei se avante se atrás
nem como vou.
Consolai minha fraqueza
com sagrada iguaria
que pereço
por vossa santa nobreza
que é franqueza
porque o que eu merecia
bem conheço.

Conheço-me por culpada
e digo diante vós
minha culpa
senhora quero pousada
dai passada
pois que padeceu por nós
quem nos desculpa.
Mandai-me ora agasalhar
capa dos desemparados
Igreja madre. (I, p. 202-203)¹⁰⁵

O contexto

Após uma demorada contenda, a Alma chega à Igreja. Vem cansada das lutas interiores que teve de travar, sempre oscilando entre a consciência do Bem e a inclinação para o Mal. No início do auto, Santo Agostinho e

¹⁰⁵ Ao longo do século XX, o *Auto da Alma* foi objeto de edições monográficas zelosas, a maioria das quais com estudos introdutórios e anotações muito úteis. Destaco, de entre todas, as de Sebastião Pestana (1951), Maria Idalina Resina Rodrigues (1980) e Anne-Marie Quint (1997). Sobre o auto em causa, vejam-se as referências bibliográficas que constam no final deste volume.

o Anjo Custódio tinham estabelecido essa mesma linha de separação: a Alma vinha de Deus e para Ele deveria caminhar, peregrinando no mundo mas sem nele se deter. Após esta catequese elementar, o santo Doutor sai de cena para apenas regressar no final. O Anjo, porém, permanece junto da Alma humana, com a missão expressa de a amparar na caminhada, avivando-lhe a Memória e o Entendimento. Fá-lo, por vezes, com grande veemência, sobretudo quando a vê fraquejar.

Mas, para além destas duas potências, nas quais o Anjo da *espada lumiosa* centra todos os seus esforços, existe ainda uma outra, que é objeto de particular assédio por parte do Diabo.

Falamos da Vontade, sempre tão difícil de conciliar com as restantes. De facto, enquanto criatura concebida por Deus, à Sua imagem e semelhança, a Alma revela-se criatura contraditória.

Planta sois e caminheira (I, p. 191)

Assim a definiu o Anjo, na fala inicial, indiciando, ao mesmo tempo, um conjunto de componentes intrínsecas: a fragilidade dependente, a sujeição a muitos riscos e ainda a integração primordial num Plano divino, que a orienta para um Destino de plenitude

que inda que estais, vos is
donde viestes. (I, p. 191)

Dotada de Vontade livre, por ela se torna vulnerável e propensa a perder de vista o fim para o qual deve dirigir-se; por ela cede às tentações demoníacas, desdobradas no Ter e no Poder. Ainda pela Vontade enjeita o Ser, deixando-se seduzir pelo Parecer, com que o Diabo a conforta e enaltece, criando-lhe ilusões que desmentem os postulados do Bem.

Não admira, por isso, que Anjo e Diabo usem estratégias de persuasão antagónicas: enquanto o primeiro incita a Alma a caminhar (“Andai prestes”) o segundo quer fazê-la parar, levando-a a reparar no mundo, a diluir-se nele, fazendo uso cadenciado e frutivo do tempo

Há i tempo de folgar,
e outra idade
de mandar e triunfar [...]
Ainda é cedo pera a morte,
tempo há de arrepender
e ir ao céu. (I, p. 197-98)

Sensível aos argumentos e às estratégias de Satanás (a ponto de deleter aceite vários presentes), a Alma esquece o sentido do Bem e desculpa-se através da comparação com a maioria:

Faço o que vejo fazer pelo mundo (I, p. 196)

Beneficiando sempre do auxílio angélico, a Alma consegue chegar à Igreja que, conforme tinha sido anunciado por Santo Agostinho, representa uma *Pousada*¹⁰⁶ “verdadeira e mui segura” (I, p. 201).

Mas não se trata do fim de um trajeto: embora de origem divina, a Igreja encontra-se inscrita no tempo e, por isso, apenas pode proporcionar alívio temporário das canseiras causadas pela peregrinação humana. Pode ajudar ao triunfo da Alma sobre os seus próprios apetites e ao consequente regresso à sua origem celeste: por si só, porém, não pode garantir a salvação final. Os instrumentos de que dispõe para cumprir essa missão auxiliadora resultam do sacrifício de Cristo, seu Fundador. Por isso, a cena final é dominada pelo Altar, onde a Alma irá ser confortada com iguarias especiais: os açoutes, a coroa de espinhos, a cruz e os cravos da Paixão, naquilo que verdadeiramente equivale, ao mesmo tempo, a uma refeição eucarística e a um processo completo de conversão mística, envolvendo as fases da *purificação*, da *iluminação* e da *união*¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Na *Compilação* de 1562 a palavra é “pensada” (e não “pousada”), o que é normalmente tomado como erro. Apesar de o lapso se revelar plausível, a palavra faz igualmente sentido: “pensar” pode justamente significar “dar assistência” Na edição de 1586 repete-se “pensada”, mas agora distinguindo de “Pousada”, que surge dois versos adiante.

¹⁰⁷ A relação entre a Eucaristia e as insígnias da Paixão de Cristo surge abundantemente representada na iconografia da época: falo, designadamente, na chamada Missa de

O Texto

No momento em que entra na Igreja, porém, a Alma ostenta ainda os sinais da sua cedência ao Mal. O brial, os ouros, os chapins de Valença representam os adornos do mundo, tudo aquilo com que o Diabo a corrompeu e fragilizou. De tão carregada que vinha, a caminhada foi-se tornando mais lenta e custosa. Nessas condições, é importante realçar que a sua chegada resultou de um último estímulo por parte do agente do Bem. É, portanto, com a Vontade temporariamente dominada e com o Entendimento e a Memória avivados que a Alma é interpelada pela Igreja:

Quem sois? Per onde andais? (I, p. 1).

Os verbos utilizados na pergunta (conjugados no Presente do Indicativo) são, desde logo, muito reveladores.

Ser e *andar* servem para sublinhar o caráter dinâmico da Alma. Se o primeiro verbo remete para a essência de *peregrina* (que lhe tinha sido desvendada no início da peça), o segundo suscita a questão do lugar, em três planos interligados: a origem, o caminho já trilhado e o Destino final.

As perguntas poderiam parecer de circunstância, destinando-se apenas a apurar a identidade daquela Alma, em particular, bem como do lugar exato do itinerário em que se encontra. Colocadas na boca de uma figura que se inscreve no campo do Bem, as perguntas revelam-se, porém, decisivas e à escala do tempo eterno. Trata-se, de resto, de um dos sinais que melhor distinguem o discurso deste campo, quer ele seja protagonizado pelos três Doutores que falam (S. Tomás, o quarto doutor, não

S. Gregório Magno (reportada ao ano de 595), evocando a aparição da imagem de Cristo estigmatizado na hóstia. O elenco das principais figurações que correspondem ao episódio foi já efetuado por Fernando de Mello Moser (1994, p.134 e ss). Uma outra afinidade iconográfica que poderia estabelecer é suscitada pela figuração do Cordeiro de Deus. De entre os vários exemplos que poderiam referir-se, destaca-se o célebre Políptico do Cordeiro Místico conhecido pelo Retábulo de Ghent), da autoria dos irmãos Van Eick, onde os Anjos, situados em torno do Altar, transportam justamente os instrumentos da Paixão de Jesus. O referido Políptico foi concluído em 1432 e foi objeto de um minucioso restauro (concluído em 2020) que reconfigura e humaniza a figura do Cordeiro.

chega a falar), quer ele seja cometido ao Anjo ou à Igreja: enquanto as palavras do Mal têm sempre como base as circunstâncias de tempo e de lugar, as do Bem excedem o limite dessas coordenadas. Poderia dizer-se que elas pré-existem ao próprio Auto, sendo afinal dirigidas a cada um dos espetadores.

A peroração inicial de Santo Agostinho e a catequese do Anjo que imediatamente se lhe segue instituem a doutrina certa. Do mesmo modo toda a atuação do Diabo se destina depois a desviar a Alma desses mesmos princípios. O verbo *ser* é pontualmente utilizado pelo instrumento do Mal, apenas para desmentir as asserções do Bem: enquanto o Anjo tinha feito sentir à Alma a sua origem divina e a sua dependência ontológica em relação ao Criador, o Diabo quer garantir-lhe o contrário, situando-se, por uma vez, no domínio da doutrina:

Senhora, vós sois senhora
Emperadora,
Não deveis a ninguém nada. (I, p. 195-197)

Antes de tudo, a pergunta e as respostas que se seguem parecem testar o grau de discernimento que a Alma conserva, depois da tentação. O discurso de reconciliação começa pelo verbo *ser* que, aliás, vai predominar largamente, comprovando a conservação das duas faculdades maiores (o Entendimento e a Memória). Mesmo assediada pelo Mal, que procurou doutriná-la em sentido contrário, corroendo-lhe a vontade, a Alma pôde conservar a capacidade de conjugar, com acerto, o verbo que traduz a essência, em registo de repetição que se intensifica nos adjetivos que figuram no início e no final das sétimas:

Sou selvagem...
sou ãa alma que pecou...
sou a triste sem ventura...
sou a triste sem mezinha...
sou culpada... (I, p. 202)

Na linha dessa mesma consciência, vem depois um longo discurso de arrependimento. O primeiro tópico que sobressai nesse verdadeiro ato de contrição é a subversão da Natureza que resulta do vínculo ao Criador e que se reveste de um caráter intelectual, antimundano e não sensitivo. Por isso é expressa através de imagens de luz, convencionalmente indexadas à representação de realidades metafísicas:

Criada **resplandecente**

E **preciosa**

Angélica em fermosura

E per natura

Como **raio reluzente**

Lumiosa (I, p. 202)

Em contrapartida, as imagens que descrevem o mundo são explícitas, nas causas e nos efeitos de sombra que se resumem numa expressão particularmente hiperbólica: “Estou mais morta que a morte.”

Assinale-se que, antes, a Alma se havia referido à sua própria natureza, sublinhando justamente a proximidade que se verifica entre ela e as fraquezas humanas. Os culpados da degradação são dois: as “diabólicas maldades” e a “triste sorte”, devendo entender-se por esta última expressão tudo o que se traduz em inclinações materiais.

Vista no seu conjunto, a *anagnórise* da Alma configura um dos exercícios de lirismo autopenitencial mais marcantes de toda a obra vicentina¹⁰⁸. Mas esta orientação discursiva constitui apenas o primeiro passo para

¹⁰⁸ A importância do subtexto agostiniano (em particular o Primeiro Livro das *Confissões*) tem sido repetidamente sublinhada pelos comentadores do auto. Embora sublinhando esta mesma presença, Fernando de Mello Moser e Anne-Marie Quint chamam a atenção para a espiritualidade revelada na *Vita Christi*, obra escrita pelo cartuxano Ludolfo de Saxonia, entre 1348 e 1360, onde, de resto, essa mesma parábola surge topologicamente comentada. Essa obra, que foi traduzida para português por Frei Bernardo de Alcobaça, em 1495 e, pouco depois (1502/03), para castelhano, por Frei Ambrosio de Montesinos, encontra-se na Livraria da Rainha D. Leonor (na sua versão castelhana).

uma outra tónica. Depois de confessar desenvolvidamente as suas faltas, a Alma vai adotar uma outra linha de discurso. Falo da súplica dirigida à Igreja. Não é a primeira vez que vemos a personagem apelar. Já o tinha feito no início da peça, funcionando então o Anjo como destinatário. Na altura, como agora, a Alma tinha o Entendimento ativo, condição que se revela indispensável para reconhecer a sua fraqueza e a necessidade de a corrigir, através de atos de Vontade e de ajuda externa:

Havei piedade de mi. (I, p. 203)

O indício mais revelador de que estas duas faculdades se encontram despertas manifesta-se, porém, com perfeita nitidez, quando a Alma peregrina se mostra ciente de que a proteção que solicita se encontra bem para além do que merece:

Porque o que eu merecia
Bem conheço. (I, p. 203)

É a única vez em que o verbo “conhecer” é utilizado pela personagem, envolvendo uma notação acrescida de clarividência. Na prática, *Ver* e *Entender* revelam-se sinónimos. Os erros turvam a vista do entendimento, para além de transformarem a caminhada em mera deambulação.

[...] sou já de mi tam fora,
que agora
nam sei se avante, se atrás
nem como vou. (I, p. 54-57)

Está assim em causa não apenas o destino da caminhada como também a própria maneira de caminhar (*isenta*, tal como lhe recomenda o Anjo, ou condicionada pelo que vê e sente, como quer o Diabo). Acenquando o ato de súplica, surgem depois verbos ainda mais expressivos, normalmente colocados no início das estrofes (tanto das *sétimas* como dos *tercetos*):

Socorrei, hóspeda senhora...

Consolai minha fraqueza...

Dae passada...

Mandai-me ora agasalhar... (I, p. 203)

Dir-se-ia, assim, que estamos perante um discurso ordenado em função de dois focos bem articulados, sob o ponto de vista retórico: o reconhecimento da fraqueza e o apelo à ajuda que permita superá-la.

Arrependimento

No seu desenvolvimento introspetivo, a resposta da Alma às duas perguntas da Igreja constitui uma narrativa paradigmática: tal como os primeiros humanos, a Alma foi depositária dos planos bondosos do Criador e, tal como eles, apartou-se depois desses desígnios, por ação do Mal. A questão que agora se colocava é a de saber se se encontra recetiva à Graça de Cristo. Em face do cumprimento dessa condição a resposta da Igreja só pode ser de afável Misericórdia:

Vinde-vos aqui assentar

Mui de vagar, (I, p. 204)

Embora todo o Auto esteja assente num denso lastro teológico que se verifica desde a Didascália e se prolonga imediatamente nas falas de Santo Agostinho e do Anjo, a chegada da Alma à Igreja como que vai suspender o tempo humano, aquele em que as tentações são possíveis. Assim se explica, também, que a cena final se destinasse a ser contada, num efeito de contraste com as cenas anteriores, sendo estas assinaladas pelas contingências do mundo e pela instituição da graça divina. Do lado de fora fica o Diabo, senhor do Mundo e do Tempo que lhe corresponde. A sua fúria e a garantia (dada a um companheiro) de que há de continuar a atormentar aquela Alma, logo que ela saia da Igreja, certifica que, neste auto, se trata da aventura humana em geral e não apenas da sorte de uma qualquer Alma, em particular.

O anúncio da refeição mística indica, portanto, um efeito muito presente nas moralidades vicentinas: o cancelamento temporário das circunstâncias e a instituição do cenário da Eternidade. É isso que sucede sistematicamente com o Presépio, tantas vezes colocado no final dos autos para sinalizar a rasura do desconcerto (*Pastoril Castellano*, *Feira*, *Mofina Mendes*, *Sibila Cassandra*). Desta vez, trata-se de tornar presente a Paixão de Cristo, o outro pólo da história Divina que neutraliza o pecado e assegura a Redenção.

Invocando Deus Pai e reconhecendo-lhe a autoria última dos manjares retemperadores que vão ser servidos (“Que os manjares são guisados/ por Deus Padre”), o dramaturgo tem bem presente que os planos da Primeira Pessoa da Trindade são de sempre e para sempre, pré-existindo ao próprio mundo. É significativo, desde logo, que o primeiro vértice desse esquema antropológico coincida com o *Auto Pastoril Castelhana*, representado no Natal de 1502. Nessa peça, a muitos títulos inaugural, o pastor Gil (provável *anamorfose* do próprio autor) conduz os companheiros ao Presépio para lhes explicar os mistérios da Encarnação e da personalidade de Jesus, em união hipostática com o Pai¹⁰⁹.

Neste caso, fazendo responder a Alma a uma interpelação da Igreja, Gil Vicente inscreve a peça no quadro das grandes moralidades que marcavam presença nos repertórios dramatúrgicos da época. Configurando uma espécie de *catecismo vivo* esse teatro da Baixa Idade Média visava retratar o ser humano para além das aparências, revelando-o nas suas grandezas e misérias e sinalizando a luta árdua e incessante que cada um tem que travar para cumprir, com êxito, a peregrinação que lhe cabe.

Conclusão

O excerto em análise pertence a um auto que bem pode considerar-se singular no conjunto da produção vicentina. Embora tratando-se de

¹⁰⁹ Perkins, 2009, p. 56.

uma *moralidade*, género que Gil Vicente cultivou por diversas vezes, o *Auto da Alma* constitui uma subespécie própria, distinguindo-se de outras moralidades mais lidas e mais vezes representadas como *Feira* ou como as três *Barcas*, que, muito reveladoramente, o dramaturgo compôs nas imediações de *Alma* (1516, *Inferno*; 1518: *Alma e Purgatório*; 1519: *Glória*). A avaliar pela contiguidade cronológica e pelos nexos temáticos que existem entre as quatro peças, parece não haver dúvidas de que o autor construiu cada uma delas contando com as restantes, em potência ou em consequência. Só assim se justifica que ao longo de toda a sua longa carreira, o artista de D. Leonor não tenha reincidido neste género. Como se, nesta singularidade, o autor tivesse querido certificar a sua importância central.

Deste modo, mais do que excerto pontual de um dos cerca de cinquenta autos escritos por Gil Vicente, pode considerar-se que os versos em apreço constituem o núcleo de uma verdadeira *antropologia vicentina* válida para o auto de que faz parte mas dizendo também respeito à globalidade da *Compilação*. Para além da diversidade de géneros que assinala o *Livro das Obras*, é sempre esta Alma “triste e sem mezinha” que está no centro de toda a dramaturgia do autor, revelando-se transponível para as restantes moralidades e para o mistério cosmogónico que é o *Breve Sumário da História de Deus*.

De alguma forma, é ainda esta mesma *antropologia* que se deteta nas farsas, uma vez que, por detrás de todas as burlas, se podem adivinhar os assédios de Satanás e as vulnerabilidades de todas as almas. O facto de se tratar de uma peça concebida para ser representada em tempo de Paixão (Quinta ou Sexta-feira Santa) pressupõe, ainda uma outra consequência importante: a de que por detrás do dramaturgo, existe, afinal, a figura do Pregador, expondo e reiterando uma doutrina nuclear e conferindo, através dela, unidade e coerência a uma obra tão vasta e aparentemente tão heterogénea.

11.

A HISTÓRIA DE DEUS, NA CORTE E NO LIVRO DAS OBRAS

A – A HISTÓRIA DE DEUS NA CORTE

Um mistério condensado

Escrevendo e fazendo teatro na corte há cerca de 26 anos (a *História de Deus* pode ter sido representada em Almeirim, entre 1527 e 1529), nunca Gil Vicente tinha cultivado um género como o que agora propunha ao seu público. Tratava-se do *mistério*, um dos géneros mais emblemáticos do teatro medieval, caracterizado pela presença de uma forte substância teológica, que não deixava margem para efabulação. De tal forma que os historiadores do teatro haveriam, mais tarde, de vir a identificá-lo como uma espécie de “catecismo vivo”, concebido sobretudo para aqueles (a grande maioria) que não tinham acesso direto ao texto sagrado.

Assim se compreende que, no Prólogo, o Anjo (projeção da voz do autor) identifique a peça como uma síntese doutrinal (“Agora vereis o que por diversos doutores lereis”). E sabendo-se que os mistérios eram normalmente textos muito extensos, alcançando várias dezenas de milhares de versos e podendo repartir-se por vários ciclos ou jornadas, o mesmo Anjo sente necessidade de dizer, desde logo, que esta peça não seguirá esse modelo: “Dos versos seguintes nam vos enfadeis / que breves serão”.

Assim advertido, o espetador não estranhará tanto que neste mistério condensado (mal ultrapassando os mil versos) se verifique o reforço da componente retórica em prejuízo da vertente teatral. É que, em boa

verdade, o público palaciano de Gil Vicente não se confundia com as multidões populares e burguesas que frequentavam as *grandes places* das cidades europeias dos séculos XV e XVI, onde tinham lugar essas representações. Na sua relativa heterogeneidade, as massas careciam de explicações desenvolvidas sobre as verdades sagradas e apreciavam, sobretudo, o impacto cénico que resultava dos grandes combates entre o Bem e o Mal, naquilo que acabava por ser uma verdadeira “apoteose da fé”. Essa vertente não-verbal, que pressupõe uma teatralidade codificada, feita de gestos e múltiplos efeitos de som e de cor, encontra-se, neste auto, diluída ou compactada, requerendo, por parte de quem lê ou por parte de quem hoje se dispuser a encenar o auto, um esforço acrescido de atenção.

Mas os ajustamentos a que Gil Vicente procede não resultam apenas da necessidade de transpor para a Corte um espetáculo que não é próprio dela. Apresentando ao seu público um auto deste teor, o dramaturgo visa ainda um outro desígnio, ainda menos visível: o de juntar mais um “capítulo” ao seu *Livro das Obras* (ou *Compilação*), que foi construindo ao longo de um percurso, praticamente ininterrupto, de 35 anos. Mais do que um exercício estético isolado ou uma pura demonstração de saber teológico, a *História de Deus* pode assim ser lido como parte importante da doutrina que sustenta esse Livro que, como todos os outros, reclama uma leitura global e não parcelar.

A História de Deus (e do Homem)

A estrutura do auto em apreço obedece ao esquema tripartido que contempla a Criação, a Queda e a Redenção do género humano e, por isso, se pode dizer que, a par da *História de Deus* (do Deus Criador e do Deus Encarnado), neste auto se narra também a História do Homem.

Os quadros ou cenas surgem bem delimitados (seguindo o modelo do retábulo narrativo), tudo começando com o prólogo de um Anjo que se dirige aos monarcas, estabelecendo uma ligação direta entre o Génesis e a Redenção, significando esta, na verdade, um novo começo.

Da apresentação deste Anjo doutrinador ressalta ainda uma tônica que há-de revelar-se central ao longo de toda a peça, valendo tanto para a história bíblica como para as circunstâncias do século XVI: refiro-me à ideia de que a palavra (mais do que a própria visão) constitui o instrumento privilegiado da ação demoníaca. Com efeito, logo a abrir, o Anjo refere-se ao que vai acontecer com Adão e Eva, sem deixar de se dirigir implicitamente à Corte do rei português:

E assi a enveja
sua malícia d'enveja sobeja
por ver vossos padres assi nobrecidos,
feitos gloriosos, tam esclarecidos
que nam pelos olhos lhe armaram peleja
mas pelos ouvidos. (I, p. 293)

É justamente através do discurso hábil que vai operar-se a sedução de Satanás (delegado de Lucifer) consumada na mulher, ser convencionalmente mais vulnerável. Antes porém, em conselho dos anjos caídos (uma “diablerie” muito comum nos mistérios europeus – e também nas moralidades), decide-se a atitude a tomar perante a criação do mundo. O temor de que as criaturas humanas possam vir a alcançar a glória da qual os demónios se viram afastados é mais do que suficiente para que estes intervenham, evidenciando o seu despeito e a sua revolta perante a obra de Deus.

A instrução que o maioral do Inferno transmite a Satanás é significativa e institui, uma vez mais, traços de evidente anacronismo, bem sinalizado no adjetivo “cortês”, que inicia o primeiro verso transcrito.

De facto, para levar a primeira mulher à perdição, é necessário falar-lhe

cortês e mui repousado,
mostrando-se alegre com todo seu bem,
e seu amigo, maior que ninguém
(I, p. 297)

Trata-se, evidentemente, de indexar a lisonja ao comportamento diabólico, revelando-se sintomática a superioridade deste método em relação à estratégia da fúria. Esta outra estratégia é defendida por Belial, um outro demónio, que fica ressentido por não ter sido destacado para a missão. Instado a justificar a sua escolha, Lucifer aduz razões bem claras, de entre as quais se destaca a preciosa capacidade de Satanás para levar os homens a pecar, não por força mas “per suas vontades”.

A proclamação da vitória, que Satanás traz depois ao palco (sem falar na cena do pecado original, tantas vezes presente nos mistérios medievais) dá azo a um efeito da maior importância. É que, a partir daí, ele é instituído como *tentador perpétuo*, o que transforma o mandamento de Lucifer numa admonição indireta dirigida aos espectadores / leitores de qualquer tempo:

pois os pais venceste, os filhos assi
trabalha e procura que venham à mão. (I, p. 300)

Respondendo às palavras do seu maioral, o anjo demoníaco manifesta então os seus propósitos com uma clareza que, mais uma vez, se repercute na realidade do século XVI, em jeito de advertência e de sátira:

Venha embora
o rico ou o pobre, senhor ou senhora,
ou será vilão ou frade ou freira,
de todas as sortes lhe sei a maneira. (I, p. 300)

A consequência direta da Queda ou do Pecado é o aparecimento da Morte, a cujos ditames os humanos ficarão doravante sujeitos. O primeiro a sentir o seu jugo será Abel, o pastor bom que, num vilancete de intensa musicalidade, enaltece as maravilhas da Criação, colocando-se nos antípodas dos anjos infernais que, como se viu já, a temem acima de qualquer outra coisa. Não se estranha, por isso, que o filho de Adão e Eva se veja assediado por Satanás e que este, depois de lhe falar à vaidade:

conselho-te, irmão, senhor e amigo
que te estimes muito, pois és tal cantor. (I, p. 306)

Se lembre ainda de lhe lançar o engodo da propriedade privada

Sempre apacenta em pasto vedado. (I, p. 306)

Outra dimensão (ainda fortemente positiva) tem Job, personagem que representa o despojamento e a incondicional aceitação dos desígnios de Deus. Os primeiros versos que pronuncia funcionam como mote de toda a sua conduta e indiciam a ideia de que os bens do mundo, sendo contingentes, só podem ser ilusórios:

Se os bens do mundo nos dá a ventura
também em ventura está quem os tem.
O bem que é mudável nam pode ser bem
mas mal, pois é causa de tanta tristura. (I, p. 308)

Perante as adversidades de que vai ser objeto, Job empreende proclamações de Fé constante e segura, até ao momento de descer ao limbo. Assinale-se que, evocando esse lugar de espera “post-mortem”, Gil Vicente não perde a oportunidade de, ainda que de maneira fugidia, recriar o ambiente que já conhecíamos das *Barcas* (designadamente em *Purgatório* e em *Glória*), caracterizado pelo espanto daqueles que verificam a diferença entre a Vida e a Morte.

Passada a Lei da Natura, há-de seguir-se a Lei da Escritura, representada por Abraão, Moisés, Isaías e David. Embora a cada um assista um papel diferenciado, o que conta é que, no seu conjunto, as quatro figuras servem para demonstrar a ligação entre o Antigo e o Novo Testamento.

Nesse sentido, Moisés dirige-se aos espetadores, exortando-os a verem, em tudo, a prefiguração de Cristo:

Tu, homem, penetra
e dos sacrefícios nam tomes a letra

que outro sacrifício figuram em si
que matar bezerros nem aves ali,
outra mais alta oferta soletra
e outro Genesi. (I, p. 313)

Estão, enfim, criadas condições para que se cumpram as profecias. Antes, porém, é necessário que elas se confirmem mais de perto, na figura de João Baptista, “a voz que clama no deserto”. Neste novo tempo, que agora se anuncia, deixarão de ter lugar desconcertos e injustiças, aqui sinalizados com metáforas como as do “lobo poderoso”, predador das ovelhas “de pouco paridas”, a pomba brava que voa “isenta, soberba, alterada” ou a “vil raposa” que “vive d’engano”.

A oposição que se verifica entre João Baptista e Satanás revela-se particularmente impressiva, uma vez que, se como bem sabemos, o Anjo demoníaco personifica a adulação e o engano através da palavra, o pregador representa justamente o oposto: a sinceridade e a coragem absoluta na proclamação da verdade.

Quando lhe anuncia o termo da sua vida (lembremo-nos de que João Baptista é supliciado por ter denunciado a situação de imoralidade em que vivia Herodes), o Tempo lembra-lhe o móbil de toda a sua atuação, salientando justamente a incompatibilidade que existe entre a perseverança na Verdade e o Triunfo neste Mundo.

Não surpreende, por isso, que, antes de se afastar, o pregador certifique, uma vez mais, o seu apego à verdade reta e profunda (que identifica com o mistério da Trindade), adotando agora um registo exortativo, em condições de, mais uma vez, chegar aos espetadores da corte régia (desta vez aos de condição eclesiástica), indo ao ponto de censurar os que seguem conduta diferente, aproximando-os do figurino (contraditório) do “ladrão honesto”:

Mas clame em deserto qualquer pregador
e seu tema seja:
verdade. Mas o que deseja
ser bispo e portanto prega mui modesto,

calando e cobrindo o mal manifesto,
nam é pregador da santa igreja
mas ladrão honesto. (I, p. 318)

A chegada de Cristo é assinalada pelo confronto com o Mundo e pela atitude de renúncia e desinteresse que desde logo aí se verifica, abrangendo Roma. Esta inclusão pode ser entendida como uma sátira de circunstância que, embora envolvendo as monarquias, é sobretudo dirigida contra os desmandos do papado:

Lá reparte teus cruzados,
teus impérios e reinados
e tuas pompas mortais
qu'eu nam quero teus morgados.
Seja papa quem quiser
seja rei quem tu quiseses
que os impérios e poderes
a morte os há de prover
e tirar a quem os deres. (I, p. 321)

A cena da Tentação de Cristo (que, em termos de resultado, constitui uma réplica do ardil diabólico que vitimou Adão e Eva) traz a este auto um registo novo. Refiro-me aos apartes cómicos, ora colocados na boca de Satanás ora na boca do próprio Cristo. Trata-se, ainda aqui, de um traço bem característico dos mistérios que quase sempre acolhem passagens deste tipo, interpoladas na solenidade geral. Desta vez, desafiado pelo Diabo a lançar-se do precipício, Cristo responde, bem-humorado, que bem pode deitar mão de uma escada, evitando assim tentar a Deus “sem porquê”.

Mas não fica sem resposta, porque logo Satanás lhe responde no mesmo tom de chacota:

Quanta pola escada, um manco fará isso. (I, p. 324)

Ao mesmo tempo, Satanás, que se sabe ser príncipe do mundo, em geral, apresenta-se a Nosso Senhor como proprietário de um conjunto de terras concretas: Aldea Galega, Landeira e Ranginha, Coruche, Samora, Salvaterra, Sintra, Torres Vedras. Renunciando a estes bens específicos, o filho de Deus enjeita assim não tesouros miríficos mas uma riqueza avaliável pelos ouvintes do auto. O sacrifício da Sua vida, a Sua Ressurreição e a Sua entrada no limbo para dele libertar os bem-aventurados significa a derrota do Mal e a reversão da queda original, com a reabertura da Esperança, de novo orientada para o Bem.

B – A HISTÓRIA DE DEUS NO LIVRO DAS OBRAS

Lido isoladamente, o *Breve Sumário da História de Deus* poderia ser entendido como um parêntesis no *Livro das Obras*. Do ponto de vista da forma (predominância do verso longo), do estilo (assertivo e solene) e das matérias versadas (de natureza teológico-doutrinal), poucos nexos parecem existir com a maioria dos autos vicentinos (ou, pelo menos, com aqueles que são mais conhecidos do grande público). A verdade, porém, é que o auto em apreço reclama uma leitura integrada, dando por certo que Gil Vicente escreveu realmente um livro e não um somatório de textos e que, nessa medida, este como outros autos muito ganham se forem lidos numa perspectiva relacional e integrada.

Teatro de Páscoa

A primeira nota de alinhamento que pode referir-se é a circunstância de todo o auto confluir para uma cena de Ressurreição, permitindo integrá-lo no grupo do que poderíamos chamar de “teatro de Páscoa”. Nesse mesmo grupo temático se podem também considerar ainda autos como *Ressurreição de Cristo* (um mistério, ainda mais pequeno, composto na mesma época) e pelo menos duas moralidades: *Alma* (1518), e *Glória* (1519). Trata-se, de facto, de um núcleo reduzido, sobretudo se conside-

rarmos um outro grupo bem mais vasto (o do Natal); mas nem por isso se pode concluir que a circunstância pascal seja desprezível, uma vez que no universo vicentino ela se articula com o Presépio, em termos de concretização de uma esperança escatológica. Por detrás dessa articulação está a ideia decisiva de que a vida de contingências e ilusões mais não é do que uma peregrinação breve, antecâmara de uma outra, onde se colhem os frutos que nesta forem semeados. Isso mesmo fica patente no ciclo completo daquela que é a criação central de Gil Vicente: refiro-me às *Barcas*, concebidas e representadas entre 1517 e 1519, recobrando, ao mesmo tempo, o Natal (*Purgatório*) e a Páscoa (*Glória*). Em Gil Vicente, é sempre o Natal dos simples que suspende o tempo do pecado; e é a Páscoa do Senhor (vista ou entrevista) que possibilita a Misericórdia da Salvação.

Mas apesar de poder integrar-se num pequeno núcleo temático, o presente auto detém características únicas no universo da criação vicentina. De facto, é nele e só nele que o autor nos proporciona, em simultâneo, a sua versão da História de Deus (do Deus Criador e do Deus Redentor) e do Homem (criado, caído e redimido).

O mal e a lisonja

A primeira nota que avulta neste plano é a identificação do mal com a lisonja, representada na figura de Satanás, o tentador perpétuo. Por ela se perdeu Eva e dela continua a fazer uso o Diabo em todas as suas atualizações. A atualização mais visível será porventura a que se verifica no *Auto da Alma*: nessa peça, representada em tempo de Paixão, os mandamentos de Belial têm aplicação plena e desenvolvida na maneira como o seu súbdito Satanás seduz a Alma, adulando-a sem cessar, despertando nela as pulsões do consumo fútil e da idolatria do mundo e mentindo-lhe sobre os fundamentos da sua natureza e dos seus fins, antes da sua entrada na Igreja; e à porta da Igreja fica ainda a aguardá-la, cumprindo o seu papel de tentador incansável, até ao fim dos tempos.

O pastor simples e o mercador ambicioso

A figura de Abel (o primeiro justo) evoca o modelo do Pastor simples, que louva a Criação, nela vendo um reflexo da bondade de Deus. Mas, para além do que significa neste auto, a personagem tem uma vasta ressonância no cômputo geral da obra vicentina, podendo ser vista, por exemplo, como reação possível a uma figura particularmente presente no teatro vicentino, sob várias metamorfoses. Refiro-me ao mercador ambicioso e ao que ele representa de censurável no Portugal de Quinhentos, à luz da Ordem preferida pelo dramaturgo.

De entre todos os pastores que são positivamente marcados ao longo da *Compilação*, cabe destacar a figura de Gil, o pastor especial do *Auto Pastoril Castelbano*, que se apresenta na Corte de D. Manuel, no Natal de 1502, dando mostras de uma clarividência invulgar: vítima de um desengano amoroso, mostra-se conhecedor dos perigos da vida comunitária, da efemeridade enganosa dos bens materiais e da felicidade em geral, que tem sempre por fugaz e ilusória; a tudo prefere o recato da vida campestre e meditativa, mesmo sabendo-se incompreendido pelos seus companheiros. É por isso que, em noite santa, lhe cabe a ele conduzir os outros pastores à gruta de Belém. Perante o espanto dos demais, a ele cabe também empreender uma decifração clarividente dos mistérios da Encarnação, prenunciando a *História de Deus* e, de forma mais abrangente, o sentido estruturante do Natal em toda a dramaturgia de Gil Vicente.

Job e a resignação

Por sua vez, a figura de Job faz lembrar, por afinidade ou por contraste, um vasto conjunto de outras personagens. A tal ponto que bem se pode dizer que o seu desapego relativamente aos bens do mundo e o seu louvor constante e ilimitado do Deus criador e onnipotente constituem o núcleo da antropologia vicentina. Nessa medida, a figura pode ser vista como o reverso de todas as personagens que ao longo dos autos vicentinos são objeto de sátira por não se conformarem com a sua condição ou com

o seu estado: o camponês que abandona as suas terras para viver na corte, O Escudeiro que deseja ser cavaleiro, o frade que quer abandonar o convento, o Velho que ambiciona voltar a ser moço, etc.

João Baptista e a proclamação da Verdade

No seu amor à Verdade, o pregador João Baptista é imediatamente relacionável com a figura do misterioso Filósofo que, no Prólogo de *Floresta de Enganos* (a última peça escrita e encenada por Gil Vicente, em 1536), aparece amarrado a um parvo e declara ter estado preso por, à semelhança dos filósofos da Antiguidade, ter justamente proclamado a Verdade que incomodava os poderosos. Desta rede inicial, que remete talvez para o próprio Gil Vicente, faz ainda parte, pelo menos, o “Autor” da Carta a D. João III, reportando o corajoso e esclarecido “Sermão dos dous mundos”. Neste mesmo ato de ousadia, o dramaturgo dirige-se aos frades franciscanos que, presumindo das causas do terramoto de 1531, tinham ateado o ânimo dos povos, conduzindo ao morticínio de milhares de judeus, esquecidos de que os desígnios divinos se situam fora do alcance de quem habita neste mundo.

O Homem tentado por Satanás

Não há dúvida de que o *Breve Sumário da História de Deus* cumpre o programa anunciado pelo Anjo, funcionando como “suma” ilustrativa da doutrina cristã sobre a História de Deus e do Homem. Mas visto num âmbito mais geral, este auto acaba por servir também de base de sustentação a todo um ideário sobre o qual se constrói o *Livro das Obras*. Lendo a obra de Gil Vicente, no seu conjunto, apercebemo-nos, de facto, de que é este Homem originariamente tentado por Satanás que se mexe nas peças de Gil Vicente: é ele, afinal, quem veste as roupas do farsante enganado ou enganador, do pecador contumaz e alienado, à beira de entrar no batel do inferno; ao longo dos autos vicentinos, também encon-

tramos os sucedâneos de Abel e de Job, os (pouco numerosos) seguidores de Cristo que rejeitam as glórias do Mundo e são acolhidos na barca do Paraíso. É afinal nestas faces e contra-faces da conduta humana que assenta a condição moralizante do teatro vicentino, fazendo dele uma espécie de Pregação. E embora se saiba que essa Pregação pretendeu intervir essencialmente no seu próprio tempo, não pode ignorar-se que nela estão contidas potencialidades morais que apontam também para outros tempos.

12.

AS *BARCAS* DE GIL VICENTE: TRÊS “CENAS” E UMA PREGAÇÃO¹¹⁰

É mui caro d’haver cá
aquele eternal prazer.
Purgatório (Anjo)

As *Barcas* no conjunto da obra vicentina

As três peças que designamos por *Barcas* foram representadas em 1516 ou 17 (*Inferno*), 1518 (*Purgatório*) e 1519 (*Glória*), constituindo talvez a síntese menos incompleta de toda a vasta obra vicentina.

Embora não seja rigoroso falar de “fases”, importa lembrar que os autos em apreço se situam a meio do trajeto criador do dramaturgo e assinalam o final de um ciclo que corresponde aos anos em que permaneceu ao serviço do rei D. Manuel (†1521) e de sua irmã D. Leonor de Lencastre (†1525)¹¹¹.

Mais tarde, haveriam de manifestar-se em Gil Vicente outras orientações, que vão da comédia de fundo cavaleiresco à “tragicomédia”, ainda

¹¹⁰ O texto que agora se publica constitui uma versão ajustada e refundida de um ensaio antes publicado com o título “As *Barcas* de Gil Vicente, cinco séculos depois”, em 2018, na revista *Críticon*, 134, 35-49.

¹¹¹ Contrariando esta tendência, Ugo Serani procede a uma demarcação de nove fases na criação vicentina. Aquela que corresponde às *Barcas* é a quinta e surge designada com o título de “giudizio finale”. Integra ainda *Alma* e *Fama*.

devedora da técnica dos *momos*, espetáculos onde a dimensão verbal se combinava com o aparato do som e a visualidade festiva.

Globalmente concebidas, as *Barcas* ocupam um lugar especial e único na atividade de Gil Vicente, como ocupam depois posição relevante no *Livro das Obras*, que viria a ser editado em 1562. Ali comparecem, desde logo, personagens que parecem transpostas de outras obras; ali se estabelece também a oposição entre o Bem e o Mal, que explica a Salvação e a Perdição. Nelas confluem, por fim, as duas tónicas centrais do teatro de Gil Vicente, quando o consideramos como um todo: a Sátira, dirigida aos males sociais e morais e o Lirismo que enaltece o Bem.

Num outro plano, e uma vez que se trata de identificar o que se condena e o que é apresentado como exemplo de salvação, poderia concluir-se que as peças traduzem o pensamento moral de Gil Vicente. Não devemos contudo esquecer que estamos apenas perante um subconjunto da *Compilação*. É verdade que a reconstituição do *pensamento moral* de Gil Vicente não pode prescindir das *Barcas*; mas é preciso ter em conta que as três peças fazem parte de um Livro maior e mais complexo. Por fim, é necessário lembrar que o suposto *pensamento* de Gil Vicente se exprime por intermédio do *jogo de vozes* que é próprio do teatro e não através de um discurso unívoco.

O sentido dos autos

Segundo se diz na didascália que figura na *Compilação*, o *Auto da Barca do Inferno* foi representado no quarto de uma rainha doente. Tratava-se de D. Maria de Aragão, segunda mulher de D. Manuel, que, em outubro de 1516, havia dado à luz, pela décima vez. A rainha viria a falecer, de sequelas do parto, em Março do ano seguinte. Tudo leva a crer que a peça tenha obtido um grande sucesso. Só assim se explica que, decorrido cerca de um ano (Natal de 1518), tivesse vindo a público uma peça similar (*Barca do Purgatório*) e logo a seguir a *Barca da Glória* (Páscoa de 1519). Assim se compreende, também, que o primeiro auto tenha sido impresso (provavelmente logo em 1517), situação que era de

todo invulgar. Entre as duas primeiras peças situa-se ainda o *Auto da Alma*, representado na Páscoa de 1518. Embora aparentemente alheio ao tema das *Barcas*, esta outra peça mantém com elas uma relação que deveria ser bem visível para os espetadores da época.

Os motivos para este sucesso parecem claros: a teatralidade de cada auto é rica e variada, em termos de movimento e de combinação interartística. Para além dos diálogos, existe ainda música, dança e grande impacto visual. Por outro lado, o elenco de personagens é vasto, de modo a assegurar a universalidade da representação dos diferentes estratos e ofícios. Um último fator de impacto resulta dos próprios temas da Condenação e da Salvação. Trata-se de temas que estavam no centro da vida mental da época, encontrando eco em vários tipos de discurso, desde a arte, aos tratados doutrinários e à representação artística¹¹².

Inferno

É muito provável que Gil Vicente tenha concebido o *Auto da Barca do Inferno* sem nenhum projeto de complementaridade. O primeiro indício de que assim pode ter sido é o facto de neste texto estarem previstos os três destinos previstos na escatologia católica: o Paraíso, ao qual acedem diretamente os quatro cavaleiros de Cristo que morrem no norte de África, e o Inferno, destino inexorável de todas as outras personagens. O Parvo é a única personagem que se situa fora desta dicotomia. De facto, ao mesmo tempo que lhe assegura o Céu, o Anjo indica-lhe a necessidade de uma espera, ainda que breve:

Tu passarás, se quiseres
porque em todos teus fazeres
per malícia nam erraste.
Tua simpreza t' abaste
pera gozar dos prazeres.

¹¹² Para uma visão global da fortíssima presença do tema na cultura da época, veja-se o excelente manual de Danièle Alexandre-Bidon, 2010.

Espera entanto per i
veremos se vem alguém
merecedor de tal bem
que deva d'entrar aqui. (I, p. 225)

Se tivermos em conta o destino das personagens que até aí tinham vindo a cena, somos levados a pensar que o Parvo constitui um caso singular. Por outro lado, quando mais tarde chegam os cavaleiros de Cristo, torna-se claro que existe uma diferença entre a sentença diferida que é dirigida ao Parvo e o destino imediato daqueles, a quem, de resto, o Anjo confessara estar esperando. Para além da Perdição e da Salvação diretas, parece prever-se um estágio intermédio.

Outro sinal de amplitude relaciona-se com o espectro social das personagens. Do lado mais elevado da pirâmide social, temos um fidalgo de solar, criticado por tirania, um frade mundano e concupiscente e ainda magistrados venais; do lado inferior da mesma pirâmide, surge um sapa-teiro desonesto e uma alcoviteira. À margem deste painel temos ainda duas figuras identificáveis apenas pelas suas ações e já não pelo estrato a que pertencem: um enforcado, cuja condenação é atribuível ao crime de furto que cometeu e cujo pecado não prescreve com a aplicação da justiça dos homens, e um judeu, que representa a pertinácia religiosa e a recusa da salvação trazida por Jesus (traz consigo um bode que significa justamente a sua prática antecristã)¹¹³.

O friso social representado em *Inferno* transmite a ideia de abrangência. Como se, no julgamento a que procede, Gil Vicente tivesse querido abarcar o mundo reconhecível pelos espetadores. Para além disso, o equilíbrio do auto manifesta-se no tempo de cena que é concedido a cada uma das figuras: as exceções são, de um lado, os 24 versos reservados aos cavaleiros e os 180 versos que cabem ao Fidalgo Dom Anrique¹¹⁴.

¹¹³ Para além do juízo condenatório, o judeu é ainda obrigado a viajar do lado de fora da embarcação infernal. Assim se evoca talvez a proibição do enterramento em cemitérios cristãos. Sobre os excluídos dos cemitérios, veja-se Alexandre-Bidon, 2010, p. 258 e ss.

¹¹⁴ A avaliar pelo número de versos, pode concluir-se que as restantes personagens desfrutavam de tempo relativamente equiparado, considerando o diálogo que mantêm com

Os dois casos são, no entanto, facilmente explicáveis. A brevidade da aparição dos cavaleiros resulta sobretudo da ausência de diálogo com o Diabo. O elevado número de versos que corresponde à presença em cena do Fidalgo deve-se ao facto de se tratar da primeira personagem que é submetida a julgamento. Há assim necessidade de nela se cumprirem e reconhecerem todas as etapas que explicam a perdição: a recusa de entrada no batel do diabo, a presunção de que os valores terrenos subsistem na morte e o apelo ao acolhimento do Anjo.

Após ter esgotado todas as tentativas de evitar o embarque para o Inferno, o Fidalgo chega a revelar sinais de consciência e arrependimento, iniciando o ciclo que poderia conduzir à Salvação:

Ao inferno todavia
Inferno há i pera mi?
Oh triste enquanto vivi
nunca cri que o i havia
tive que era fantasia
folgava ser adorado
confiei em meu estado
e não vi que me perdia. (I, p. 219)

Como veremos, porém, o acesso ao Paraíso pressupõe o cumprimento de um exigente conjunto de trâmites que, neste caso, não chegam a consumir-se.

Purgatório

Purgatório surge como eco do primeiro auto e não necessariamente como sua continuação premeditada. É essa a explicação para o facto de

o Diabo e com o Anjo: Onzeneiro: 67 versos; Parvo: 58 (contando apenas com a sua primeira aparição); Sapateiro: 57; Frade: 106 (incluindo o duelo de esgrima que trava com o Diabo); Alcoviteira: 81 (sem contar com o diálogo que mantém com o Corregedor); Judeu: 48; Corregedor: 72; Procurador: 71; Enforcado: 71.

na peça comparecerem personagens de baixo estatuto social. O Menino e o Tافل representam exceções: o primeiro encarna a *inocência* e o outro representa o *pecado* do jogo, com todos os anátemas que lhe eram inerentes¹¹⁵. Neste caso concreto, para além do amor ao dinheiro, próprio de quem joga, é invocado o pecado da blasfémia sucessivamente cometido pelo tافل em relação à Santíssima Trindade, à Vigem e aos santos¹¹⁶. O seu pecado é de tal forma grave que nem a circunstância do Natal se revela suficiente para evitar a condenação:

Tافل – Estai imigos. Senhores
deste santo nascimento
nam terei alguns favores?

Anjo – Tafules e renegadores
nam tem nenhum salvamento. (I, p. 267)

¹¹⁵ Neste caso concreto, afasto-me da leitura de Eugenio Asensio, que atribui a condenação do Tافل a uma simples necessidade de equilíbrio teatral. De facto, no ponto 6 do seu importante estudo, ao ocupar-se do que chama “Incongruencia lógica e Ilusión dramática” alude desta forma à condenação: “que en la misma noche de Navidad, en que la barca infernal está en seco, se condene un jugador de cartas, lo que permite acabar con un final de contraste, hay que ponerlo en la cuenta de las conveniências escénicas.” (Cf. Asensio, 1974, p. 75-76).

¹¹⁶ Os motivos que levaram a Igreja a condenar o jogo fundam-se, ao mesmo tempo, no apego ao dinheiro, envolvendo a cobiça e a usura. No caso vertente, o pecado da blasfémia deve ser entendido como inerente à prática do jogo. Trata-se de um dos mais graves “pecados de língua” (a par da *mentira*, da *injúria*, da *lisonja* e da *maledicência*), na medida em que pressupõe a auto-excomunhão de quem o comete. A condenação do jogo surge ainda na obra de Sá de Miranda (Carta a António Pereira). Ao enumerar os males da Corte (por oposição às virtudes da vida rústica) o poeta não esquece o jogo, aludindo às “santas leis” que o condenam: “Mal sem emenda é o jogo/antre os seus males maiores./ Um rei de grandes louvores/mandou que pusessem fogo/à casa e òs jogadores./Das santas leis jogo imigo/desprezador das modernas,/penas sempre assi consigo,/vai caminho das eternas.” (Miranda, 2022, p. 866)

¹¹⁷ Sobre a noção de “pecado de língua” e sobre a história moral de cada um deles, veja-se o excelente livro de Carla Casagrande ,que figura na Bibliografia.

Nenhuma das outras figuras é objeto de Salvação ou de Condenação imediata. A resposta que o Anjo dá ao Lavrador queixoso e já arrependido serve para todos:

É mui caro d'haver cá
aquele eternal prazer. (I, p. 250)

Sendo culpados de faltas veniais, que consistem sobretudo no apego ao mundo, as personagens têm necessidade de purgar. Podem ver-se sinais desse apego impeditivo na Pastora ou no Lavrador. A primeira apresenta-se muito inquieta e procura o cão que em vida lhe servira de companhia no seu trabalho, não entendendo a transformação instituída pela morte. A permanência dos laços mundanos afasta-a do Paraíso. Já o Lavrador, surge em cena com o arado, instrumento do seu trabalho. O diabo lembra-lhe que foi desonesto, mudando os marcos das propriedades e não pagando a dízima com o escrúpulo devido. Em atitude de defesa, o rústico invoca a dureza do seu ofício:

Bofá senhor mal pecado
sempre é morto quem do arado
há de viver.
Nós somos vida das gentes
e morte de nossas vidas. (I, p. 248-249)

O Diabo, porém, não se deixa impressionar pelo argumento, contrapondo uma lógica que (hoje) pode parecer fria:

Pois pera que é o vilão? (I, p. 248)

Pode assim concluir-se que, à luz da mentalidade da época, o sofrimento social do Lavrador não constitui atenuante dos seus pecados. No teatro de Gil Vicente (e no teatro medieval, em sentido amplo) a estratificação surge como necessária ao bem comum. Ninguém se salva ou condena

por ser nobre, vilão ou clérigo; a condenação ou o resgate resultam tão somente do grau de cumprimento das obrigações morais.

Ainda assim, é significativo que as personagens que ficam no purgatório acabem por revelar consciência das suas faltas e que todas evoquem o poder salvífico da Encarnação de Cristo.

Tendo sido concebida para ser representada nas matinas do Natal de 1518, a peça é favorável aos simples. O começo surgira sob a forma de um romance de harmonia, envolvendo a imagem da *barca boa* e as circunstâncias de bonança, condizendo com o nascimento de Cristo:

O mastro de fortaleza
como cristal reloxia
a vela com fé cosida
todo mundo esclarecia.
A ribeira mui serena
que nenhum vento bolia. (I, p. 243)

Não é a única vez que o tempo de Natal condiciona o desfecho da ação no teatro vicentino. Para além de *Purgatório*, também em *Quatro Tempos*, *Mofina Mendes*, *Sibila Cassandra* e *Feira* o presépio constitui o contraponto de todos os desconcertos, suspendendo o tempo e contribuindo para um reinício purificado¹¹⁷.

Escrita e representada depois de *Inferno*, pode pensar-se que a peça visa também evocar a diferença entre *pecados mortais* e *pecados veniais*. Na segunda peça, as faltas apontadas não se revestem de igual

¹¹⁷ Para além dos autos citados, nos quais o Natal assume uma função regeneradora, existem outros em que, na linha do que sucede com *Purgatório*, o nascimento de Cristo surge como enquadramento da ação. É o caso de *Fé*, *Auto Pastoril Português* e *Auto Pastoril Castelhana*. Para uma análise de conjunto, fundamentada e inovadora, sobre o conjunto dos autos pastoris de Gil Vicente, veja-se Margarida Coutinho Gouveia, 2017.

No *Compêndio de Gil Vicente*, que tenho vindo a seguir, encontram-se dois ensaios importantes para uma melhor compreensão da temática do Natal na obra do dramaturgo. Refiro-me aos estudos assinados por João Nuno Sales Machado (2018) e por Maria Idalina Resina Rodrigues (1999).

gravidade e não comprometem o ambiente de esperança próprio da ideia de Purgatório.

O auto termina justamente com uma nota didascálica, que não existia em *Inferno*. Depois de todos os outros terem sido informados da necessidade de purgar ao longo da ribeira, dá-se nota de quem parte imediatamente: o Menino para o Céu e o Tافل para o Inferno. Este último segue acompanhado de uma cantiga de desconcerto, apropriada ao seu destino):

Saem-se os Diabos do batel e com ùa cantiga muito desacordada levam o Tافل.

E os Anjos cantando levam o Menino e fenece esta segunda cena. (p. 267)

Glória

Depois de *Inferno* e de *Purgatório*, o dramaturgo tinha ainda um último desafio pela frente. Embora no segundo auto da série, possam já identificar-se alusões a *Inferno*, a relação que se estabelece entre *Glória* e os autos anteriores é ainda mais clara. Logo no início da peça, a Morte, que não tinha aparecido nas outras peças, é interrogada pelo Diabo sobre os motivos pelos quais “tardan grandes y ricos”. Reportando-se ao que tinha sucedido nas duas peças anteriores, o Diabo refere “oficiales” e “pueblo grossero” mas nota a ausência de “grandes de alto estado”:

En el viaje primero

m'enviaste oficiales.

No fue más de un caballero

y lo ál pueblo grossero

dexaste los principales.

Y vilanage

en el segundo viage

siendo mi barco ensecado.

Ah pesar de mi linage

los grandes de alto estado
cómo tardan en mi passage. (I, p. 270)

Deste modo, o Diabo parece fazer-se eco da estranheza que decerto tinha sido sentida pelo espetador comum. De facto, nenhum texto ou figuração da dança macabra deixa de incluir os grandes do mundo, devidamente reconduzidos à sua essência de simples seres humanos.

Depois de ter invocado as muitas proteções de que gozam em vida:

Tienen más guaridas ésos
que lagartos de arenal (I, p. 270)

a Morte promete que, desta vez, não abrirá exceções. Nesse sentido, chega a anunciar o propósito de recorrer a ardis para os trazer ao cais:

Voyme allá de soticipa
a mi estrada seguida
verás como no m' escapa
desde el Conde hasta el Papa. (I, p. 270)

Os pecadores surgem agora repartidos em dois grupos homogêneos de quatro figuras cada um: o primeiro grupo representa o poder civil e o outro o poder religioso. Nos dois casos, observa-se a ordem crescente das hierarquias: começando no Conde e terminando no Imperador e começando no Bispo e concluindo com o Papa¹¹⁸.

Ao escrever a primeira peça, Gil Vicente não teria talvez em mente um plano de criação articulado. Quando concebe as restantes obras, contudo, teve já em conta as anteriores representações: o efeito que elas haviam causado e as expectativas que permaneciam por cumprir.

¹¹⁸ Também neste caso se verifica uma proporção de grande equilíbrio no tempo de cena. No primeiro grupo temos um total de 399 versos (Conde 110; Duque: 92; Rei: 87; Imperador: 120); no segundo verifica-se uma soma de 348 (Bispo: 76; Arcebispo: 99; Cardeal: 76; Papa: 97).

Também pode ser essa a explicação para o facto de Gil Vicente não ter depois prosseguido com o tema ao longo do seu ainda extenso percurso de criador. Tudo leva a crer, em síntese, que as três peças tenham começado como experiência pontual e se tenham depois convertido em criação articulada e conclusa.

O público de Gil Vicente reteve decerto memória forte das *Barcas*. Por mais do que uma vez, o dramaturgo voltou a trazer ao palco clérigos venais, alcoviteiras astutas, pastores sem pecados graves ou cavaleiros idealistas. O próprio Papa (sob a alegoria de Roma) surge no *Auto da Feira* (1527), acusado do mesmo tipo de faltas¹¹⁹.

A aplicação da lógica da Salvação, que definira nas duas primeiras peças deste ciclo, revela-se agora mais difícil de explicar. De facto, depois de nelas ter limitado o acesso ao Paraíso aos cavaleiros de Cristo (*Inferno*) e ao Menino (*Purgatório*), como conciliar a crítica aos grandes do mundo (que tinham sido reclamados pelo Diabo no início do auto) com a perspectiva da sua Salvação? A forma como Gil Vicente respondeu a este desafio constitui, ainda hoje, motivo de debate e será objeto de análise mais à frente.

Os modelos

Ao contrário do que sucede com outros autos, não tem sido possível identificar um modelo direto e acabado para as *Barcas*.

Às influências já notadas com razoável consenso, no plano formal, há que juntar um outro tipo de fontes, não menos importante. Refiro-me, concretamente, ao rasto temático. De fato, enquanto o teatro renascentista foi objeto de uma codificação rigorosa, quer sob o ponto de vista da forma quer do ponto de vista dos conteúdos, o teatro medieval (aquele em que Gil Vicente se integra) gozava de uma maior flexibilidade. É certo que havia uma *gramática implícita* da *farsa*, da *moralidade* ou do *mistério*,

¹¹⁹ Tal como viria a suceder em *Feira* (1527), o Papa de *Glória* é acusado de simonia e de apego a luxos.

três dos géneros que Gil Vicente cultivou com mais regularidade. Mas nada obstava a que qualquer um desses géneros surgisse em associação com outros.

Isoladamente, de facto, nenhuma das influências que têm sido apontadas até hoje explica as *Barcas*. Como bem notaram alguns vicentistas (Beau, Asensio, Quintela) existem textos antigos que referem o julgamento dos mortos (Os *Diálogos*, de Luciano de Samósata, escritos no século IV), a oposição entre uma Barca *boa* e outra *má* (D. Duarte refere-se a estas imagens no *Leal Conselheiro*, escrito no século XV). Mas nenhuma destas bases é suficiente para falar da existência de vínculos diretos.

Mais marcante parece ser a presença de dois substratos interligados. Falo, em primeiro lugar, das moralidades, enquanto géneros propensos à alegoria e ao proselitismo doutrinal. Em *Everyman*, uma das moralidades europeias mais conhecidas, escrita pela primeira vez em holandês, (em finais do século XV) com o título *Elckerlijc*, e logo traduzida para inglês, encontramos um confronto entre várias personagens e a Morte. A forma como a personagem central tenta escapar ao seu destino faz lembrar as personagens da *Barca do Inferno*. Bastaria mencionar o expediente com que, na moralidade holandesa, a figura principal enfrenta a Morte, confiante nos bens materiais acumulados em vida (no caso, trata-se da imensa soma de mil libras). O mesmo ocorre com o Onzeneiro de *Inferno*, que se propõe regressar à vida para recolher a fortuna que lhe garantiria a Salvação¹²⁰, ou com o Fidalgo Dom Anrique, que deposita esperança nas missas que os vivos estariam a rezar para sufrágio da sua alma.

Tem sido sublinhado, de resto, que esta moralidade reflete a atitude mental que subjaz às diferentes versões da *ars moriendi*, livros que circu-

¹²⁰ São estas as palavras de Everyman: “O Death, thou comest when I had thee least in mind / In thy power it lieth me to save, / Yet of my good wiew I give thee, if you wiew be kind, / yaea, a thousand pound shalt ye have, / And defer this matter tiel another day” [Oh Morte, vens quando menos pensava em ti. / Tens poder para me salvar / Faço-te dom dos meus bens se te mostrares boa. / Sim, um milhar de libras será teu / e deixa o assunto para outro dia].

lavam então, sob forma manuscrita ou impressa e cujo propósito central era o de preparar para morrer¹²¹.

Ainda no mesmo plano se pode encarar a influência da *Dança da Morte*. Trata-se, desta vez, de uma sugestão temática localizável por toda a Europa, em finais do século XIV, que deu origem a figurações de vários tipos: frescos murais, gravuras impressas e também textos dialogados. De entre os últimos, o mais antigo que se conhece foi editado em Sevilha, em 1513, mas é certo que existiam versões anteriores, pelo menos manuscritas¹²². De acordo com essa tradição, a Morte, que chegava sempre de surpresa, irmanava figuras de idade e condição social diferenciadas¹²³. Esta aproximação é ainda comprovada com a coincidência parcial das personagens que comparecem nos textos vicentinos e na *Dança da Morte* (tanto na versão figurativa como no texto impresso de que tenho vindo a falar): num e noutro existem eclesiásticos, magistrados, sapateiros, jogadores, etc.¹²⁴

Para reforçar o alcance moral das suas peças, Gil Vicente apenas reforçou a dimensão do julgamento. De facto, enquanto na *Dança*, a Morte é a figura suprema, nas *Barcas* essa presença apenas ocorre na *Barca da Glória*, com efeitos de sentido que serão analisados mais à frente. Mais do que a Morte, concebida como transe obrigatório para todas as personagens, contam o Diabo e o Anjo, condutores das barcas que conduzem ao

¹²¹ De forma mais ou menos direta, as *artes de morrer* parecem remeter para o texto latino anónimo, redigido em finais do século XV, sob o título *Speculum de arte moriendi*, pequeno tratado que, para além de uma meditação sobre a morte, menciona procedimentos concretos que conduzem à Salvação (arrependimento dos pecados, distribuição de esmolas, oração). Sobre a influência deste tipo de subtexto na moralidade a que me venho referindo, veja-se Jean-Marie Marguen (2008). Para o caso português, continuam a ser imprescindíveis os trabalhos do Padre Mário Martins (1969).

¹²² Sobre o itinerário da tradição textual da *Dança da Morte* a fonte mais segura continua a ser a obra de Victor Infantes (1997).

¹²³ Para uma visão de conjunto da temática escatológica na arte tardo-medieval, veja-se também a obra coletiva intitulada *Homo, Memento Finis*, 1985.

¹²⁴ Para além dos trabalhos do Padre Mário Martins (1969), o leitor interessado em aprofundar a importância da dança macabra pode recorrer à excelente síntese de André Corvisier (1998) e ao manual copiosamente ilustrado de Hélène e Bertrand Utzinger (1996).

Inferno e ao Paraíso. Sem poderem já influenciar o destino de nenhuma das personagens, resgatando ou condenando quem quer que seja, a sua função é a de lembrar e certificar *pecados e virtudes*.

Nesse ponto, a sua ação difere da que é própria do Anjo e do Diabo no *Auto da Alma*, a peça que mais se situa em contiguidade com as *Barcas*. Neste auto, um e outro surgem em plena atuação. No caso das *Barcas* a capacidade de atuar já não existe. O seu discurso limita-se assim a avivar a memória do Bem e do Mal que resultou das ações de cada um. O Diabo mais não faz do que impor a lembrança que os condenados rejeitam; o Anjo, por sua vez, limita-se a confirmar o rasto de vida dos remidos para justificar a sua atitude de acolhimento.

Fundamentos da Salvação e da Condenação

No plano temático, as *Barcas* representam uma pregação abrangente sobre os caminhos que conduzem à perdição e à salvação. Assistindo aos três autos, o espetador da época ficava em condições de reconstituir os pressupostos de uma e de outra via: o despojamento e a assunção da fé até às últimas consequências representam o caminho seguro para o Paraíso. É isso que sucede com os cavaleiros mártires e, como vimos, o mesmo é prometido ao Parvo Joane. Para o céu vai ainda o Menino que representa a inocência e que, na sua contenda com o Diabo, chega a invocar o Parvo da *Barca* anterior¹²⁵; o Paraíso acaba por ser o destino final das personagens de *Glória*.

O facto de os simples de *Purgatório* não terem acesso desimpedido ao Paraíso quer apenas dizer que a entrada no céu se verifica através de uma porta estreita¹²⁶. Não basta estar desprovido de pecados graves

¹²⁵ Refiro-me à réplica defensiva que, num determinado momento, o Menino dirige ao Diabo: “Aquele s’eu chamar/o nosso Joane” (p. 264). De resto, a afinidade entre o Menino e o Louco surge com frequência representada nas danças da morte (Tripps, 2006, p. 94 e ss.).

¹²⁶ O princípio de que o acesso à salvação pressupõe a renúncia ao mundo e que, por isso se torna muito difícil alcançá-la, é, desde logo, recorrente na *Bíblia* (Veja-se, entre outros, Lucas 13, 22-309) e encontra depois acolhimento nos teólogos de todos os tempos.

para se alcançar a redenção. Para além de cumprir esse requisito, torna-se ainda necessário que exista um compromisso firme e militante com as causas da fé. É por poderem fazer prova desse compromisso que os cavaleiros de Cristo conseguem furtar-se ao contato com o Diabo. Pode até supor-se que este tivesse alguns pecados a lembrar-lhes, uma vez que, à chegada, faz menção de os intercalar. O discurso deles (cantado em forma de romance) é já de Glória e, em consonância com isso, a resposta que dirigem ao Diabo, vinda pela voz do primeiro cavaleiro, é taxativa:

E vós que nos demandais?
Siquier conhecei-nos bem
morremos nas partes dalém
e nam queirais saber mais. (p. 242)

A ideia de que a morte martirial constituía garantia de salvação encontra fundamento seguro na doutrina da Igreja, segundo a qual a entrega da vida em prol da fé constitui sinal de configuração com Cristo e certeza de ressurreição.

Problemas em aberto

Representadas há mais de quinhentos anos, as três peças em análise têm sido objeto de leituras continuadas e plurais, ao longo do tempo. Ainda assim, subsistem divergências interpretativas. Alguns desses desencontros de leitura existiriam já na altura da sua primeira representação e derivam da vertente catequética que subjaz a muitas das peças vicentinas. Outras foram sendo criadas ou aumentadas pela distância temporal a que nos encontramos do ato criador. A compreensão de certas condenações e salvação pode não ser de fácil entendimento para o leitor de hoje, afastado de práticas e valores que prevaleciam no tempo de Gil Vicente. Na tentativa de esclarecer dois exemplos controversos, recorrerei a dois critérios: o contexto doutrinal e a relação que pode estabelecer-se entre as *Barcas* e a globalidade do *Livro das Obras*.

O Parvo Joane

Comecemos pelo problema suscitado pelo destino reservado ao Parvo Joane (*Inferno*). A sua caracterização parece saída da *sottie*, género do teatro medieval justamente centrado na figura do *sot* (parvo)¹²⁷. Num primeiro momento, tudo nos remete para o âmbito do sem-sentido: a linguagem obscena, a desfocagem das réplicas que dirige ao Diabo quando este o convida a entrar na sua barca (“de pulo ou de voo?”) ou a indicação da maleita de que morreu. Neste contexto particular, porém, existem bons motivos para descobrir na personagem outro tipo de significado.

A primeira nota a reter relaciona-se com a sua integração no campo dos simples. Por essa via, o Parvo Joane afiniza-se com o Anjo e incompatibiliza-se com o Diabo. Ainda assim, haverá que distinguir o seu destino concreto daquele que se encontra reservado aos quatro cavaleiros mártires. Pelos motivos que já tive ocasião de salientar, o Diabo não consegue sequer dialogar com estes últimos. A eles estava o Anjo esperando, desde que, dirigindo-se ao Parvo, antecipa a vinda de mais alguém:

Espera entanto per i
veremos se vem alguém
merecedor de tal bem (I, p. 225)

Podemos então concluir que o Parvo de *Barca do Inferno* se define também pelo contraste em relação às personagens condenadas. Não representa nenhum estrato social e, por isso, não lhe podem ser assacados incumprimentos a esse nível. Recorde-se que a condenação surge quase sempre pela via do pecado social: a desonestidade do sapateiro, a venalidade dos homens de leis, a tirania do fidalgo, a impiedade enganosa da alcoviteira. Ora, o Parvo está isento desse pecado e, por isso, não é portador de nenhum objeto que indicie o seu apego ao mundo.

¹²⁷ Embora surja em vários autos, a figura do *sot* é central numa única peça vicentina. Refiro-me a *O Juiz da Beira*, peça representada em 1525, na sequência do *Auto de Inês Pereira* (1523).

Pelo contrário: mesmo a linguagem obscena significa o desalinhamento em relação a um mundo que o excluiu.

Essa exclusão faz dele o representante de uma minoria e coloca-o numa espécie de estado intermédio: se por um lado a figura significa a renúncia ao mundo, o seu acesso ao Paraíso dependeria da existência de uma causa glorificadora¹²⁸. Entre outras funções dramatúrgicas e teatrais, o seu contributo para a pregação vicentina cifra-se no facto de representar uma etapa obrigatória no difícil caminho que os homens têm que trilhar para alcançar a Salvação.

A Didascália final de Glória

No contexto desta Pregação tripartida causou sempre estranheza a solução que ocorre no final do terceiro auto. Aos grandes do mundo são apontadas infrações objetivas, agravadas pela responsabilidade que sobre eles impendia enquanto detentores do poder e, em alguns casos, modelos a imitar¹²⁹. É nessa medida que o Anjo se recusa a dar-lhes guarida na sua barca. Em face destes pressupostos, a pergunta torna-se inevitável: como se explica então o seu resgate final? A primeira expli-

¹²⁸ Para além da representação dramatúrgica (onde encarna versões muito diferentes), a figura do Parvo é ainda objeto de representação figurativa por esta mesma época. É, entre muitos outros, o caso da Dança Macabra pintada por Niklaus Manuel Deutsch no convento dos dominicanos em Berna, entre 1515 e 1519. Este fresco, entretanto recuperado (no século XVIII) e hoje escrupulosamente mantido no Museu Histórico de Berna, estende-se por cerca de 80 metros e engloba 24 figuras (Papa, Duque, Frades, juristas, guerreiros, entre muitos outros). Tal como sucede com todas as outras figuras, também ao Parvo corresponde uma estrofe, que em muito faz lembrar a atitude essencial da personagem vicentina. Respondendo à interpelação da Morte, responde a personagem que surge no mural de Berna: “Enquanto houver na terra tantos loucos, que amem o dinheiro mais do que eu, quero-me ir lá para baixo, porque é necessário que deixe de haver loucos ao cimo da terra”, Tripps, 2006, p. 95, (tradução minha, a partir do francês).

¹²⁹ A título de exemplo, recorde-se que o Conde se revelou “reguroso” para com os pobres, que o Rei não cumpriu os seus deveres de proteção para com os pequenos e deu azo a “injusta guerra”, que o Bispo teve mulher e filhos, que o Imperador foi cruel e desvairado e que o Papa foi luxurioso e soberbo.

cação que pode acudir à mente dos leitores ou espectadores é a de que pode tratar-se de uma concessão do dramaturgo. Mesmo tendo dado sinais de grande coragem noutros autos, Gil Vicente poderia não ter tido, desta vez, ousadia suficiente para enviar para o Inferno os mais altos dignitários do mundo. A explicação, porém, pode não ser tão linear. Há que ter em conta, desde logo, os elementos que distinguem este auto dos dois que o precedem: o primeiro desses elementos é o recurso ao idioma castelhano, que, por ser mais prestigiado do que o português, contribui para a elevação de estilo que afasta o auto dos restantes. Estamos agora, de facto, perante personagens de alta condição, fazendo sentido que se expressem numa língua mais qualificada. A esta marca de diferença há que acrescentar uma outra: as figuras revelam consciência dos pecados cometidos, manifestam arrependimento e rezam insistentemente para obter o perdão dos pecados¹³⁰.

Estas diferenças são indiciadas na presença da Morte, enquanto personagem presencial e dialogante. Ao contrário do que possa parecer, esta presença não equivale a uma adição de pormenor. Para além dos efeitos teatrais inerentes, o aparecimento da alegoria¹³¹ substitui a atitude de alienação que assinala as personagens de *Inferno* e de *Purgatório* que, como vimos, se comportam como se estivessem vivas.

Na *Barca da Glória* é a Morte quem, desde o início, recebe e conduz as personagens. O confronto consciente que travam com ela (confronto visual, em primeiro lugar) permite aos condenados passar à fase da contrição. Desse estádio de reconhecimento interior partem para a oração dirigida à Virgem, a Cristo e a Deus. E sabe-se como estes procedimentos são recomendados aos moribundos¹³².

¹³⁰ Como vimos antes, apenas numa personagem da *Barca do Inferno* (O Fidalgo Dom Anrique) é possível identificar o início de um processo de reconhecimento. Em *Purgatório*, esses indícios, embora frágeis, tornam-se mais visíveis.

¹³¹ Para além deste caso, só temos notícia dela no *Breve Sumário da História de Deus* (1527).

¹³² Sobre os procedimentos de catequese e de consolação dirigidos aos moribundos veja-se Alexandre-Bidon, 2010, em especial o capítulo intitulado “Le grand passage”, p. 67 e ss.).

São estas as diferenças essenciais que se verificam entre este auto e aqueles que o precedem e que contribuem para explicar o desfecho indicado na didascália. Os dignitários do poder político e eclesiástico chegam a ser objeto de uma sentença global, proferida pelo Anjo de forma clara:

Vuestas preces y clamores,
amigos, no son oídas
pésanos tales señores
iren a aquellos ardores
ánimas tan escogidas. (I, p. 293)

O batel do Paraíso parte vazio, uma vez que, em conformidade com a sentença antes proferida, o arrependimento depois da morte já não rasura os pecados:

Desferir
ordenemos de partir
desferir bota batel.
Vosotros no podéis ir
que en los yerros del vivir
no os acordastes d'él. (I, p. 293)

Quando poderia esperar-se uma atitude de resignação por parte dos condenados, eis que surge a insistência das “dignidades altas” no apelo à misericórdia. Cada uma profere uma prece que ocupa cinco versos e que pode ser entendida como uma prova de esperança no Cristo da ressurreição. Este apelo, já posterior à sentença do Anjo, dá origem a um *golpe de redenção*. É realmente a figura do Salvador que surge, para repartir os remos que correspondem às Suas chagas, antes evocadas pelos pecadores arrependidos. Recorde-se, porém, que nesta referência se torna presente a memória da didascália inicial. De facto, no início do auto tinha-se referido a presença de quatro anjos que cantam, transportando os cinco remos das chagas.

Do mesmo modo, é importante lembrar os motivos invocados pela Morte (no início do auto) para justificar a maior dificuldade que sentira em trazer ao cais os pecadores em apreço. Não se diz que eles não têm pecados mas alega-se que eles são beneficiados em função do tempo que lhes é concedido por Deus e por força da oração:

Ya lo hiciera
su deuda paga me fuera
mas el tiempo le da Dios
y preces le dan espera (I, p. 270)

A sinalização da presença dos anjos e dos remos especiais prende-se diretamente com a circunstância pascal. Não sabemos até que ponto assim é na *Barca do Inferno*, talvez representada perante D. Maria, “estando doente do mal de que faleceu.” Mas esta informação permite supor que, à semelhança do que sucedia com a *ars moriendi* da época, a peça que termina com a consagração dos cavaleiros, pudesse ter funcionado desse modo perante a rainha a quem era necessário consolar. Também em *Purgatório* a relação entre o tempo de Natal e a ação dramática se torna decisiva: é por ser dia do nascimento de Cristo que, apesar de ter sido objeto de aparelhamento reforçado, o batel infernal se encontra em seco. E é ainda por ser noite de Natal que o cais é predominantemente visitado pelos simples, uma vez que, de acordo com a tradição bíblica, só eles acodem ao chamamento do Anjo¹³³. Com exceção do Menino, em nenhum outro caso se refere um compromisso radical que permita o acesso ao Paraíso; mas as pequenas faltas que cometeram não os afastam das bem-aventuranças celestes.

Faltava ilustrar a outra via da salvação. Falo da misericórdia divina que, de acordo com a doutrina estabelecida, tinha o poder de rasurar todos os pecados (mesmo os mais graves e a todo o tempo). Ao contrário do que pode parecer, a remissão dos grandes não fica assim a dever-se

¹³³ Assim surge referido nomeadamente em Lucas, 2, 8-16.

a uma suposta pusilanimidade do autor. O Anjo e o Diabo procedem ao inventário dos pecados cometidos pelos poderosos. Destacando a circunstância pascal, o dramaturgo assume as vestes de pregador implícito, insistindo numa mensagem incisiva: a misericórdia de Deus não só não contraria a justiça como constitui a sua plenitude, situando-se para além da compreensão humana.

A teatralidade das *Barcas*

Como é natural, as peças de Gil Vicente têm sido objeto de um grande número de encenações, em especial a partir de meados do século XIX. Em regra, a colocação em palco de textos escritos há cinco séculos reflete leituras próprias do encenador e escolhas que resultam do seu alinhamento estético.

Os textos vicentinos, contudo, são já portadores de uma *teatralidade implícita*, uma vez que foram eles próprios concebidos para serem representados. Essa dimensão tem sido aliás sublinhada pela generalidade dos estudiosos. Mesmo quando se ocupam das fontes ou das influências que podem ter estado na origem dos autos vicentinos, investigadores como Albin Beau, Eugenio Asensio ou Paulo Quintela acentuam a capacidade do dramaturgo para transformar em teatro matérias pré-teatrais, sejam elas de natureza literária, litúrgica ou figurativa.

A teatralidade de que venho falando começa por variar em função dos géneros em presença: as farsas, por exemplo, assentam na oposição entre as personagens (*astutas* versus *ingénuas*), o que condiciona a composição dos atores. Já na moralidade as personagens valem pelo que representam. O Diabo ou o Anjo são signos teatrais fixos, embora apresentando ligeiros cambiantes: o Diabo pode ser agente de tentação, como em *Alma*, ou mero executor de uma lógica pré-estabelecida, como nas *Barcas*. O mesmo não sucede com as figuras que desfilam no cais da morte: vêm como se estivessem vivas e prontas a representar uma última cena.

Na primeira Barca, o frade exercita dotes de esgrimista e faz-se acompanhar da sua dama Florença; por sua vez, a Alcoviteira demonstra a sua capacidade persuasiva junto do Anjo, recorrendo a diminutivos e a imagens carinhosas. Já os cavaleiros surgem a cantar um romance de efeito catequético, que o dramaturgo pretende que fique nos ouvidos de quem assiste ao auto. Qualquer uma destas atitudes implica efeitos de espetáculo e faz parte da base teatral que se oferece ao encenador e ao ator.

Do ponto de vista do teatro, o Parvo afirma-se como a personagem mais versátil: detém um histrionismo próprio, feito de uma linguagem transgressora. Por outro lado, a sua presença em cena revela-se versátil, ajustando-se aos diferentes interlocutores: o tom com que responde ao Diabo não difere muito daquele que usa para se dirigir ao Judeu. Revela-se, contudo, bastante distinto quando fala com o Anjo. Enquanto no diálogo com o Diabo e com alguns pecadores se afigura caudaloso, quando chega a vez de falar com representante do Bem surge parco em palavras: na versão de 1562 (porventura revista por Gil Vicente), quando é instado a identificar-se, pronuncia apenas a palavra Ninguém”¹³⁴.

Anjo: Quem és tu?

Parvo: Nam sou ninguém. (I, p. 225)

Bastou essa resposta para que fosse emitida a sentença benévola.

De resto, a possibilidade de Gil Vicente ter substituído a resposta que figura na primeira edição do Auto (“Samicas alguém!”) não altera substancialmente o sentido da resposta mas estabelece uma ligação direta com uma outra personagem alegórica. Refiro-me ao Ninguém que surge no Prólogo do *Auto da Lusitânia* (1531), em oposição a Todo-o-Mundo. A humildade, o discernimento e o sentido de renúncia da primeira poderiam assim fazer lembrar ao leitor do *Livro das Obras* (e já não ao espetador de origem) a contiguidade que efetivamente existe entre duas

¹³⁴ O facto de essa pergunta não ser dirigida a mais nenhuma personagem parece significar justamente a sua singularidade ou a sua exclusão social.

personagens bastante separadas, tanto na cronologia da produção vicentina como no papel que desempenham nas peças em que se integram¹³⁵.

Em *Purgatório*, as marcas de teatralidade que mais sobressaem são a serenidade do Natal e o confronto dos simples com o Além. Logo no início do auto, encontramos duas atitudes opostas: os Anjos que cantam e celebram o nascimento do Salvador do mundo e os Diabos contrariados com a falta de vento que nessa noite especial lhes dificultará a viagem em direção ao Inferno. Cada personagem que chega ao cais manifesta surpresa pelo lugar a que veio parar, não compreendendo a transformação que se operou. Assim sucede com o Lavrador que manifesta o seu espanto de rústico (“Cá chega o mar?”). Um outro nível de espanto surge quando os falecidos se dão conta de que, apesar de não terem cometido pecados graves, terão de purgar ao longo da ribeira.

O espanto perante o espaço que lhe é alheio constitui justamente um traço de composição da figura do rústico no teatro europeu do século XVI. Assim sucede, desde logo, com o Vaqueiro que na noite de 7 de junho de 1502 surge no palácio para saudar o nascimento do príncipe e se manifesta maravilhado perante os adornos que lhe é dado contemplar. Uma outra diferença que cumpre notar relaciona-se com o tipo de diálogo que predomina. Do diálogo vivo da primeira *Barca* (que, em alguns casos, se revela muito próximo do da farsa) passamos depois para discursos mais longos. Logo a abrir *Purgatório*, deparamos com as lamentações do Diabo e com o pregão do Anjo que, em conjunto, ocupam 50 versos exatos. O caso mais saliente é talvez interpretado pela figura do Lavrador. Em resposta às acusações do Anjo, a personagem inicia uma tirada que se estende por 35 versos, mais extensa do que qualquer uma das falas presentes em *Inferno*.

A teatralidade retórica vai acentuar-se em *Glória*, onde encontramos intervenções bastante mais extensas. Para tanto contribui, desde logo, a presença de um menor número de personagens. São apenas seis (enquanto

¹³⁵ No célebre diálogo entre as duas personagens alegóricas que surge incrustado no *Auto da Lusitânia*, também assistimos a uma crítica aos comportamentos mundanos, tidos por alienantes e conducentes à perdição.

em *Inferno* contamos 11¹³⁶), o que permite que cada uma seja objeto de uma presença mais demorada em palco¹³⁷.

Em *Glória*, porém, a teatralidade não é apenas de outro tipo. Parece ser, desde logo, mais intensa.

A presença figural da Morte suscita um novo imaginário do além. Esse novo imaginário é reforçado por uma regular evocação do Inferno, lembrando as muitas representações que encontramos na pintura e na escultura da época. O *pathos* do sofrimento eterno atinge o próprio Papa:

Luxuria os desconagró
soberbia os hizo daño
y lo más que os condenó
simonía con engano.
Vení embarcar.
Veis aquellos azotar
con vergas de hierro ardiendo
y después atanazar?
Pues allí habéis d'andar
para siempre padeciendo. (I, p. 291)

As personagens começam por aparecer revestidas das dignidades seculares que representam atributos de poder. Mas cedo se desprendem delas, como forma de reconhecer as acusações que lhes são lançadas. O desprendimento vai ao ponto de originar um diálogo com o próprio corpo, concebido como se fosse um espectro. É o que sucede designadamente com o Duque, que interpela a parte material de si mesmo, em registo de recriminação e consciência dolorosa:

¹³⁶ Nesta contagem tomam-se os quatro cavaleiros por uma só personagem.

¹³⁷ Com exceção do Menino (32 versos) e do Taful (78) as restantes personagens têm uma presença em palco que pode considerar-se bastante desenvolvida: Lavrador: 167 versos; Marta Gil: 142; Pastor: 157 e Pastora: 103.

Cómo quedas cuerpo triste
dame nuevas qué es de ti?
Siempre en guerra me troxiste
con dolor me despediste
sin haber dolor de mí.
Tu hechura
que llamaban hermosura
y tú misma la adorabas
con su color y blancura
siempre vi tu sepultura
y nunca crédito me dabas. (p. 274)

Em vez de negarem essas mesmas acusações, as figuras de alto estado assumem-nas e passam a uma contrição que vai aumentando de tom. Nesse quadro ganha particular destaque a componente litúrgica, que não se tinha visto nos autos anteriores. De facto, o reconhecimento do pecado é feito na observância do Ofício de Defuntos, envolvendo a *Lição* e o *Responso*.

Na sequência de uma teatralidade que afasta o espetador do mundo, remetendo-o crescentemente para o imaginário do além, o desfecho é assim menos imprevisto. Sendo remetido para a referida didascália, toma a forma de uma intensa apoteose teatral:

Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas, e as almas fizeram em roda ua música a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veio Cristo da ressurreição e repartiu por elas os remos das chagas e os levou consigo. (I, p. 294)

A apoteose consuma-se através de um *clímax* feito de música, pranto e grandes admirações de dor. Só depois se verifica a aparição de Cristo, ocorrência que dissolve toda a angústia, fazendo do auto uma impressionante demonstração da misericórdia divina, compreendendo substância teológica e efeito de espetáculo.

Gil Vicente, pregador

O vasto painel da dança macabra que hoje se pode visitar no Museu Histórico de Berna, ao qual já aludi, inclui representantes dos diferentes ofícios da época. Para além do seu excecional estado de conservação, o referido painel tem a particularidade de revelar, ao mesmo tempo, a componente iconográfica e a componente textual. De facto, a representação de cada uma das figuras surge acompanhada de duas estrofes: a interpelação da morte e o reconhecimento dos pecados por parte do defunto.

O efeito moralizante que resulta desta justaposição é ainda reforçado por um remate enfático. A figura que encerra o painel é justamente o pregador. Surge representado num púlpito, segurando uma caveira¹³⁸. Num plano inferior, a Morte é representada na conhecida figura de ceifeira que colhe vidas de forma indiscriminada. A árvore da vida está prestes a ser abatida pela ação do machado do tempo, dando origem a que dela se desprendam diferentes personagens, como se de frutos maduros se tratasse. As que se encontram na árvore e aquelas que se encontram no solo, já mortas, equivalem ao conjunto antes individualmente representado, reconhecendo-se eclesiásticos de diferentes ordens religiosas, o Mercador, o Menino e o Parvo (que, por sinal, se encontra já em queda) entre outros. Ao Pregador cabe resumir a lição de todo o painel. O texto é direto e simples: “Quem olhar para estas personagens, seja jovem, velho, mulher ou homem deve ter em conta que, tal como o vento, todas as coisas são transitórias. Mas todo o ser humano sabe que existe uma vida para além desta. Pode ser de felicidade ou de sofrimento. Cabe a cada um escolher para onde quer ir”¹³⁹.

¹³⁸ O referido pregador surge com vestes de pastor reformado mas sabe-se que a sua indumentária original era a de um frade franciscano. A alteração deve-se naturalmente à mudança de confissão religiosa entretanto operada em Berna. Prova também que o essencial da mensagem sobre a morte atravessa as diferentes confissões cristãs.

¹³⁹ Cf. Tripps, 2006, p. 101.



Dança macabra de Berna (Museu Histórico)

Em regra, a figura do pregador faz parte das danças macabras, instituindo um sentido moralizador à figuração. Trata-se sobretudo de avisar os vivos para a inevitabilidade da morte e para a necessidade de se preparar convenientemente.

É necessário lembrar que a vida é breve para todos, de nada valendo o estatuto social de cada um; importa depois fazer notar que existe uma outra vida; por fim, proclama-se a ideia de que o destino final resulta da *vontade*, traduzida na prática de virtudes ou na cedência a vícios.

Esta pregação simples mas incisiva atravessa toda a Idade Média e manifesta-se de várias formas: danças macabras, ilustrações em livros de horas, *artes moriendi*, sermões. No teatro encontra particular acolhimento na *moralidade*, concebida como gênero de clara vocação doutrinal.

É o que sucede com as *Barcas*. Num plano de analogia, poderiam ser lembrados vários excertos de cada um dos três autos. Tome-se, por todos, um fragmento da intervenção do Cardeal de *Glória*:

Todo hombre que es nascido
de mujer tien breve vida
que quasi flos es salido
y luego presto abatido
y sua alma perseguida.
Y no pensamos
cuando la vida gozamos
cómo della nos partimos
y como sombra pasamos
y en dolores acabamos
porque en dolores nascimos. (I, p. 289)

Do ponto de vista estético, não há dúvida de que estamos perante moralidades político-sociais, englobando uma dimensão alegórica (o Diabo e o Anjo tal como o cais de embarque são alegorias) e uma outra componente que podemos considerar como realista. De facto, o esforço de abstração que se exigia ao espectador do século XVI era bastante reduzido. A lógica doutrinal e as figuras que eram sujeitas a julgamento eram familiares.

Tal como surgem na *Compilação* (sob a forma de uma tríade de cenas) as *Barcas* podem ser entendidas como uma pregação longa e multiforme. Foi naturalmente destinada a ouvintes ou espetadores de uma determinada época. Mas bem pode dizer-se que, pela natureza do tema tratado, o seu efeito permanece ativo até aos nossos dias.

Leituras das *Barcas*

De entre os cerca de 50 autos que constituem o *corpus* vicentino, as *Barcas* são, seguramente, aqueles que mais atenção têm suscitado aos vicentistas de todos os tempos. Existem várias razões para que assim venha acontecendo. Em primeiro lugar, estamos perante um conjunto de peças que justifica análise conjunta. Por outro lado, na sua ampla diversidade, as peças em causa são muitas vezes tomadas como um repositório docu-

mental do Portugal da época, envolvendo os diferentes estratos e ofícios, o que vem atraindo também o olhar de vários historiadores da sociedade.

Um terceiro motivo que pode explicar o sucesso das *Barcas* está relacionado com o eco que nelas encontra a representação de mentalidades. Servindo-se de uma lógica clara, colocada na boca do Anjo e do Diabo, o dramaturgo parece querer representar o que num determinado momento se considera *bom* e também o que se apresenta como *reprovável*. Por último, embora ancoradas no seu tempo, as *Barcas* são certamente os autos vicentinos que mais intensamente superam as circunstâncias da sua criação. De facto, para além das transformações mentais e morais que vêm atravessando os séculos, vida e morte permanecem como fronteiras de mistério que a razão mais apurada e as próprias descobertas da ciência não explicam por inteiro.

Por este conjunto de razões, as *Barcas* têm originado um enorme fluxo de comentários, análises e interpretações. Quando dão lugar a edições (por junto ou separadamente) são objeto de anotação e análises explicativas. Assim sucede nomeadamente com as edições destinadas a públicos escolares¹⁴⁰.

No campo dos estudos vicentinos, em geral, as *Barcas* funcionam como indicador das diversas tendências que vêm assinalando esse campo específico dos estudos literários e teatrais em Portugal. De entre as muitas referências bibliográficas que poderiam aduzir-se, destaco apenas aquelas que me parece terem sido mais influentes, condicionando a leitura que vem prevalecendo sobre os textos em apreço, tanto no plano académico como no plano da transmissão escolar.

A questão das fontes foi, durante muitos anos, objeto privilegiado de atenção. Não admira, aliás, que assim tenha sido. Talvez mais do que qualquer outra realização vicentina, as *Barcas* suscitam a questão da originalidade. Seria possível que Gil Vicente tivesse criado a sugestão temática

¹⁴⁰ No *Compêndio de Gil Vicente*, o leitor encontra o elenco mais completo que até hoje se elaborou sobre o fluxo editorial da obra vicentina em geral e das *Barcas* em particular.

Ainda na mesma obra, encontra-se um estudo abrangente de Amélia Correia sobre a presença de Gil Vicente no cânone literário escolar.

que atravessa as três peças, sem recurso a nenhum lastro anterior? Ao esclarecimento dessa dúvida se dedicaram pelo menos duas gerações de vicentistas: Albin Eduard Beau, Paulo Quintela, Eugenio Asensio e I. S. Révah, numa primeira fase; Luciana Stegagno-Picchio ou Mário Martins na sequência dos primeiros. Nenhum logrou obter um resultado simples e definitivo mas todos contribuíram para que possamos hoje ler as *Barcas* enquanto construção estética mais reconhecível do ponto de vista cultural. Com insistência variável nos diversos subtextos que consideraram (*Diálogos* de Luciano de Samósata, *Dança da Morte*, *Divina Comédia*, Sermões e *Artes Moriendi*, *Leal Conselheiro*, etc.) os pesquisadores acentuaram sempre o sentido transformador da arte vicentina, considerando que esta não é redutível a nenhum tipo de matriz.

Numa perspectiva diferente, que concede a primazia ao texto, António José Saraiva, Paul Teyssier e Maria Idalina Resina Rodrigues ocuparam-se da estrutura e do estilo. Stephen Reckert, por sua vez, submeteu o discurso das *Barcas* a uma fina análise subtextual, com recurso a instrumentos da psicanálise e da mitocrítica.

Quem desejar aprofundar a compreensão das *Barcas* dispõe hoje também de bibliografia indireta. Refiro, em primeiro lugar, a renovação que vem sendo levada a cabo na edição e nos estudos sobre o teatro medieval europeu, no seu todo. Nas duas últimas décadas, foram preparadas edições modernas e fiáveis de textos (sobretudo em francês e inglês) e aumentou consideravelmente o número e a qualidade da bibliografia publicada em torno desse *corpus*. Para além do seu interesse intrínseco, a leitura desses materiais tem vindo a permitir a integração da dramaturgia vicentina em quadros mais alargados, corrigindo a ideia de que estamos perante um autor estritamente português.

Numa outra vertente situa-se a investigação historiográfica. Depois de, durante alguns anos, a atenção aí ter estado estritamente focada nos textos, está hoje fora de dúvida que os estudos vicentinos podem beneficiar dos avanços que se vêm verificando no domínio da história política e cultural. Nos últimos anos, tanto em Portugal com em Espanha têm vindo a lume contributos muito esclarecedores para o conhecimento mais amplo do que era a realidade das cortes ibéricas e europeias, em geral, envolvendo

o perfil e a ação de algumas figuras relacionadas com o dramaturgo (D. Leonor de Lencastre, D. Manuel e D. João III), o ambiente devocional e a circulação dos bens artísticos. Deste modo, se não tem sido possível avançar muito no que diz respeito ao conhecimento das circunstâncias biográficas de Gil Vicente, tem-se avançado bastante na identificação das coordenadas contextuais que envolveram a sua produção artística. Conjugando os avanços que se têm verificado nos domínios do teatro medieval e da cultura cortesanesca, tudo aponta no sentido de que o autor das *Barcas* é, de facto, um dos representantes maiores do teatro e da cultura europeia do seu tempo.

(Página deixada propositadamente em branco)

13.

A BARCA DO INFERNO: O TEMPO DE GIL VICENTE E O NOSSO TEMPO

Um texto especial

O *Auto da Barca do Inferno* é, sem dúvida, um dos textos mais conhecidos do teatro português. O primeiro sinal do seu êxito vem do próprio século XVI e traduz-se no facto de ter sido editado isoladamente (logo em 1517). O seu impacto é ainda certificado pelo elevado número de edições de que foi objeto ao longo dos séculos, o que lhe confere um lugar destacado no âmbito de todas as produções vicentinas¹⁴¹.

Um dos motivos que explicam um sucesso tão grande e continuado está decerto relacionado com o facto de se tratar de uma peça centrada no tema da justiça *post-mortem*, uma das zonas de curiosidade mais constantes na história humana. Não esqueçamos que no tempo de Gil Vicente (e muito para além dele) a eternidade constituía uma certeza, suscitando o interesse indagativo da generalidade das pessoas.

Um segundo motivo que pode explicar o impacto da peça resulta talvez da própria forma como o julgamento dos mortos é levado a cabo. De facto, ao contrário do que pode parecer numa primeira aproximação, na *Barca do Inferno* o Além não é visto como um prolongamento da vida terrena. Pelo contrário: o tempo da Morte caracteriza-se por diferenças substantivas que podem ter impressionado os espetadores de diferentes

¹⁴¹ O estudo mais recente e mais completo sobre a dinâmica editorial da obra de Gil Vicente ao longo dos séculos foi recentemente publicado por José Camões, 2018.

épocas. Se virmos bem, no auto em apreço só depois da morte prevalecem a “justiça plena” e a “verdade clara”. Como se vê em várias personagens que tentam evitar a condenação, as palavras e as atitudes que regem o funcionamento do mundo nada podem já contra essa nova dimensão da Justiça e da Verdade.

O mundo dos vivos parece assim habitado por *espectros* que só depois da morte se transformam em *peessoas*. Afinal, antecipando o teatro de Calderón, já em Gil Vicente se pode dizer que os vivos são sombras dos mortos e não o contrário.

Por último, o auto impressiona por contemplar as três soluções previstas na escatologia católica. Nele surgem nomeadamente os **pecadores**, os **justos** e os **perfeitos**, seguindo a conhecida diferenciação de S. Gregório Magno (século VI), incorporada na generalidade dos tratados de Escatologia¹⁴².

É abundante e minuciosa a bibliografia sobre as “fontes” da peça, por exemplo. Onde pode Gil Vicente ter encontrado inspiração para o julgamento a que submete as suas personagens? Qual a importância das “fontes” literárias ou dramatúrgicas? Quanto pesa no auto um substrato figurativo concreto como a dança macabra? ¹⁴³

Num plano mais geral, muito se escreveu também sobre o contexto histórico-cultural que envolve a figura de Gil Vicente. A este respeito, pode perguntar-se, por exemplo: qual o tipo de relações que o dramaturgo mantinha com os dois monarcas a quem serviu? até que ponto poderia ir o artista na crítica que dirige à corte e aos costumes do seu tempo? Será a *Barca do Inferno* um friso social do século XVI português?

São já abundantes e sólidos os resultados apurados. Mas falamos da investigação académica, aquela que vai alimentando uma determinada subárea de estudo. Mas dificilmente ela chega ao leitor comum. Não

¹⁴² Para uma perspectiva analítica e histórica da Escatologia cristã veja-se Tamayo-Acosta, 1983. O mesmo tema encontra-se tratado de forma mais profunda e abrangente na Primeira e na Segunda Partes do *The Oxford Handbook of Eschatology*, Walls, 2008.

¹⁴³ Em ocasião anterior (Bernardes, 2015), tive já oportunidade de me ocupar deste mesmo assunto.

haverá, provavelmente, muita gente interessada em saber se, na concepção desta peça, Gil Vicente se inspirou ou não na *Dança da Morte* (justamente uma das prováveis fontes iconográficas de que falávamos acima) ou para escrever as duas que se seguiram imediatamente, tendo por temas o Purgatório (1518) e o Paraíso (1519).

É ainda menos provável que o espetador (ou o leitor) cultive uma curiosidade mais detalhada, a que dão resposta as notas de rodapé de algumas edições vicentinas: quem era afinal um tal Garcia Moniz que o Enforcado menciona, dizendo que ele lhe garantira que, depois de cumprir o castigo ditado pela justiça dos homens, ficaria isento de penas na outra vida? por que razão terá Gil Vicente escolhido um frade dominicano (e não de outra ordem religiosa) para representar a mundanidade dos clérigos? por que motivo neste auto (como em muitos outros) a crítica vicentina à justiça se revela tão forte e insistente? como se explica a informação constante da Didascália, segundo a qual a peça foi representada nos aposentos de uma rainha doente e prestes a falecer? Trata-se de uma circunstância fortuita ou de um dado contextual que interfere no sentido geral da peça?¹⁴⁴

Em Portugal, quem hoje assiste à representação do auto conhece-o pelo facto de ele ser estudado na Escola. O aluno português tem notícia geral sobre o autor e a obra. Sabe que a *Barca do Inferno* faz parte de um conjunto de cerca de meia centena de peças, e que esse mesmo conjunto é assinalado por uma acentuada heterogeneidade. Reconhece-se facilmente que o autor das *Barcas* é o mesmo de *Alma*; mas, para alguém menos familiarizado com a diversidade dos géneros do teatro medieval, pode duvidar-se de que se trate do mesmo dramaturgo que escreveu peças tão diferentes no tema e na estrutura como o *Auto da Índia*, *Rubena* ou *Maria Parda*. Costuma causar surpresa nomeadamente que o autor tenha escrito e feito representar cerca de 50 peças, com uma regularidade impressionante, ao longo de 35 anos, coincidindo com a

¹⁴⁴ A este propósito, deve notar-se que na versão impressa antes da *Compilação* (talvez ainda em 1517), não consta esta indicação de circunstância.

quase totalidade do reinado de D. Manuel e com parte do reinado de seu filho, D. João III.

Inferno é seguramente a peça que figura no cânone escolar, de forma mais regular. Atualmente, em Portugal, estuda-se no 9.º ano (tendo como alternativa o *Auto da Índia*), quando o aluno ronda os 14 anos de idade, ao longo de um mês e meio, entre finais de Outubro e o Natal. Logo depois de uma introdução biográfica e histórico-cultural e de uma descrição panorâmica da estrutura, o aluno aproxima-se de cada uma das personagens para lhe perceber o significado social e moral. Não é forçoso que o professor se detenha em todas as figuras com a mesma minúcia. Algumas impõem-se mais do que outras, ou porque parecem portadores de uma carga teatral mais forte ou porque se apresentam mais próximas da realidade social e moral dos nossos dias¹⁴⁵.

Tocados por situações de analogia que envolvem a exploração de pessoas (de que, infelizmente, continuamos a ter notícia), todos reparam na alcoviteira, retendo o papel que desempenha no tráfico que então se fazia, nas habilidades de sedução que exerceu em vida e tenta praticar depois da morte, quando tenta convencer o Anjo a ignorar os seus pecados e a acolhê-la na sua barca. Do mesmo modo, os alunos reparam no judeu, estranhando quase sempre que a sua condenação se deva apenas a um “pecado de religião”. Costumam inclusivamente notar que se trata de um condenado *especial*: viaja para o inferno como a grande maioria dos que se submetem a julgamento; mas, como se isso não bastasse, viaja do lado de fora da embarcação, parecendo assim ser alvo de um castigo reforçado. Sem recorrer a informação histórico-cultural, os professores que tanto enaltecem o talento de Gil Vicente experimentam depois alguma dificuldade em explicar que esse dramaturgo genial tenha consentido numa condenação que hoje seria inaceitável. Por fim, quando confrontados com o pecado do frade, os adolescentes reconhecem facilmente

¹⁴⁵ No já citado *Compêndio de Gil Vicente* (Bernardes & Camões, 2018), figura um muito esclarecedor estudo de Amélia Correia sobre este mesmo assunto: “Gil Vicente no cânone escolar. O(s) texto(s) e a(s) leituras”.

muitos pecados modernos atribuíveis a clérigos ou a outras pessoas que quebram regras e votos para se entregar aos prazeres.

Acima de qualquer outra personagem, porém, os alunos costumam simpatizar com o parvo Joane. Com ele, com as suas atitudes e palavras de rebeldia obscena se riram já sucessivas gerações de alunos e professores.

Acredita-se até que seja muito por causa dessa figura estranha mas cativante que Gil Vicente (e este auto em particular) mantém, desde há muito, uma posição estável nos programas escolares¹⁴⁶. A inesperada irreverência de palavras que caracteriza a personagem também serve para provar que, mesmo há quinhentos anos, quando a sociedade era muitíssimo mais repressiva do que hoje, os escritores (e os artistas em geral) criavam alternativas ao discurso alinhado, correto e respeitador que normalmente associamos ao Poder. E não se pode deixar de simpatizar com Gil Vicente quando ele reserva um lugar no Paraíso a esses *desalinhados*. Sabemos que o destino final do Parvo será bom. Pode até estranhar-se que ele não entre imediatamente na embarcação do Anjo. O Parvo tem de aguardar enquanto os cavaleiros, que chegam no final da peça, obtêm entrada imediata na barca do Céu. De qualquer modo, está fora de dúvida uma tônica comum: as personagens *boas* (Joane e os cavaleiros) definem-se pelo seu desapego em relação ao Ter e ao Poder.

Em lugar de se terem deixado seduzir pelos bens materiais, os cavaleiros entregaram-se a uma causa de natureza espiritual, pagando essa entrega com a própria vida. Podemos hoje colocar em causa o sentido e os fundamentos dessa dádiva. Trata-se de um compromisso de renúncia, em tudo oposto ao mundo de enganos e prazeres em que escolheram viver todos os condenados.

¹⁴⁶ Para além deste fator, relacionado com o impacto dessa personagem especial que é o Parvo Joane, existe um outro que pode explicar o favor de que o auto vem gozando na Escola: refiro-me à ideia de que nele se retrata o vasto espetro social da sociedade portuguesa de Quinhentos. Independentemente das reservas que possam colocar-se à autenticidade desse “retrato”, a possibilidade de através de uma só peça se poder proporcionar aos alunos um contacto com esse tempo mítico de Portugal tem tido decerto um forte peso nas escolhas do texto.

A mesma atitude de renúncia é identificável no Parvo. A este respeito, a sua resposta identificadora perante o Anjo não deixa margem para dúvidas:

Anjo – Quem és tu?

Parvo – Nam sou ninguém¹⁴⁷ (I, p. 225)

Do ponto de vista da lógica da Salvação, depois do “desprezo do mundo” falta ao Parvo o compromisso explícito com a causa da Fé. Embora indiciado desde logo, esse compromisso surge apenas, de forma plena, com os cavaleiros.

É da correlação entre estas três soluções que resulta a Lição da moralidade vicentina.

Conflitos de leitura

Ver em palco uma peça que se conhece não é a mesma coisa do que assistir a uma outra sobre a qual não temos informação. Neste caso concreto, todos sabem antecipadamente o que vai acontecer. É certo que o encenador conserva sempre uma boa margem de liberdade. Ainda assim, seria surpreendente que a vontade do dramaturgo fosse subvertida, a ponto de se colocar no Inferno quem Gil Vicente encaminhou para o Paraíso. Convém lembrar, a este propósito, que estamos perante uma *moralidade*, género teatral que, entre outros traços, se distingue pelo facto de nele ser bem visível a diferença entre o *Bem* e o *Mal*. Isso significa, na prática, que as personagens surgem caracterizadas com nitidez: de um lado situam-se aquelas que, tendo pecado gravemente, não podem ser salvas e, do outro, aquelas que conquistaram o Paraíso através de uma conduta virtuosa.

¹⁴⁷ A resposta que surge na folha volante de 1517(?) (“Samicas alguém.”) é literalmente diferente, embora sem se afastar do sentido de humildade e de contraposição relativamente a todos os condenados.

Ainda assim, mesmo sem alterações drásticas no domínio do conteúdo, sobram vários elementos de expectativa que podem ser explorados pelo encenador, pelo ator ou mesmo pelo aderecista.

Não sabemos exatamente como eram os Anjos e os Demónios que Gil Vicente apresentou à Corte em 1516 ou 17. Apenas podemos imaginar estereótipos através da iconografia¹⁴⁸. É certo que se tratava de figuras incomunicáveis entre si. Sabemos ainda (e é importante lembrá-lo enquanto assistimos à peça) que, ao contrário do que hoje acontece, Anjos e Demónios não eram simples entidades míticas. Bem pelo contrário: a sua existência era tida por certa.

Hoje, que essa crença deixou de ser consensual, subsiste a curiosidade em saber como vão surgir em palco os representantes do Paraíso e do Inferno. Em princípio, deverá haver neles uma margem de convenção que possibilite o reconhecimento. Mas fica em aberto uma componente indefinida, que dependerá da criatividade do encenador, contando inclusivamente com a mudança e a flexibilidade que entretanto se operaram na percepção do Bem e do Mal.

Um dos desafios mais interessantes para quem hoje encena a *Barca do Inferno* ou qualquer outra moralidade vicentina reside, de facto, na composição das figuras do Anjo e do Diabo, o mesmo é dizer da representação da *virtude* e do *pecado*. Tanto mais que, para além de traços constantes, o dramaturgo introduz notas de singularidade, que variam de peça para peça: o Diabo e o Anjo das *Barcas* não coincidem, desde logo, com as figuras do mesmo nome que surgem no *Auto da Alma*, apesar de este ter sido representado em 1518¹⁴⁹, poucos meses depois da *Barca do Inferno* e no mesmo ano de *Purgatório*. Neste caso, tanto o Anjo Custódio como o Diabo de *Alma* são figuras atuantes e empenhadas em influenciar as escolhas da figura de mulher que atravessa a vida e

¹⁴⁸ João Nuno Sales vem chamando a atenção para a importância do substrato iconográfico na dramaturgia vicentina. Veja-se, por exemplo, a excelente síntese que nos fornece sobre o assunto em Bernardes & Camões, 2018, p. 467-493.

¹⁴⁹ A respeito da representação do *Auto da Alma*, desde os trabalhos de Braamcamp Freire, vem prevalecendo, com bons fundamentos, a ideia de que ela ocorreu na quinta santa do ano de 1518 (2 de abril) e não em 1508, como se indica na *Compilação*.

que cede alternadamente a um e a outro. Os primeiros, os das *Barcas* limitam-se a certificar os motivos que levam as personagens ao batel do Paraíso ou ao batel da Perdição. Nada podem fazer para evitar esse destino pré-definido: tanto das muitas figuras que são objeto de condenação como das poucas que alcançam a salvação.

Alguns dos dilemas que se colocam ao encenador e ao ator da *Barca do Inferno* resultam da estranheza que o espectador do século XXI experimenta relativamente à dicção, ao vocabulário, aos movimentos e aos ritmos que andam associados às figuras do século XVI. Como pode conjugar-se a identidade epocal das figuras com a necessidade de as tornar reconhecíveis aos olhos do espetador de hoje?

O mesmo sucede com o estudo do auto, nas aulas de Português. À luz da tolerância religiosa que hoje felizmente não se coloca em causa, os alunos têm dificuldade em perceber que o praticante de uma qualquer religião minoritária seja condenado ao Inferno. Do mesmo modo que, sem terem em conta os efeitos socialmente negativos que provocava nas suas vítimas, pode haver dificuldades em compreender a severa condenação que atinge a alcoviteira Brízida Vaz. Isto para não falar do humilde sapateiro, que apenas parece ter exagerado no dinheiro que cobrava ao povo no desempenho do seu ofício.

Em face das circunstâncias atuais, podem já compreender-se mais facilmente as condenações do onzeneiro e do fidalgo tirano. O primeiro é um ganancioso: praticou a usura, através de empréstimos a juros elevados. Traz consigo o bolsão onde guardava os capitais mas declara que vai vazio. No seu entendimento alienado, bastaria voltar ao mundo e recuperar parte do dinheiro que acumulou em vida, para convencer o Anjo a recebê-lo. O segundo é um *fidalgo de solar* e, ao invés do que previa o *contrato social*, revelou-se distante e tirano em relação às dificuldades dos pequenos. Também ele julga poder chegar ao Paraíso através da simples invocação do seu estatuto ou de simples orações de sufrágio.

De resto, a alienação constitui uma característica comum a todos os condenados: não compreendem nem aceitam que os valores pelos quais se regeram enquanto vivos não se aplicam no Além. Deste modo, embora possa dizer-se que é preenchida por *sombras* (personagens falecidas),

a peça ilustra a obstinação de quem não consegue aceitar a mudança da morte e a justiça nova e definitiva que dela resulta.

O sentido de uma moralidade

A cena que requer mais explicação é, no entanto, a última. É quase impossível não reparar, em primeiro lugar que, antes de ingressarem na Barca do Bem, os cavaleiros de Cristo são interpelados pelo diabo:

Cavaleiros, vós passais
E nam me dizeis pera onde is? (I, p. 242)

Ao contrário do que sucede com todas as outras personagens (incluindo o Parvo), essa interceção não resulta em diálogo. A aparente sobranceria dos cavaleiros pode querer dizer que, tal como sucedia com as outras personagens, também eles tinham pecados. Desta vez, contudo, não existe lugar à sua evocação.

Empunhando espadas e escudos (atributos da sua militância cruzadística) as quatro figuras tinham surgido em cena entoando um vilancete de louvor à *barca segura*, que se inicia com o seguinte mote:

À barca, à barca segura,
guardar da barca perdida
à barca, à barca da vida! (I, p. 241)

Em resposta à tentativa de acusação do Diabo, as personagens que encerram o desfile apressam-se a alegar a sua condição de *Mártires de Cristo* (testemunhas da Fé), lembrando que o tipo de morte que sofreram basta para os resgatar de todos os pecados que eventualmente pudessem ter cometido:

Morremos nas partes d'além
e não queirais saber mais. (I, p. 242)

É então a vez de o Anjo assumir um discurso assertivo, aduzindo a causa que explica o acesso imediato dos cavaleiros à Salvação. Recorde-se que, ao longo do auto, a assertividade encontra-se apenas no discurso do Diabo, a quem cabe *acusar e explicar*.

Desta vez, contudo, os papéis invertem-se. O motivo para esta alteração parece claro: já tínhamos visto o Anjo ser benévolo para com o Parvo, a quem assegurou a Salvação. Mas, se repararmos bem, quando se dirige à personagem, o arrais do Céu tinha anunciado que se encontrava à espera de alguém:

Tu passarás se quiseres.

.....

Espera entanto per i:

veremos se vem alguém

merecedor de tal bem

que deva d' entrar aqui. (I, p. 225)

Ora, a chegada dos cavaleiros coincide com a concretização desse anúncio. O motivo do resgate é indicado com clareza, a encerrar o texto da peça:

Ó Cavaleiros de Deus,

a vós estou esperando,

que morreste pelejando

por Cristo, Senhor dos céus!

Sois livres de todo o mal,

santos por certo sem falha

que quem morre em tal batalha

merece paz eternal. (I, p. 242)

Não vale a pena acalentar ilusões: devolver vida e voz a uma criação teatral de há 500 anos requer esforço de compreensão histórica. Mas é compensador tentar esse esforço de alteridade, quer quando lidamos com espetadores quer quando se pensa nos alunos. Depois de vermos a peça

e de nela termos pensado, ficamos bem mais preparados para entender os dilemas do Bem e do Mal: aqueles que eram próprios da sociedade quinhentista, em primeiro lugar; mas também (porque não?) aqueles outros que são característicos do nosso tempo.

Para tal, nem sequer precisamos de sair completamente do século XXI. Com os pés assentes no chão que nos coube pisar, apuremos o ouvido para escutar a sensibilidade e a moral de um outro tempo. Descobriremos, talvez com surpresa, que esse tempo estranho não está ainda tão afastado de nós como parece.

(Página deixada propositadamente em branco)

14.

O AUTO DA FESTA E A (RICA) OFICINA DE GIL VICENTE

1. O *Auto da Festa* foi revelado em 1906, saindo do acervo de uma biblioteca privada. Figurava numa miscelânea de textos impressos ao longo da segunda metade do século XVI e inícios do XVII, integrando uma série de 21 obras, que, na sua maioria, correspondiam a textos dramáticos de Quinhentos¹⁵⁰.

A revelação foi muito saudada e isso não deve surpreender-nos, uma vez que o início do século XX era um tempo muito favorável a acontecimentos deste género. Lembremo-nos de que ainda não tinha decorrido um século sobre a edição de Hamburgo (publicada em 1834), equivalendo a uma espetacular *ressurreição* de Gil Vicente¹⁵¹; em 1902, com significativo impacto público, tinham-se comemorado os 400 anos da represen-

¹⁵⁰ Na sua globalidade, o acervo encontrava-se guardado no “Palácio do Calvário”. O texto em questão pode ser descrito como tratando-se de um volume in-4.º, encadernado em bezerro, tendo na lombada, a ouro a seguinte indicação. “Varias coisas. Tom-III”. Para além de textos de carácter lírico, como as famosíssimas “Coplas por la muerte de su padre”, de Jorge Manrique, na citada miscelânea encontram-se ainda peças de Ribeiro Chiado, Fernando Mendes, Afonso Álvares e Baltasar Dias. Os autos de Gil Vicente que figuram na citada miscelânea são, para além de *Festa*, *Fé*, *História de Deus*, *Cananeia*, *Barca do Inferno*. Assinale-se, por fim, a presença de dois autos de autoria duvidosa: *Deus Padre* e *Geração Humana*.

¹⁵¹ O próprio descobridor do auto alude, deste modo, a essas mesmas circunstâncias: “a atmosfera criada na Europa culta e no Brasil por esse grupo de lusophilos (alude a Alexandre Herculano, Gama Barros, Teophilo Braga e D. Carolina M. de Vasconcelos) contribuiu eficazmente para ser seguido com sympathia o movimento neo-vicentino, que se manifestou com a celebração do quarto centenário (...) e decerto favorecerá o acolhimento

tação do *Monólogo do Vaqueiro*¹⁵², marco inaugural de uma atividade que se prolongou por 35 anos, num regime invulgar de continuidade e abrangência. Para compreendermos bem o sentido de oportunidade deste acontecimento precisamos, sobretudo, de ter em conta que estávamos em tempo de grande exaltação filológica, envolvendo uma grande receptividade a tudo o que pudesse significar um acréscimo ao património muito especial que eram, em Portugal, as Letras quinhentistas.

O possuidor da dita miscelânea era o Conde de Sabugosa, figura prestigiada de aristocrata e de polígrafo (ele próprio era poeta, embora mais persistente do que inspirado), que colocou todo o empenho na edição. De facto, para além de ter transcrito o texto com assinalável zelo, o editor assinou ainda um longo estudo introdutório, onde se notam os grandes atributos da Filologia da época: clareza, fundamentação e prudência.

No ensaio não se iludem, desde logo, as questões mais intrigantes. Não se sabia, por exemplo (e não se sabe ainda) por que motivo o auto não chegou a figurar em nenhuma das duas edições globais. São várias as hipóteses de explicação e algumas delas foram, desde logo, suscitadas em termos que ainda hoje podemos considerar válidas: tê-lo-ia rejeitado o próprio Gil Vicente? Teria a rejeição partido dos filhos que, como é sabido, lhe editaram a obra postumamente? Nesse caso, cumpre perguntar por que razão teria a peça sido objeto de censura particular? Resultará o presente auto de uma pura colagem de cenas, talvez efetuada à revelia da vontade do autor e, nesse caso, quase seguramente depois da sua morte¹⁵³?

da publicação deste Auto, que vem trazer ao thesouro da litteratura uma perdida jóia e não das menos valiosas” (p. 519).

¹⁵² A edição de Hamburgo, levada a efeito por Gomes Monteiro e Barreto Feio, teve, no entanto, circulação limitada. Como se isso não bastasse, por via de um incêndio no Depósito, o livro cedo se tornou numa relativa raridade. Nessas circunstâncias, a edição de 1852, que integrou a prestigiada coleção *Bibliotheca Portuguesa*, viria igualmente a constituir um acontecimento importante para a afirmação canónica da obra vicentina, em Portugal e no Brasil.

¹⁵³ No termo da sua aproximação ao auto, Óscar de Pratt emite este juízo marcadamente depreciativo: “... curioso, embora pelo estudo de costumes e tipos de tempos que aliás não acrescentam novos aspectos às telas vicentinas, é talvez a menos cuidada de todas as

Há que reconhecer que qualquer destas hipóteses se afigura verosímil. Pelo menos, até hoje, ainda não se descobriu nada que certifique definitivamente uma delas com exclusão das outras. De facto, o texto contém materiais (personagens, situações, frases) que, embora em graus muito variáveis de transposição, encontramos também em outros autos; e talvez isso fosse suficiente para que o dramaturgo tivesse renunciado a incluí-lo na edição global que, tudo o indica, chegou a ter em adiantado estado de preparação. Conhecemos inclusivamente a Carta-Prefácio que compôs, destinada ao monarca. Mas os motivos da não-inclusão podem ter sido de natureza bem diferente: de facto, mesmo descontando o elevado grau de impunidade de que Gil Vicente pode ter beneficiado, há que reconhecer que a peça contém matéria escandalosa. Tudo começa com a Verdade, que se confessa escorraçada da Corte portuguesa (da Corte portuguesa, nada mais e nada menos). Mas a figura vai mais longe na sua denúncia: por detrás da crítica aos “tempos maus”, sugere-se fortemente que, nessa rejeição, houve conivência ou passividade do próprio Rei:

Oh grã crueldade
Que o tempo de agora tem tal calidade
Que cedo no paço já trazem por Lei
Que todo aquele que falar verdade
É logo botado da graça d'el rei. (II, p. 656)

Mesmo ausente, o monarca é, assim, convocado de várias formas¹⁵⁴. Repare-se que a Verdade se dirige a um determinado Senhor, em termos que o colocam acima do próprio D. João III. Depois de ter dito o que disse da sua má relação com o Rei, a personagem alegórica refere-se, de imediato, ao Senhor, em termos que excedem o encómio de circunstância:

produções do poeta” (p. 235). Na seriação que leva a efeito das obras de Gil Vicente, Osório Mateus não considera sequer a peça, num gesto que pode querer significar a negação implícita de autoria vicentina (Mateus, 1993).

¹⁵⁴ Invocando a ocorrência de expressões como “vim-me à Corte”, ou “vós outros que andais no paço”, José Camões parece não excluir de todo esta possibilidade, embora reconheça que as alusões poderão ter vindo de outros autos (1992, p. 3).

mais do que louvar-lhe virtudes intrínsecas, a personagem faz menção de o reconhecer como **protetor alternativo**, declarando-se disposta a deslocar o seu “assento” do paço régio para outra “pousada”:

E tendo sabido que vós, meu senhor,
Me tendes amizade e fé verdadeira,
E por isso venho de aquesta maneira
Dar-vos as graças por tão grande amor.
E com pensamento
De em vossa pousada fazer aposento,
Pois me amais com tanta firmeza,
De vossa boca farei fortaleza
Para estar nela sempre de assento. (II, p. 656-657)

A estes motivos, que podemos considerar como sendo de grave escândalo político, juntam-se ainda outros, de natureza moral. Basta lembrarmo-nos do primeiro vilão (João Antão, original da Beira), aludindo desbragadamente ao ato sexual que, num determinado domingo, praticou com a mulher do juiz. É necessário dizer que o tópico do rústico que dorme com uma mulher comprometida e de condição superior à sua aparece muitas vezes nas farsas medievais¹⁵⁵; ainda assim, há que ressaltar diferenças de contexto: o burlesco e a inversão de valores que caracterizavam o universo farsesco, de base popular e urbana, podiam não cair bem na Corte e, sobretudo, num Livro composto a pedido do Rei e a ele dedicado, em função da componente devocional que integra. Mais do que isso: na crueza com que surge, uma alusão deste tipo poderia ser de todo inconveniente, tanto no plano abstrato como no diz respeito às referências pessoais que poderia trazer a lume¹⁵⁶.

¹⁵⁵ O leitor que não tenha tempo de consultar uma edição completa das farsas (penso sobretudo na magnífica edição que André Tissier começou a publicar na Editorial Droz, em 1999) dispõe de um utilíssimo Repertório de assuntos, contemplando 176 textos, onde pode, desde logo, fazer um levantamento de afinidades com o *corpus* vicentino, com a certeza de que não lhe faltará matéria (Cf. Faibre, 1993).

¹⁵⁶ Lembremos, a este propósito, que no *Juiz da Beira* é evocada uma situação algo semelhante: refiro-me à queixa apresentada pela alcoviteira Ana Dias, envolvendo um

Em face do que fica dito, pode admitir-se que se, tal como conhecemos, o *Auto da Festa* tivesse integrado o *Livro das Obras*, não poderíamos evitar uma sensação de “corpo estranho”, de fuga à lógica global.

Para esclarecer alguns destes enigmas, seria útil conhecer um pouco melhor as circunstâncias que envolveram a representação. Mas isso não parece ser possível. Não sabemos, com rigor, quando e perante quem o auto tomou forma teatral pela primeira vez. Seguindo Óscar de Pratt, José Camões (que, sem dúvida, dedicou ao auto o estudo mais relevante de todos os que foram publicados desde 1906) localiza-o num Natal posterior ao ano de 1526. Com a prudência que lhe conhecemos, hesita quanto ao espaço e aos destinatários da representação. Por mim, não me importo de ir um pouco mais longe: coligindo todos os elementos textuais e extratextuais de que dispomos, corro o risco de dizer que a peça foi representada fora do espaço régio, muito provavelmente numa corte senhorial. E basta essa circunstância para conferir à peça um estatuto de relativa excepcionalidade¹⁵⁷.

Depois de algumas hesitações (as hesitações parecem estar no coração da Filologia de qualquer época) o Conde de Sabugosa sugeriu que a peça pode ter sido representada em Évora, no Natal de 1535, perante o 1.º Conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal. Em abono dessa tese,

filho de Pero Amado que, aproveitando-se do facto de o trigo que andavam a mondar se encontrar “crescido” manteve uma relação sexual com Beatriz, filha da queixosa. Confrontado com os protestos da mãe, que assim vê goradas as ambições de ver a filha casada num outro patamar social, o Juiz ignora as *Ordenações* (que previam severas penas para casos destes) e determina apenas que se apure, no local, se existiu resistência ou se, pelo contrário, o ato decorreu com mútuo acordo. Apesar da semelhança da situação, os termos em que o episódio é narrado (pela mãe) e comentado (por Pero Marques) parecem revelar um esforço de matização moral (o ato decorre entre vilãos) e de adaptação literária que, apesar de tudo, se deteta nos textos da *Compilação*.

¹⁵⁷ No estudo já citado, o primeiro editor moderno do Auto atribui mesmo consequências práticas a este facto, assinalando que talvez estivesse aí a explicação para um possível extravio do texto: “foi talvez a circunstancia de não ter nascido na atmosfera ruidosa da Corte, de o original não ter sido guardado nas arcas da câmara que mais depressa o lançaria no esquecimento” (Cf. p.67). Em boa verdade, temos apenas notícia de um auto que figurando no *Livro das Obras*, não foi representado na Corte: falo de *Cananeia*, pequeno mistério representado no Mosteiro de Odivelas, em 1534 ou 1535.

existe, sobretudo, uma curiosa coincidência entre o encómio que a Verdade dirige ao destinatário nesta peça e as palavras que Gil Vicente coloca na boca da mesma personagem nos versos que compôs para celebrar a Aclamação de D. João III (Cf. II, p. 87).

Mais importante, porém, do que saber se estamos perante uma peça esquecida, enjeitada ou proibida (as três possibilidades podem, perfeitamente, ser complementares) justifica-se tentar saber até que ponto a análise do texto se revela útil para captar a criação vicentina “em processo”. De facto, se repararmos bem, e não havendo praticamente dúvidas sobre a autoria, estamos perante uma peça vicentina que alguém decidiu que não deveria figurar na *Compilação*: não sabemos a quem coube essa decisão; nem sequer nos é possível saber se ela foi livre ou condicionada. Na ausência de elementos que possam ajudar-nos a responder a estas questões, o melhor será fixarmo-nos, por agora, noutro tipo de problemas. É que, apesar das incógnitas que venho destacando e que têm mobilizado, quase por inteiro, a atenção dos vicentistas que se têm ocupado da peça, é muito provável que o texto de que hoje dispomos possa dizer-nos coisas novas sobre um outro aspeto: refiro-me concretamente à forma como funcionava a oficina do dramaturgo. Não se trata de um aspeto menor. Pelo contrário: conhecer os processos de criação daquele que é, de longe, o maior dramaturgo português de Quinhentos constitui um plano de pesquisa especialmente promissor: porque pode ajudar a desvendar alguns dos mistérios de sentido dramático e teatral de cada auto e dos autos concebidos na sua extensão articulada. E porque, desde que conduzido com as devidas cautelas, um inquérito sobre estas matérias poderá ainda contribuir para compreender melhor o lugar de Gil Vicente no panorama artístico de Quinhentos, abrindo lugar às integrações mais vastas que há muito se impõem para que, por uma vez, o dramaturgo ganhe o lugar que lhe é devido nas Histórias do Teatro europeu.

Animados por esse propósito, tentemos, pois, formular algumas perguntas, até hoje menos suscitadas. Por outras palavras, proponho que espreitemos a oficina de Gil Vicente, a partir do *Auto da Festa*, um produto que dela parece ter saído em estado muito diferente de todos os outros que conhecemos.

Como tem sido insistentemente notado, desde 1906, o auto pode realmente ser visto como uma espécie de mosaico de parte significativa do teatro vicentino. Vejamos como encaixam as peças desse mosaico, recorrendo não apenas a analogias evidentes mas também a outras menos visíveis. Começemos pelas ciganas: à semelhança do que sucede com a pequena farsa homónima, temos, em *Festa*, ciganas que exibem dotes de adivinhação¹⁵⁸. Têm sido referidas diferenças, às quais tenciono regressar. Mas não se pode iludir a questão: ciganas habilidosas e de falas castiças, que se reclamam de conhecer as artes da adivinhação só as há em duas peças vicentinas¹⁵⁹; ainda no domínio das figuras, temos um vilão (o segundo, de seu nome Janafonso). Estamos, em dúvida, perante o exemplo típico do rústico deslocado: no espaço, desde logo (que, infelizmente, não identifica, em concreto) mas também deslocado nas palavras e nos valores. Neste caso, o vilão dá-se ao trabalho de viajar desde Bragança para pedir ao Deus nascido que o case, não aceitando, desde logo, que Ele o não receba:

Ca se Deus fosse ocupado
Como homem diz a respeito,
Mas ele tem tudo feito
Dantes que ele fosse nado
E meu visavô desfeito. (p. 668)

Em termos de discurso e de aproveitamento teatral (marcadamente paródico), estamos, de facto, perante o exemplo mais claro de duplicação: o *Templo de Apolo* tinha sido representado em 1525, incorporando

¹⁵⁸ Como bem sabemos, a adivinhação constitui um foco de sátira vicentina, a par da astrologia e da presunção.

¹⁵⁹ Como bem notou Eneida Bonfim, as ciganas de *Festa* (Lucinda e Graciana) são menos cortesões (ou mais grosseiras) do que as personagens que surgem na farsa vicentina do mesmo nome (2003, p. 200 e ss.). Lembrando, porém, a incerteza que subsiste quanto à data de representação do auto, José Camões fala, a este respeito, tanto em “memória” (no caso de a *Farsa das Ciganas* ter sido representada antes) como em “antecipação”, no caso (para mim menos verosímil) de ter sido representada depois do *Auto da Festa*.

um vilão deste tipo e era natural que, pela sua composição paródica, a figura pudesse ter caído no agrado do público¹⁶⁰.

Esse decalque, que tem sido repetidamente assinalado pela crítica, suscita, de resto, um problema mais vasto: o da originalidade de Gil Vicente. A questão recobre muitas vertentes que não posso agora analisar. Direi, no entanto, que se tem confiado talvez demais na ideia simplificada de que, em si mesmo, o assunto não tinha muita importância na época do autor, ainda marcada pela técnica compositiva da fórmula dispensando o conceito de *Autor*, pelo menos tal como o concebemos a partir do século XVIII. Para mais, existe a ideia de que a criação vicentina se define sobretudo em função do compromisso político que a envolve e não tanto por via de critérios estéticos, sobretudo se, mais uma vez, considerarmos os princípios que o Romantismo validou. Ora, a sensação que tenho é a de que não é bem assim. Como mostraram Daniel Arasse e Andrew Bennett (entre outros), a ideia moderna de *Autor* resulta de um processo lento que, na criação literária e nas artes em geral, conhece transformações importantes justamente ao longo dos séculos XV e XVI¹⁶¹. Esta mesma questão tem vindo a ser reavaliada no próprio quadro do teatro tardo-medieval. Sem entrar agora em considerações que desenvolvi noutro lugar (Bernardes, 2004/2005), parece-me perfeitamente sustentável a ideia de que o *Livro das Obras* obedece a um plano cívico, ideológico e estético, que engloba a própria ideia de **originalidade**, expressamente invocada, de resto, em alguns paratextos desse mesmo Livro.

Mas regressemos ao inventário de semelhanças entre *Festa* e outros autos, porque esse inventário se vai tornar o fundamento das conclusões que quero propor-vos daqui a pouco. Como na *Barca do Inferno*, *Juíz da Beira* ou *Floresta de Enganos*, no auto que agora nos ocupa critica-se o funcionamento da Justiça (desta vez é a Verdade que assinala a João Antão a necessidade de “comprar”, com perdizes, um bom despacho

¹⁶⁰ Para uma meticulosa comparação entre o Janafonso de *Festa* e o vilão do *Templo de Apolo*, veja-se ainda Bonfim, 2003.

¹⁶¹ Vejam-se, em especial, no livro de Arasse, a desenvolvida Introdução (intitulada “Ogni dipintore dipinge se”) e na obra de Benett, 2005, os capítulos 2 e 3.

do juiz); por seu turno, seguindo as pisadas de Pêro Marques, (o nosso bem conhecido marido de Inês Pereira e depois magistrado da Beira), o mesmo rústico contrapõe à justiça dos códigos aquela que resulta da própria natureza: se a mulher do juiz esteve de acordo e folgou com a relação que mantiveram, porque há-de ele ser condenado?

Ainda neste âmbito de análise, não pode deixar de referir-se a figura do Parvo. Sabemos todos que existem vários modelos de Parvo em Gil Vicente, quase todos extraídos das *sotties* medievais. Ora, a personagem de *Festa*, embora aqui e ali tocando o figurino mais sensitivo, revela-se, sobretudo e ao mesmo tempo, *evangélico* e *obsceno*, lembrando, nessa duplicidade, nessa duplicidade o célebre Joane, da *Barca do Inferno*; no caso vertente, o Parvo chega a propor casamento à Verdade, que não se mostra agastada com o assédio; ora, essa cumplicidade traz à memória a garantia do Céu, que o Anjo concede ao Joane na primeira Barca. Uma última afinidade entre os dois Parvos resulta do facto de, também neste caso, a personagem permanecer em cena, mesmo depois de obtido o seu “despacho”: na *Barca do Inferno*, Joane fica do lado do Anjo; nesta peça, o Parvo fica junto à Verdade, dialogando com Janafonso e com a Velha Filipa Pimenta (sua mãe).

Os paralelismos (não falo já de puras transposições) estão a chegar ao fim. Ainda assim, não pode deixar de falar-se da velha Filipa Pimenta que, na sua sandice amorosa, lembra muito a Brásia Caiada do *Triunfo do Inverno*: uma e outra representam a subversão grotesca da Natureza e estão dispostas a todos os sacrifícios para cumprirem as suas ânsias tardias. Um outro tópico comum (este ainda mais difuso) é o que relaciona os castigos de Deus (“que é verdade acabada”) com a fuga à Verdade: recorde-se que essa mesma lógica punitiva se aplica a todo o *Auto da Feira* e, em particular, à personagem de Roma, castigada pela Providência, por ter pactuado com o Diabo; se quisermos levar o paralelismo até ao extremo, podemos ainda chamar a atenção para a cena que precede imediatamente o “Aparato do Presépio”: refiro-me ao grupo de nove pastores devotos da Virgem, que vem à Feira não para comprar nem vender mas apenas para mostrar a sua incondicional devoção à Virgem, situando-se assim nos antípodas de todos os insatisfeitos, que cultivam as aparências enganosas, em detrimento das

essências verdadeiras (Roma, os compadres e as comadres). Ora, tal como em *Feira*, também *Festa* termina com um grupo de pastores (neste caso, um rapaz e três moças) que, a pretexto das núpcias entre o pastor Gil Tibabo e Filipa Pimenta, celebram, de facto, o Natal e a Verdade.

2. Em face do que fica dito, é grande a tentação de pensar que estamos perante um auto realmente “repetido” e, por isso, não apenas “dispensável da *Compilação*” como de menor importância para os estudos vicentinos. Com mais ou menos fundamento, tem sido essa a tónica essencial das avaliações até agora vindas a público. Mas importa não confundir os planos. Podemos admitir muito bem que pudesse ser esse o efeito da peça no leitor comum (afinal, o tipo de destinatário que Gil Vicente ou os filhos tinham em vista ao coligirem o *Livro das Obras*). Não é assim, contudo, para o leitor mais exigente. O facto de este texto incluir ecos e prenúncios de muitos outros textos (contrariando preceitos básicos de originalidade autoral) pode estar na raiz da exclusão de *Festa* do Livro que viria a ser editado em 1562. Mas a circunstância de estarmos perante um extenso repositório de fórmulas teatrais, coloca o auto em situação única no conjunto da produção vicentina que conhecemos. Até porque, se retirarmos o caso muito particular das *Barcas* e das personagens sacras, angélicas e diabólicas que evoluem nas moralidades, a presença da mesma personagem em mais do que um auto é realmente muito raro (em termos explícitos, Pero Marques e Inês Pereira constituirão mesmo casos únicos ao longo de toda a *Compilação*). E isso não deixa de ser significativo, confirmando nomeadamente o que há pouco se dizia sobre a ideia de *Autor* que suporta o *Livro das Obras*.

Com efeito, embora sendo importantes, estas semelhanças podem encobrir um aspeto decisivo na avaliação do auto. Deve ressaltar-se, em primeiro lugar, que as semelhanças que foram apontadas não são todas do mesmo tipo. Se o segundo vilão (Janafonso) recupera, no discurso e na atitude, o Vilão do *Templo de Apolo* (representado em Janeiro de 1526) se as duas ciganas, apesar de diferenças de tom duas já assinaladas, fazem lembrar aquelas que integrando um grupo mais numeroso, dão nome a uma outra farsa, torna-se útil notar que todas as outras notas de conti-

guidade apenas indiciam a coesão do extraordinário edifício construído por Gil Vicente. A ponto de poder dizer-se que o tipo de aproximações que, no seu conjunto, e descontando os casos já citados de Janafonso, das ciganas e da velha casadoira, se aplica também a outras peças do autor.

A circunstância para a qual quero agora chamar a atenção é que, para além de conter numerosas marcas do ideário vicentino, o *Auto da Festa* detém importantes traços de individualidade, o que faz crer que não seria impossível limar as marcas de repetição. O traço mais impressionante de originalidade é constituído pela personagem da Verdade, alegoria ordenadora que não figura em nenhuma outra peça vicentina. Como já se fez notar, é ela que abre o auto, num Prólogo que, só por si, constitui uma Pregação sobre o desconcerto do mundo e sobre o estado da Corte portuguesa, em particular; é ainda ela quem, depois, preside ao desfile dos diferentes romeiros, assegurando a ligação entre as diferentes cenas. O destaque que lhe é concedido é, desde logo, assinalado sob o ponto de vista formal: com efeito, conforme tem vindo a ser notado desde 1906, a Verdade é a única personagem que se exprime em versos de arte maior, em consonância com o registo persuasivo e declamatório do seu discurso. A situação corresponde, de resto, a um expediente muito comum no teatro medieval: cometer a uma personagem fixa a função de ligar os elementos móveis de toda a peça (assim sucede em *Agravados*, *Templo de Apolo*, *Cortes de Júpiter* e nas três *Barcas*). Mas não se trata apenas disso. Para além da componente teatral, a Verdade cumpre ainda outra função: em dia de Natal, a personagem toma verdadeiramente o papel do Presépio, assumindo-se como foco de todos os sentidos; fala de si própria, evidentemente e do pouco acolhimento que lhe tem sido dispensado; mas, ao mesmo tempo, leva todas as outras personagens a confrontarem-se com a sua presença. Nessa medida, para além de valer pelo que representa, a Verdade faz com que todas as figuras que chegam possam ser identificadas pela sua relação com a figura que tomou assento naquele lugar, dominando a cena, mesmo quando não intervém expressamente. Na sua dimensão axiológica, pode afinal dizer-se que a personagem alegórica ocupa o lugar que noutros autos vicentinos de Natal é ocupado por Cristo ou pela Virgem.

Já tive ocasião de notar que as lamentações da Verdade são particularmente incisivas: o desprezo a que é votada por todo o lado, incluindo a Corte, chega a fazer dela uma figura lírica, atributo direto do campo do Bem. É isso que explica que se afirme como filha direta da Santíssima Trindade, em contiguidade evidente com a Fé. A própria circunstância de, depois de expulsa de outros lugares, se dirigir a um determinado senhor, na suposição de nele ainda poder encontrar guarida, leva a que indiretamente se torne também filha da Esperança, outra virtude teologal. De tal forma a alegoria se torna central que bem pode dizer-se que Gil Vicente reúne nela os dois pilares estéticos que sustentam toda a sua obra: Sátira e Lirismo. De facto, tanto é possível sublinhar a crítica moral que atinge a sociedade (por se alhear da Verdade) como se torna fácil detetar, através dos seus apelos morais (e também da sua marcante afinidade com o Parvo despojado), a pregação dos valores da Humildade e da Justiça, que, nos *sermonários* da época, tantas vezes funcionam como opostos convencionais da mentira.

Definida desta forma, a alegoria da Verdade não é válida apenas para este auto, podendo admitir-se um processo de irradiação que toca toda a obra de Gil Vicente: no fundo, esta Verdade é a mesma que é submetida a prova no *Auto da Alma* (onde é hostilizada pela mentira do Diabo); é ainda por falta de Verdade que entram na barca perdida os condenados de Inferno” e de *Purgatório* (muitos deles mentirosos, lisongeadores ou alienados). Em contrapartida, foi por terem reconhecido a Verdade, *in extremis*, que os grandes do mundo são tocados por um gesto de Misericórdia na *Barca da Glória*. Proclamando-se amante da Verdade, o pastor Gil, que no Natal de 1502 se disfarça de Gil Vicente, cunhou a sua imagem perante a Corte régia, declarando-se disposto a afastar-se dos ruídos mentirosos do mundo e revelando-se capaz de se destacar dos companheiros para decifrar os mistérios do Presépio¹⁶². É ainda por ter proclamado a Verdade que o Filósofo de *Floresta de Enganos* (derradeira peça do autor, representada em Évora, em 1536) se queixa de ter

¹⁶² Sobre o significado particular desta personagem no *Auto Pastoril Castelbano* e na obra vicentina, em geral, veja-se o estudo autónomo que faz parte deste volume.

sido metido “en cárcel muy teneblosa”, vendo-se depois amarrado a um parvo sensitivo, que o humilha e o reprime, impedindo-o de continuar a exprimir-se na Corte (e só na Corte).

É certo que, o *Livro das Obras* contém outras personagens deste tipo. Mas não oferece dúvida de que a presença de mais esta reforçaria notavelmente a galeria de personagens doutrinadoras, fatores de unidade numa obra tão heterogênea e prolongamentos evidentes do pensamento do autor.

3. Mas os efeitos que resultam da presença desta personagem singular não são apenas de carácter semântico. Para além desses, é importante referir ainda os aspetos teatrais. Concentrando numa só figura a mensagem de todo o auto, o dramaturgo alcança, um outro efeito, ainda inesperado: reforça a teatralidade de todas as outras personagens. Notemos que existe música, desde logo, para cadenciar as cenas e para servir de emblema a alguns romeiros. E existem, depois, fartos elementos de puro teatro, que estão para além das palavras pronunciadas: as ciganas pouco valem no plano dramatúrgico mas constituem expedientes valiosos do ponto de vista teatral; o parvo, desastrado guardador de porcos, é assinalado pela distração, não alcançando, muitas vezes, o sentido do que lhe é dito e suscitando no espetador uma reação de riso ou, pelo menos, de contínua ambiguidade; por sua vez, o Vilão Janafonso não vale apenas pela sua representatividade social, convertendo-se, de facto, no mais festivo e paródico vilão de Gil Vicente, tanto pelo que diz como pelo que sugere, indo, neste aspeto, mais além do que o seu predecessor do *Templo de Apolo*; o mesmo sucede com a grotesca Filipa Pimenta que, dando como perdido o tempo em que criou o Parvo (seu filho), procura agora recuperar o fogo do amor, num registo obsessivo que, para além da representação convencional da velha ensandecida por amor, faz dela mais uma das muitas figuras da sem-razão que abundam no teatro vicentin¹⁶³. Mas o que mais importa sublinhar é que, independentemente da

¹⁶³ Repare-se que, em si mesma, a irrazoabilidade constitui um poderoso gerador de teatro. Como é sabido, a sátira à irrazoabilidade constitui um dos traços mais fortes do

relação que qualquer uma destas personagens possa manter com outras do vasto friso vicentino, salta à vista que, tal como comparecem neste auto, elas se revelam menos presas à retórica da mensagem, surgindo mais soltas e genuínas.

Dir-se-ia assim que, por essa via, as personagens de *Festa* são dotadas de um grau de teatralidade mais elevado do que aquele a que estamos habituados na *Compilação de todas as obras*.

Conclusão

É tempo de concluir. Em bom rigor, nada do que disse até aqui coloca em causa as duas hipóteses já aduzidas para justificar a não inclusão do *Auto da Festa* na *Compilação* de 1562 e de 1586 e para um esquecimento que durou mais de três séculos. Ainda assim, julgo legítimo propor uma terceira hipótese de explicação: não para excluir nenhuma das que se encontram em apreço mas destinada a emparceirar com elas: tal como o conhecemos desde 1906, o *Auto da Festa* constitui matéria teatral não trabalhada pelo autor para figurar no livro e cancioneiro que viria depois a imprimir-se, recolhendo a generalidade da sua produção. Muito provavelmente, o trajeto normal da atividade vicentina implicava diferentes fases: antes de tudo, vinha a invenção teatral, que era, muitas vezes, feita sob o signo da urgência; só depois vinha o tratamento literário desse mesmo material, compreendendo dois parâmetros: a necessidade do aperfeiçoamento técnico-formal propriamente dito, com ganhos retórico-expressivos e perda eventual de alguma teatralidade¹⁶⁴ e a integração no macrotexto que é, de facto, o *Livro das Obras*, reforçando nexos internos e acentuando linhas de contiguidade¹⁶⁵.

teatro vicentino. Para um levantamento dos diferentes focos satíricos no *corpus* vicentino, veja-se o meu *Sátira e Lirismo...*, 2004, p. 303 e ss.

¹⁶⁴ São essas também as conclusões que podem extrair-se da comparação entre a generalidade dos textos que figuram, ao mesmo tempo, na *Compilação* e fora dela: *Maria Parda*, *História de Deus*, *Ressurreição*, *Barca do Inferno* e, sobretudo, *Inês Pereira*.

¹⁶⁵ Assim aconteceu, de forma muito visível, com as *Barcas* que, tal como surgem no

Antes ou depois de Gil Vicente morrer, o *Auto da Festa* foi teatro. Por uma ou outra razão, assim ficou, não se tendo chegado a cumprir sob o ponto de vista dramatúrgico. Tal como a conhecemos hoje, a peça constitui, pois, um vestígio muito revelador da muita matéria que Gil Vicente guardava na sua prodigiosa oficina. Ao que tudo indica, essa oficina não devia diferir muito de outras oficinas em que se pode encontrar matéria-prima por utilizar, misturada com vestígios de materiais pontualmente aproveitados e logo desmontados por conveniências de vários tipos. Uma oficina mental e material, que se imagina com muitas prateleiras ordenadas e com etiquetas diferenciadoras, separando géneros (Gil Vicente tinha uma clara consciência deles) fórmulas, personagens, tópicos. Nesse tipo de oficinas existe sempre um lugar para os materiais recicláveis. E, como bem sabem todos os que lidam com o sortilégio das letras e do pensamento, esse tipo de material pode constituir tanto uma oportunidade e uma reserva confortável como um martírio moral. São materiais que hoje colocaríamos num disco de segurança, à espera de umas férias grandes. Falo daquelas que povoam a nossa memória e, com o passar dos anos, se vão transformando em pura nostalgia. Ontem como hoje, esse tempo distendido pode, afinal, nunca chegar. Sobretudo quando, como era definitivamente o caso, a tarefa não era fácil, exigindo, para além de tempo, um suplemento de criatividade (desses que só aparecem muito de vez em quando). Havia essencialmente trabalho de rasura (o Janafonso, sem dúvida), de reajustamento (as ciganas e avelha) e de reordenamento global (permitindo a manutenção de tudo o resto).

Sem ter tido acesso a nenhum registo, acredito que, à morte de Gil Vicente, o *Auto da Festa* se encontrava nesta última prateleira: a dos materiais que, tendo servido para uma determinada circunstância, aguardava uma oportunidade de reatamento. Dessa mesma prateleira saiu depois, já sem ele saber, para uma edição avulsa, para acabar na dita miscelânea que o Conde de Sabugosa viria a herdar e publicou, em clima de euforia neovicentina.

Livro (tanto através das didascálias como através de várias remissões internas) se oferecem ao leitor como teatro articulado ou “de conjunto”.

Se assim foi, podem talvez sugerir-se duas conclusões: uma delas já era conhecida e perfilhada por muitos vicentistas; e uma outra de carácter mais teórico e, por isso, talvez menos considerada. De facto, já se podia imaginar que o dramaturgo trabalhava por fases e por tentativas, para desgosto daqueles que, desde a sua descoberta romântica, sempre viram nele um “repentista genial”, nisso antecipando Camões, Bocage ou Almeida Garrett. A este respeito, é o próprio bom-senso que vem em nosso auxílio: enquanto homem de teatro, Gil Vicente encontrava-se dependente de dinâmicas coletivas e, como tal, só poderia ter trabalhado desta forma. Mas esta pequena visita à rica oficina do dramaturgo de D. Leonor prova ainda outra coisa: que, no seu tempo, existia uma consciência clara das diferenças de registo entre o texto (editado ou não) que servia diretamente o espetáculo e aquele outro que se podia dar depois a ler, em forma de livro¹⁶⁶. Muito provavelmente, os textos que figuram na *Compilaçam* resultaram de matrizes teatrais entretanto desaparecidas. O *Auto da Festa* não chegou a esta última fase. Porque isso representaria um esforço demasiado exigente e/ou porque o resultado final poderia não agradar a D. João III, para quem Gil Vicente trabalhou ao longo de 15 anos consecutivos e para quem, no final dos seus dias, “com pena de minha (sua) velhice”, o dramaturgo chegou a reunir as suas obras. Ou ainda – e agora é apenas a minha intuição que fala – porque esta obra nasceu de um parênteses de circunstâncias amargas; tal como interpreto os elementos disponíveis, este auto teve vida não apenas fora da corte régia mas também contra ela; tão fora dela e tão contra que não foi depois possível submetê-la ao verniz retórico e moral que, apesar de tudo, recobre a generalidade do *Cancioneiro* de Gil Vicente: aquele mesmo que, beneficiando de altas proteções, viria a sair dos prelos de João Álvares, “impressor d’el rei nosso senhor”, em Setembro de 1562.

¹⁶⁶ Entre nós, Osório Mateus foi quem mais chamou a atenção para a necessidade de reparar nesta diferença. Fê-lo repetidamente ao longo dos seus estudos vicentinos e chegou a escrever um artigo completo sobre o assunto (2004).

15.

MARIA PARDA, ENTRE O BURLESCO E A SÁTIRA

***Maria Parda*, entre o burlesco e a sátira**

Corria o ano de 1522 e Gil Vicente, ao longo das duas décadas que levava como dramaturgo ao serviço da corte, ensaiara já as soluções teatrais mais correntes e prestigiadas da velha tradição medieval do teatro burguês e popular: monólogos, églogas ou autos pastoris, farsas e moralidades.

Embora vinculados a outras raízes sociais, os autos de Mestre Gil não estranhavam o ambiente dos palácios e, nessa medida, as [trovas] “de Gil Vicente sobre o *Pranto de Maria Parda*” representam um caso raro de coincidência entre o “teatro de corte” e o “teatro de rua”¹⁶⁷.

A partir daí, o autor haveria de privilegiar, cada vez mais, o registo estilístico da comédia cavaleiresca e sentimental, numa inflexão estética destinada a corresponder às expectativas de públicos mais seletos e exigentes: a *Comédia do Viúvo* é datável de 1521 e o *Dom Duardos* de 1522, seguindo-se, no mesmo quadrante estético, *Amadis de Gaula*, em 1523/1524, *Divisa sobre a Cidade de Coimbra* em 1527 e *Rubena* em 1529.

Arrumado, de forma que pode parecer discricionária, na última parte da *Compilaçam* (que corresponde às trovas e cousas meúdas”), o texto

¹⁶⁷ A alusão à Sé leva Margarida Vieira Mendes, a supor que o *Pranto* possa ter sido representado nas imediações da Catedral senão mesmo numa das capelas do seu claustro. A estudiosa alvitra mesmo a possibilidade de se tratar da capela da Terra Solta (Cf. Mendes, 1998, p. 7).

em causa partilha do estatuto indefinido dos textos “virtualmente representáveis”. Este estatuto vago faz lembrar o que sucede com as cinco trovas dialogadas de Anrique da Mota, incluídas no *Cancioneiro Geral*, também elas consideradas como teatralizáveis. Embora em nenhum lugar se mencionem circunstâncias de representação, é verosímil que ela possa ter acontecido. De facto, são muitos e variados os elementos de natureza cénico-teatral contidos no texto, que vão desde o movimento implicado na evolução da fala da protagonista, até aos diálogos com os taberneiros e às próprias modulações de forma e conteúdo, visíveis no discurso da figura principal. O texto é composto por 369 versos em redondilha maior (distribuídos por estrofes de nove versos) distribuindo-se de forma bem equilibrada: a lamentação ou pranto (14 estrofes) os diálogos com os taberneiros (12 estrofes) e, por fim, o monólogo que contém o testamento (15 estrofes).

Maria Parda, a mulata velha que dá nome às trovas, começa por se queixar da carestia do vinho, que naquele ano de escassez e esterilidade, se encontrava inacessível aos bebedores.

O problema é logo referido na didascália inicial, antecipando os dois fundamentos da situação dramática: o alto preço do vinho e a absoluta dependência da figura em relação ao seu consumo:

...o vinho tão caro e ela não podia viver sem ele. (II, p. 491)

O desfecho da ação encontra-se limitado a duas soluções: encontrar forma de retomar o consumo...ou morrer.

A eminência da morte é insinuada na agonia do corpo, que vai secando: as gengivas e os beiços, primeiro, seguindo-se o gorgomilo e o próprio útero ou “madre”.

Como todas as grandes catástrofes dignas de um pranto público, a incapacidade de explicação é total:

Eu nam sei que mal foi este
pior cem vezes que a peste... (II, p. 497)

Deste modo se institui uma fusão entre o que é uma desgraça pessoal (a de Maria Parda) e uma tragédia coletiva, com efeitos de devastação muito superiores à própria peste.

Os sinais de nostalgia sucedem-se, através da nomeação onze ruas e lugares de Lisboa, onde se vendia outrora vinho em abundância (“andava eu de ramo em ramo”). Em todas, Maria Parda bebeu abundantemente noutros tempos, algumas vezes integrada em grupos.

Evoca-se o consumo imoderado com uma Joana, na Rua de Cata que Farás

Onde bebemos, Joana
e eu cento e um cinquinho. (II, p. 493)

ou, em grupo de três, no Poço do Chão e na Praça dos Escanos:

Ó velhas amarguradas
Que antre três, sete canadas
Soíamos de beber. (II, p. 494)

O último consumo de que se dá conta é o da véspera e implicou já a venda de uma peça de vestuário, indiciando a alienação de decoro:

Ontem bebi a mantilha
Que me custou dous cruzados. (II, p. 491)

A subversão do conteúdo convencional conduz-nos ao cerne do processo burlesco. Quando a personagem quer significar os efeitos da saudade em que a deixou o desaparecimento da bebida identifica os suspiros do desgosto com a fisiologia dos intestinos, que simbolizam a crueza da Fortuna e a vanidade da vida:

quando eu, rua, por vós vou,
todolos traques que dou,
sam suspiros de saudade!

Pera vós, ventosidade,
naci toda como eștou. (II, p. 494)

Nos diálogos que mantém com os seis taberneiros, Maria Parda recorre, em vão, a algumas artimanhas para obter o vinho de que urgentemente precisa. Sem dinheiro que lhe permita adquirir a bebida (para além da mantilha, já se tinha inclusivamente desfeito dos toucados e da fraldilha) resta-lhe pedir fiado.

Chega, para tanto, a prometer o que não possui. A João Cavaleiro promete o seu enxoval (que seria próprio de uma moça casadoira mas não de uma velha decrépita); a João do Lumiar fala ainda numa carga de linho que teria mandado buscar a Entre Douro e Minho. A estratégia do engano pode ser imputada ao desespero vivido pela personagem. Mas não há dúvida de que a propensão para o ardil a coloca no mesmo plano das muitas figuras enganosas que povoam a obra de Gil Vicente, em particular aquelas que encontramos nas farsas¹⁶⁸.

Neste caso, porém, os comerciantes revelam-se avisados e implacáveis na sua recusa. Não se limitam a defender os seus interesses. Recusando o que lhes é pedido ou proposto, censuram a insensatez perdulária de Maria Parda. Servem-se, para tanto, de aforismos de prudência¹⁶⁹.

Branca Leda, por exemplo, lembra que

Que bem passa de goloso
O que come o que não tem. (II, p. 496)

¹⁶⁸ De entre as muitas outras mulheres enganadoras que povoam as farsas vicentinas, destacamos a Constança do *Auto da Índia* ou Inês Pereira do auto do mesmo nome.

¹⁶⁹ A minha leitura é, por isso, diversa daquela que foi proposta por Margarida Vieira Mendes, quando esta identifica um contraste entre a atitude dos taberneiros e a prática da caridade, associada à figura de D. Leonor de Lencastre, protetora do dramaturgo: “os seis taberneiros que recusam fiar o vinho poderão representar um mercado lisboeta sovina, nos antípodas da caridade e do espírito das Misericórdias em que se empenhou a rainha D. Leonor e com ela Gil Vicente.” (Cf. Mendes, 1988, p. 6).

Enquanto Martim Alho evoca o ditado corrente

Quem quer fogo busque lenha. (II, p. 496)

Não falta quem recomende a Maria Parda que se sacie com água. É ainda o caso de Branca Leda

Muita água há em Borratém

E no Poço do Tinhoso. (II, p. 496)

Goradas todas as tentativas para se manter viva (o que apenas seria possível se obtivesse o vinho), a protagonista decide então encarar a morte.

A forma de o fazer consiste na elaboração de um testamento.

E se já havia burlesco na parte anterior, essa vertente acentua-se agora sobremaneira. Maria Parda começa por nomear uma pessoa como testamenteira e herdeira, com a qual se irmana no vício e no procedimento insensato (“Lianor Mendes d’Arruda/Que vendeo como sesuda/Por beber, at’à peneira”). A escolha é coerente, uma vez que, sendo quem é, dá garantias de executar com fidelidade as disposições que vão ser expressas. Mas o burlesco é mais uma vez notório: em vez de revelar arrependimento e temor pelo castigo *post-mortem*, a figura revela-se pertinaz.

A alma não é encomendada a um santo mas a Noé, que aqui surge na qualidade de plantador da primeira vinha e de primeiro borracho. Estabelece depois que o acompanhamento fúnebre do seu corpo se faça à luz de cepas de vinha (por tochas), exprimindo o desejo de ser aspergida não com água benta mas com uma das suas borrachas, outrora cheia de malvasia e agora desgraçadamente seca como ela.

No quadro paródico do seu enterro, não hão de ainda faltar pormenores como a forma do ataúde (que deverá ser a de uma vasilha) e o acompanhamento com odres vazios, que ela própria esgotou. O facto de mesmo assim não ter conseguido apaziguar a sua sede significa que o vício (este como outros) é enganoso, em si mesmo: nunca serve para satisfazer uma necessidade mas para aumentar ainda mais a dependência.

São oito os itens que constam do testamento, configurando todos eles uma inversão das últimas vontades cristãs. Nele se determina, em concreto, que, ao invés de ser enterrado em solo sagrado, o corpo seja sepultado onde “estão sempre bebendo”.

Em conformidade com as determinações anteriores, manda que as missas de sufrágio não sejam *rezadas*, mas *cantadas* por “vigairos / que não bebam menos que eu”, significando assim, ao mesmo tempo, a des-sacralização da liturgia e a ineficácia do próprio sufrágio (o que faz de Maria Parda uma condenada irremissível).

De resto, pode dizer-se que a subversão burlesca do enterro tinha sido de algum modo antevista quando a bebedora situa a consumação do vício na rua da Ferraria, em dia de Natal:

Já me a mi aconteceu
Na menhã que Deus naceu
À honra do nascimento
Beber ali um de cento
Que nunca mais pereceu. (II, p. 492-493)

O testamento burlesco é encerrado com o mote inicial, ou seja, a reiteiração da sede e da perdição a que ela conduz Maria Parda e a certificação de que as disposições que ordena foram bem sopesadas:

Assi que por me salvar
fiz este meu testamento
com mais siso e entendimento
que nunca me sei estar. (p. 502)

Conclusão

A situação de carência viciosa em que a personagem se encontra, a sua errática peregrinação em demanda de um bem inalcançável e a disposi-

ção recalcitrante das suas últimas vontades traduzem-se num acentuado efeito teatral que é próprio do burlesco.

Esse efeito parece orientado para o riso geral (tanto da Corte como do Povo), na linha do filão do cómico de inspiração báquica que caracteriza a tradição medieval.

Se entrarmos em linha de conta com o plano mais amplo do *Livro das Obras*, porém, não há dúvida de que a peça em apreço representa também uma espécie de contra-face da idealidade vicentina. Falo de uma moral feita de justa medida, de contenção e de renúncia. E assim, para além da composição da figura da ébria – decerto um dos tipos de maior êxito na tradição teatral do Ocidente – o *Pranto de Maria Parda* significa também uma sátira do excesso, consumada através do processo da caricatura e da desqualificação social e humana, de que é objeto a figura da mulata desesperada e próxima da morte.

É justamente essa proximidade que aponta para um impacto moralizante. De facto, para além da dimensão cómica que encerra, o Pranto indicia a derrota de uma viciada ou de uma desprevenida. A crítica do aparato, tantas vezes vinda a lume em outras peças, consiste na reprovação do apego a tudo o que não se revela essencial. Em regra, é no exagero e na dependência daquilo que se afigura frutífero que assenta a lição moral de Gil Vicente.

A figura de Maria Parda pode assim ser lida como o símbolo de um Portugal que se deixou subjugar pelo prazer fácil e pela dependência continuada de consumos inadequados. A condenação torna-se bem visível seja qual for o plano em que a consideremos: para além de não obter o que procura, a mulher em causa vai morrer. O testamento que enuncia é ainda o de alguém que não acalenta nenhuma esperança de salvação. Se tivermos em conta o figurino alegórico que existe nas *Barcas*, podemos intuir que a Parda se apresentará no cais de embarque com os seus pecados bem à vista.

Sirva de exemplo o que indica para as órfãs pobres que ficaram por casar “por beber dos paes”. Ao dispor que sejam agasalhadas, torna ainda mais patente o desamparo, a causa dele e o seu incorrigível apego à bebida:

Item mando agasalhar
Das orfãs estas no mais
As que por beber dos paes
Ficão proves por casar.
Às quaes darão por maridos
Barqueiros bem recozidos
Em vinhos de mui bôs cheiros;
Ou busquem taes escudeiros,
Que bebão coma perdidos. (p. 500-501)

O facto de a bebedora expor reiteradamente o seu excesso e de elaborar um testamento sem nenhum tipo de contrição parece fazer dela um caso de exclusão. Nesse sentido, e tendo em conta as relações que foram sendo notadas com a globalidade da obra vicentina, pode concluir-se que o burlesco que fomos notando não se esgota nos contornos risíveis que lhe são próprios mas se converte em sátira, remetendo para uma constante transversal do *Livro das Obras*.

Mais do que uma personagem carente, Maria Parda parece ser na vasta galeria das personagens vicentinas, o exemplo da imprudente que caiu no desespero por culpa própria.

Desse modo, tal como sucede com o cómico que, em Gil Vicente, nunca se basta a si próprio, também o burlesco se converte em estratégia ao serviço de um desígnio mais vasto e mais profundo¹⁷⁰.

¹⁷⁰ O recurso ao burlesco não se limita à peça em apreço. Poucos anos depois, Gil Vicente viria a construir um outro auto globalmente assente no mesmo princípio. Refiro-me ao *Juiz da Beira*, datável de 1525. Embora de forma pontual, surgem manifestações claras de burlesco, pelo menos nos seguintes autos: o *Pater Noster* que figura no *Velho da Horta*, o sermão do frade sandeu, que inicia *Mofina Mendes*, a adivinhação astrológica de Mercúrio que surge no *Auto da Feira*, a prece de Constança a Santo António, que encontramos no início de *Índia* ou a cativação de Cupido por uma sua apaixonada, que surge em *Floresta de Enganos*. Sobre a transversalidade deste princípio na obra vicentina, veja-se Bernardes, 2006, p. 332-346.

16.

HAY AQUI TANTO QUE VER

O NATAL E A PREGAÇÃO DA FÉ EM GIL VICENTE

Uma pequena obra (quase) esquecida

Até aos nossos dias, o *Auto da Fé* foi pouco lido e ainda menos representado. Não temos que nos surpreender por essa relativa falta de interesse. Afinal, na brevidade dos seus 335 versos, o texto parece resumir-se a uma catequese elementar.

Nem sequer se verificam nesta peça os motivos de atração que costumamos associar às criações de Gil Vicente: não existe uma história que possa surpreender-nos nem surge nenhuma personagem que possa considerar-se como marcante.

Apesar de tudo, pode sempre perguntar-se se esta apreciação é inteiramente justa. Talvez não. Quando lidamos com textos *antigos* é necessário ter em conta pelo menos três tipos de condicionantes. Refiro-me ao quadro histórico-cultural em que se inscrevem, à pertença do texto a um determinado género dramático e, por último, à sua relação com a globalidade da obra vicentina. Só depois podemos decidir se devemos aceitar a leitura mais corrente do auto. Estaremos realmente perante uma peça singela e desprovida de interesse?

Assentemos desde já no pressuposto de que o texto não deve ser avaliado apenas pela extensão. Examinemos ainda o papel que o auto pode ter no plano geral da criação vicentina, tanto no plano dramático como no plano teatral.

Entre o espanto e a contemplação

Embora sendo breve, o auto distribui-se por três partes distintas e bem articuladas entre si: até ao verso 64, os pastores Brás e Benito, recém-chegados a um palácio, exprimem o seu espanto perante o que lhes é dado apreciar. Recorde-se que, por aquela altura, a situação do rústico que irrompe no palácio constituía já um expediente teatral bem conhecido e de êxito garantido, pelos efeitos cómicos que implicava. Tratava-se, por exemplo, de tópico corrente no teatro que Juan del Encina e Lucas Fernández tinham vindo a desenvolver desde finais do século XV, na corte ducal de Alba de Tormes, junto a Salamanca.

Esse mesmo precedente explica que os pastores do auto vicentino se expressem no dialeto saiaгуês, reconhecido como marca distintiva dos seus congéneres castelhano-leoneses. O expediente confirma ainda que se tratava de pastores que pertenciam a um determinado tipo. Eram “simpres” (como se diz na Didascália) e não pastores disfarçados ou “cultos”, como podia acontecer no teatro ou nas éclogas de matriz clássica. Essa autenticidade está na raiz da sua atitude perante as maravilhas do palácio: admiram-nas mas tardam em compreendê-las e sobretudo nunca deixam de as sentir como alheias. Em nenhum momento os ditos pastores esquecem a sua origem ou pensam em renegá-la.

Mas o auto não é exclusivamente falado em saiaгуês. A Fé, personagem que dá nome ao auto, vai exprimir-se no idioma lusitano: se o dialeto convém aos pastores ignorantes, o discurso da personagem sabedora requer uma língua mais prestigiada. Através dessa diferença sinaliza-se também a distância entre quem sabe e quem não sabe: entre quem fala de forma eloquente e persuasiva e quem se limita a ouvir e a assimilar uma determinada mensagem.

A teatralidade do espanto verifica-se, em primeiro lugar, na reação dos pastores quando chegam ao palácio; numa segunda parte, a surpresa deriva de uma outra realidade mais complexa: o significado do Natal. Quando se trata de celebrar e de compreender o mistério do nascimento de Jesus, rústicos e cortesãos, que até então tinham estado separados

(uns como atores e outros como espetadores), confluem na atitude de *contemplação*.

Um dos primeiros sinais do espanto pastoril resulta da dificuldade em compreender que um acontecimento ocorrido há tanto tempo possa ainda ter efeitos no presente. Em determinado momento, o pastor Brás pergunta se Cristo, nascido há 1510 anos, pode agora nascer outra vez:

Brás – Qué años ha que aqueció?

Fé – Mil e quinhentos dez.

Brás – Y ahora nace otra vez?

De mil años s'acordó. (I, p. 83)

A pergunta só faz sentido na medida em que é imputada a um pastor ignorante. Para a Fé, contudo, a questão colocada constitui uma oportunidade de relacionar dois planos: o *tempo do mundo* e a *eternidade*:

Fé – Tanto monta se agora

contemplares aquela hora

como s' agora passara. (idem)

Assim veiculada, a lição encerra uma dimensão teológica da maior importância. De resto, ela vem muitas vezes à tona no teatro vicentino como na arte tardo-medieval em sentido amplo. Falamos do princípio segundo o qual o *tempo do mundo* não apresenta nenhum tipo de contiguidade com o *tempo divino*. A realidade que agora se encontra em apreço está fora de qualquer percepção cronológica.

A segunda parte do auto estende-se até ao verso 110 e contém a gradual aproximação dos pastores à Fé. Essa gradualidade permite uma minuciosa composição teatral do *pastor-bobo*. Através dela, o dramaturgo parece enaltecer a atitude dos rústicos que acabam por superar receios naturais para se abeirarem de uma figura que não conhecem. Guia-os apenas uma intuição: a de que se trata de “imagem sagrada”. O sentido moralizante é claro. Em sentido oposto situam-se todos aqueles que, em nome da rebeldia ou da desconfiança, enjeitam interpelações e ensina-

mentos. Aproximando-se da Fé para depois acatarem as suas explicações, os pastores ilustram a atitude positiva de quem se revela atento e aberto ao desconhecido não se fechando na suficiência do seu mundo.

Os restantes 225 versos, que equivalem à parte substancial da peça, incluem as explicações que vão ser fornecidas a Brás e a Benito. Embora sendo suscitadas por questões concretas, essas explicações não se dirigem apenas a esclarecer as dúvidas formuladas. Partem delas mas cedo tomam o modo de uma doutrina abrangente e estruturada sobre as coisas visíveis e invisíveis, sobre as origens e o destino do Homem.

Rústicos no palácio do Rei

A entrada imprevista dos rústicos equivale à chegada de alguém a um lugar alheio. O tópico encontra a sua raiz no Evangelho de São Lucas (2:8-20), quando os pastores que pernoitavam nos campos de Belém são alertados por um Anjo que lhes anuncia o nascimento do Salvador. Depois de superarem um primeiro momento de temor, põem-se a caminho para adorar o Menino. Desde então, os pastores ficaram para sempre como símbolo da adesão pronta e simples ao Mistério da Encarnação.

Em face do que lhes é dado presenciar, um deles (Brás) começa por declarar-se “atobobado” (ou “atibobado”). De resto, o vocábulo “bobo” e suas derivações (“bobeo”, “bobillón”) surge por cinco vezes na boca dos pastores como forma de auto-caracterização e significa sobretudo incapacidade de discernir e compreender.

Estranham, em primeiro lugar, o grande número de eclesiásticos que se encontravam na capela:

Brás – Mas que monton de coronas
bendígalos santo Anton.

Benito – Quién supiesse deslindar
Cual es crego o sacristán. (p. 75)

Numa primeira leitura, a nota pode ser interpretada de forma neutra. Tratando-se de celebrar o Natal, a presença de um número elevado de pessoas da Igreja poderia explicar-se pelas necessidades litúrgicas.

A alusão ao “monton de coronas” pode, no entanto, relacionar-se com uma linha satírica que surge recorrentemente na obra do autor, denunciando o excessivo número de clérigos que povoam a Corte e o Reino em geral¹⁷¹.

A ideia de estranheza estende-se depois aos adereços da capela: as mesas, os panos, as luzes. Tudo é diferente do ambiente rústico de onde vêm. Cada um coloca perguntas sobre a natureza e os préstimos do que lhes é dado ver. Quem é interpelado, porém, não sabe responder. Limita-se a levantar possibilidades de resposta, transpondo as interrogações para o seu mundo, sempre com a noção de que aquilo que sabe não basta para alcançar o que não conhece. Contando as perguntas formuladas pelos dois pastores encontramos a soma de dez, equitativamente repartidas entre Brás e Benito.

Trata-se de um número elevado de perguntas que serve para definir a atitude dos pastores: não conhecem mais do que o seu mundo lhes permite conhecer mas manifestam vontade de conhecer o que lhes é dado ver e viver.

¹⁷¹ A alusão satírica aos clérigos regressa no final, quando Silvestre (o terceiro pastor nomeado) faz a sua entrada. O tópico ocorre em outras peças vicentinas. Veja-se, por exemplo, como surge em *Frágua d'Amor*, colocada na boca de um frade. Ao aproximar-se de Cupido para lhe pedir o regresso ao estado de leigo, o clérigo é interrogado sobre os motivos do seu desejo. Vem então a resposta seguinte: “Porque meu saber nam erra/ somos mais frades qu’a terra / sem conto na cristandade/sem servirmos nunca em guerra. /E haviam mister refundidos / ao menos três partes deles” (...), (I, p. 659).

^Ainda no domínio das tragicomédias, existe uma outra alusão do mesmo tipo. Refiro-me à intervenção preambular de Apolo (em *Templo de Apolo*). Em discurso parodístico, a personagem enumera um conjunto de procedimentos destinados a regenerar o mundo. Em determinado momento, refere concretamente a necessidade de plantar os frades com a coroa em terra, antes de proceder à eliminação daqueles que não se revelassem produtivos: “Y plantar todos los frailes / en la tierra que no es buena, / las coronas so ell arena, / las piernas hacia los aires,/como quien pumar ordena. / Y si no diesen limones/ en mitad del arenal / a todo género humano, / y prísigos a montones, / luego fuego y san Marzal. / Y en después de hecho esto, / los clérigos debieran ser/de manteca por cocer, / y puestos al sol nun cesto/esto fuera menester. (II, p.12).

Logo que é informado de que é noite de Natal, Brás estabelece a comparação entre o aparato em causa e a realidade que se vive na sua igreja, em circunstâncias semelhantes:

Que ño os entiendo ño
Ñi sé qué cosas hablais
Si mas ño lo aclarais.
Si es noche de Ñavidá
Ésa es otra sebandija
Más no veo en ñuestra igreja
Esto así como aqui está. (I, p. 82)

Fechados no círculo da experiência rústica e sem conseguirem alcançar respostas satisfatórias entre si, é chegado o momento de os dois vilões coincidirem na necessidade de obter ajuda de alguém (“algún lletrado”) que os elucide sobre o que veem, mas não entendem:

Benito – Hay aqui tanto que ver
que me sinto atobobado.
Brás – quien hallará algún lletrado
que supiera esto entender. (I, p. 77)

Encontramos aqui o eco claro das explicações do Anjo que aparece aos pastores no relato de São Lucas e que tem o condão de os tranquilizar, antes de se dirigirem ao Presépio.

Num primeiro momento, o sentimento de ignorância parece aplicar-se apenas aos pastores, não abrangendo os cortesãos presentes. Mas surge a vez de a Fé se manifestar. A pedagogia que dela deriva assenta numa autoridade serena, simples mas inquestionável, abrangendo agora todos aqueles que se encontram presentes naquela noite e naquele lugar. Deste modo e através deste processo de implicação, os cortesãos que até aí tinham assistido ao diálogo pastoril convertem-se, também eles, em espetadores.

Assim se vai estratificando o conjunto de potenciais destinatários de uma obra aparentemente destinada a celebrar uma circunstância bem identificada. Se para os cortesãos de 1510, os efeitos de sentido ainda eram claros, por efeito desse alargamento para os leitores do século XXI o auto vai deixando de ser tão simples e direto como parecia.

O Auto da Fé e a Compilação

O Auto da Fé não vale apenas por si mesmo. Faz lembrar outras peças do autor. Sabemos, de resto, que existe vantagem em tomar o *Livro das Obras* como um todo orgânico, que requer aproximações internas, quase como se cada auto correspondesse ao capítulo de um livro que é, ao mesmo tempo, compacto e diverso.

Deste modo, quando contactamos com *Fé*, podem vir à memória outras peças: é, desde logo, o caso de *Visitação*, que se acredita ter sido interpretado pelo próprio Gil Vicente, a 7 de junho de 1502, saudando o nascimento do príncipe D. João, herdeiro do trono de Portugal. Nesse auto inaugural encontramos também o *espanto* do pastor perante o esplendor da Corte. Mesmo exprimindo admiração perante o que lhe é dado ver (a ponto de se julgar no “paraíso terrenal”), o vaqueiro permanece fiel ao seu mundo e aos seus valores. Um sinal indireto dessa perseverança é o conjunto de presentes que traz à rainha parturiente: ovos, leite, queijo, mel. No seu conjunto, estas ofertas ilustram não tanto o princípio da subordinação do Campo à Corte mas a ideia de interdependência: necessitam ambos um do outro.

Daquela vez refere-se o nascimento de um príncipe terreno. O esforço de decifração empreendido pelo vaqueiro, que não tem interlocutor, pode assim limitar-se às coordenadas dinásticas e genealógicas que assinalam a vinda ao mundo do herdeiro de um trono ibérico. Por fim, nesse como neste auto encontramos um remate de dança e de música, a cargo de um conjunto de rústicos (“unos treinta companeros//porquerizos y vaqueros”), expressamente convocado para o efeito.

Outro texto que pode vir à memória é o *Auto Pastoril Castelhana*, representado poucos meses após a *Visitação*, pelo Natal de 1502. Também nessa peça, ainda primordial, se observa a aproximação dos pastores ao Presépio, com tudo o que isso representa de surpresa e de necessidade de esclarecimento. Mais próximo do Evangelho, a peça contém o chamamento do Anjo e a reação dos pastores. A diferença maior entre os dois autos consiste no facto de neste outro existir um pastor que se destaca dos demais. Falamos de Gil, o vilão que, apesar de ter nascido nas seranias (tal como os outros), abandonara entretanto a vida gregária para se tornar contemplativo. Por se ter afastado dos ruídos do mundo é-lhe dado ouvir o anúncio angélico, inacessível aos ouvidos dos companheiros. Por ter beneficiado desse contacto, já na gruta de Belém, mostra-se conhecedor dos sentidos inerentes ao nascimento de Cristo. Gil Terrón assume por inteiro o papel de “letrado”, explicando, com recurso às próprias escrituras, tudo aquilo que não tinha sido compreendido pelos companheiros e pela corte.

No *Auto da Fé* não existe a figura do pastor clarividente. Os pastores situam-se no mesmo plano, evidenciando desorientação e desconhecimento quer relativamente ao espaço palaciano quer relativamente ao mistério do Natal. Sentem justamente a falta de um “letrado” que possa introduzi-los nos sentidos do mistério¹⁷². É essa falta que agora vai ser suprida pela figura da Fé¹⁷³.

O Pastor

No cômputo da obra vicentina, sabemos que a presença dos pastores se revela de grande importância quer em termos quantitativos quer em

¹⁷² Nesta mesma condição de alegoria, a Fé surge na parte final do *Auto de Mofina Mendes* (também conhecido por *Auto dos Mistérios da Virgem*), como um dos atributos de Nossa Senhora.

¹⁷³ Em Juan del Encina (concretamente na sua *Égloga de Navidad*) encontramos uma solução mista, que associa a rusticidade à clarividência. Todos os pastores foram antes tocados pela aparição do Anjo. Nesse sentido, em maior ou menor grau, revelam conhecer os fundamentos gerais dos mistérios que presenciam.

termos qualitativos. A par do cavaleiro (figura que surge regularmente nas comédias), o pastor vicentino dá corpo a uma forma especial de égloga dramatúrgica, corrente no espaço ibérico. Mais do que em outros autores, contudo, o pastor de Gil Vicente é enaltecido na medida da sua autenticidade: vive apenas do seu gado e surge destituído de qualquer ambição material. A par do *cavaleiro*, o *pastor* representa o contraponto de personagens que na *Compilação* aparecem assinaladas pela dissimulação, pela cupidez e pela vaidade: pode ser o caso de fidalgos e clérigos presunçosos, de velhos ensandecidos por amor ou de comerciantes que tudo trocam pelo lucro.

À semelhança do que sucede em outros autos, também em *Fé* os pastores surgem *autênticos* nas suas dúvidas e na sua ingenuidade, desejosos de saber e humildes na aceitação do que lhes é ensinado. Essa aceitação fica bem patente na forma como, no final, agradecem os ensinamentos recebidos:

Brás – Vós, prehecha Fé sagrada,
vida de nuestro consuelo,
pues nos mostrastes el cielo,
seáis por sempre loada. (I, p. 87)

Pode assim pensar-se que os pastores daquela noite funcionam como exemplo para os cortesãos, clérigos ou nobres, que se encontram no palácio. Os rústicos não sabem mas não presumem. Os áulicos, pelo contrário, são geralmente caracterizados pela suficiência. É perante a corte e para ela que Gil Vicente empresta voz aos pastores, neles delegando o que parece ser uma atitude corretiva: cómica num primeiro momento; mas que vem depois a revelar-se com profundo sentido doutrinal.

O que está em causa é justamente fazer sobressair a curiosidade centrada na essência das coisas, aquela que se encontra para além do que é visível.

Mas trata-se ainda de proceder à explicação dos mistérios, recorrendo à simplicidade e não à especulação teórica e hermética. É aliás importante que seja este o tipo de explicação que prevalece. Recorde-se que,

em si mesma, a especulação é muitas vezes satirizada ao longo da obra vicentina. Está em causa, por último, oferecer à corte o exemplo do acolhimento agradecido. Neste como noutros autos parece chamar-se a atenção para o exemplo positivo de quem, estando de fora, detém uma capacidade especial para identificar e aceitar a Verdade, a mesma que a corte tem tendência para rejeitar¹⁷⁴.

A pregação da Fé

Enquanto figura de eloquência, de quem se espera que faça luz sobre indeterminações, a Fé é portadora de um tipo de pregação estruturada.

O introito é significativo:

A divinal claridade
seja em vosso entendimento
e vos dê conhecimento
de sua natividade. (I, p. 80)

A nota da clareza e do entendimento constitui um tópico da pregação, servindo como desígnio abrangente de tudo o que vai explicar-se.

Logo que é instada a apresentar-se, a personagem aduz um conjunto sucessivo de autodefinições dinâmicas: “Crer o que não vemos (...) amar o que não compreendemos (...) amar a Deus só por ele”.

Esta autorrevelação assenta num fundamento e orienta-se para um fim. A ideia cimeira é a de Salvação, que surge como corolário dos procedimentos e das atitudes humanas:

¹⁷⁴ Num outro auto de Gil Vicente (*Festa*), a Verdade, sob forma alegórica, chega a lamentar-se de ter sido escorraçada da corte: “Vim-me à corte cuidando achar/quem me fizesse algum gasalhado/sem achar quem nunca ninguém mal pecado/quem me quisesse somente olhar,/Oh grã crueldade/que os tempos de agora tem tal calidade/que todos no paço já trazem por lei/que todo aquele que falar verdade/é logo botado da graça del rei” (II, p. 656).

Pela glória que esperamos. (idem)

O significado destes versos aponta para a necessidade de adesão àquilo que se situa para além dos sentidos. A tónica é repetida logo depois, em evidente ampliação dos destinatários da mensagem:

Haveis de crer firmemente
tudo quanto vos disser
os que salvos quereis ser
naquesta vida presente. (I, p. 83)

Esta dimensão escatológica surge aliás relacionada com a circunstância do Natal. De facto, o nascimento de Cristo representa o fundamento da Verdade que é dada a conhecer e assinala, ao mesmo tempo, o princípio de que a Fé representa o único caminho de resgate que se oferece à Humanidade.

A este propósito, a pregação em apreço faz lembrar autos como *Alma* e *Barcas*. Recordem-se, no primeiro caso, os apelos constantes que o Anjo Custódio faz à Alma no sentido de lhe lembrar que não é deste mundo e que, estando nele de passagem, deve observar a memória e o entendimento da Pátria Celeste, para evitar a perdição.

Lembre-se ainda que a Fé constitui o móbil dos cavaleiros de Cristo que encerram o desfile de *Inferno*, funcionando como contraponto dos condenados; recorde-se, por fim, que, em *Glória*, é por força de arrependimento e oração (manifestações correlatas de Fé) que os grandes do mundo, embora objeto de condenação, logram inverter o destino negativo, sendo objeto de um imprevisto ato de redenção pascal.

No mesmo sentido, devemos considerar a necessidade do *despojamento*, indicador possível de uma espiritualidade franciscana, cuja presença no teatro de Gil Vicente tanto pode constituir sinal de época como marca de proximidade ao círculo da Rainha D. Leonor de Lencastre. E também a este propósito parece possível identificar uma alusão crítica ao comportamento mundano da Corte, tantas vezes censurada pelo luxo e pela sobranceria social.

Essa crítica é feita de forma velada, identificando a *pobreza actual* com a riqueza do Céu:

A pobreza actual e espiritual
é o toque principal da celestial riqueza.
porque é porta da humildade
caminho da paciência
horto da santa prudência
estio da santidade. (I, p. 84)

Nesta contiguidade que se estabelece entre a pobreza imanente e a riqueza divina, ilustra-se justamente o princípio de que o tempo e o espaço terrenos podem servir como antevisão do céu. Mas, porque é ilusório e contingente o mundo pode representar também um engodo dos sentidos e uma via de perdição.

O esclarecimento da Fé prossegue com o encarecimento da figura da Virgem, em consonância com o destaque que sempre lhe é dado nas representações vicentinas do Natal como na representação iconográfica da época:

Portanto a virgem real
per geração generosa
foi a mais pobre e humildosa
de todo género humanal. (I, p. 85)

A catequese conclui-se com a evocação do significado da Encarnação divina, sublinhando o que isso representa em termos de misericórdia e aproximação à fragilidade humana:

Sentindo nossa miséria
chorava o santo menino
coberto o culto divino
daquela fraca matéria.
E porque ele é dado a nós

cujo império é eternal
faz esta corte real
a festa que vedes vós. (idem)

Os pastores são enfim convocados para a celebração; mas é-lhes aconselhado que participem à sua maneira e não diluídos nos hábitos da corte:

Vós outros também cantai
per vosso uso acostumado
como lá cantais c'o gado. (idem)

.....

Um auto de Natal

Fé pertence ao conjunto dos autos natalícios que figuram na *Compilação*. Para além do *Pastoril Castelhana* e do *Pastoril Português*, o auto irmana-se ainda com *Reis Magos*, *Sibila Cassandra*, *Mofina Mendes* e *Feira*. Embora partilhando com os restantes o tema central, o auto em apreço distingue-se deles por uma característica de estrutura e de sentido. Com efeito, nas peças que acabo de referir, a representação da natividade surge apenas no final, como forma de resolver ou rasurar os muitos desconcertos antes evocados. No auto de que agora falo não é assim: o Presépio funciona como tema único e não se contrapõe a nenhuma situação de desordem. O *Auto da Fé* parece ter sido concebido para explicar o significado do nascimento de Cristo, de uma forma que, sendo simples, fosse ao mesmo tempo profunda e abrangente. Nessa medida, bem pode dizer-se que a pequena peça vicentina faz lembrar as múltiplas figurações da Natividade que, por aquela altura, vinham saindo das mãos de pintores e escultores, aparentando singeleza, ao mesmo tempo que consentiam elevados graus de exegese¹⁷⁵.

¹⁷⁵ De entre as muitas referências que podiam invocar-se acerca da representação iconográfica do Natal, destaco o excelente estudo de Pérez-Higuera (1996), profusamente ilustrado com obras hoje preservadas em grandes museus do mundo.

Não havendo lugar para nenhum tipo de ação (ao contrário do que sucede nas farsas, por exemplo), o diálogo constitui-se como registo exclusivo do discurso. A conversa entre pastores é viva, paritária e cheia de referências pitorescas. O tom altera-se, porém, quando a Fé entra em cena. Desaparece então a paridade e face ao carácter profundo do que é afirmado pela nova personagem, extinguem-se também as alusões cómicas.

O encontro entre quem sabe e quem não sabe (mas se encontra disponível para saber) configura um quadro de catequese ideal. Esse tipo de diálogo não é comum no teatro de Gil Vicente onde a interlocução *discrepante* prevalece largamente, refletindo antagonismos de atitudes e valores.

Um encontro análogo ocorre apenas em mais um auto vicentino. Refiro-me a *Feira*, uma outra peça natalícia, datável de 1527. Após o desfile dos que não conseguem adquirir o que procuram na feira das virtudes, surge um grupo de pastores que finalmente obtém sucesso. São devotos da Virgem e essa condição constitui garantia de êxito. Quando chegam à fala com o Serafim (o vendedor do Bem que não encontra interessados nas mercadorias que apregoa), aproveitam para colocar um conjunto de perguntas sobre as realidades do céu. Trata-se mais uma vez de teatralizar a diferença entre o mundo pastoril e o mundo celeste.

As respostas do Anjo às perguntas dos rústicos podem ser lidas e interpretadas em graus sucessivos de complexidade. Assim devem ser compreendidas as informações prestadas pelo Anjo sobre as ocupações de Deus e da Virgem:

Gilberto – Mas pois quanto ao que entendo

sois samicas anjo de Deos.

quando partiste do Ceu

que ficava ele fazendo?

Serafim – ficava vendo o seu gado.

Gilberto – Santa Maria. Gado há lá?

Oh Jesu como o terá

o Senhor gordo e guardado.

E há lá boas ladeiras

como na Serra da Estrela?

Serafim – Si.

Gilberto – E a virgem que fazia ela?

Serafim – A virgem olha as cordeiras
e as cordeiras a ela.

Gilberto – E os santos de saúde
todos a Deos louvores?

Serafim – Si. (I, p.181)

Nesse mesmo registo pode ainda ser compreendido o silêncio do Anjo quando os pastores lhe pedem para quantificar a distância que existe entre o lugar em que se encontram naquele momento concreto e a entrada do almejado Paraíso.

Gilberto – E que léguas haverá

Daqui à porta do paraíso

Onde sam Pedro está? (I, p. 182)

Não existe resposta mas, o silêncio é portador de uma mensagem: após a sintonia que antes se verificara entre o Anjo e os pastores devotos da Virgem, o trajeto para o Paraíso, que não pode medir-se em léguas, só pode ser bem pequeno e fácil de percorrer para aqueles pastores. E também nessa medida se estabelece um contraste claro entre a distância a que os pastores se encontram da salvação e aquela outra (muito maior) a que se encontram os insatisfeitos da primeira parte do auto.

Visto no seu conjunto, o Natal assume assim no teatro vicentino o significado de tempo suspenso ou de possibilidade de um reinício oferecido à corte, para quem Gil Vicente concebe a globalidade do seu teatro. Os pastores que vêm ao palácio de Almeirim situam-se na linha daqueles outros que acorreram a Belém, ao chamamento do Anjo. E tal como sucedera no relato de São Lucas, também aqui a sua vinda em humildade é um ato exemplar, que se contrapõe à surdez dos que não acreditam ou dos que presumem conhecer.

Conclusão

Contrariamente ao que poderia concluir-se a partir de uma leitura apressada, o *Auto da Fé* não se resume pois num simples *exercício festivo de imitação* relativamente ao estilo pastoril que alguns anos antes tinha nascido no quadro castelhano-leonês, interpretado por Juan del Encina e Lucas Fernández. Sem ignorar a importância dessa matriz (que é, de resto, patente através de múltiplos sinais), a peça em causa reúne outros motivos de interesse.

Mantém, desde logo, uma relação próxima e importante com outros autos vicentinos: aqueles que têm o Natal por tema mas também aqueles que, vistos articuladamente, ganham um sentido mais amplo e mais profundo à luz deste pequeno exercício teatral; mobiliza vários tipos de destinatários, desde aqueles que estando na capela, intervêm expressamente através de atos e palavras, até àqueles que foram lendo, ouvindo e reinterpretando o que foi dito naquela noite e que, mais tarde, viria a ser incluído no primeiro livro da *Compilação*.

A técnica do desenvolvimento parece uma simples derivação da ambiguidade própria do texto dramático e do ato teatral que dele resulta. Mas é bem mais do que isso: falando diretamente para os pastores, a Fé representa uma fonte de conhecimento. É nessa qualidade que fala para a corte e fala ainda para todos os que ainda hoje lhe prestarem atenção.

Num primeiro momento, pode pensar-se que o que se diz nesta peça deriva apenas de uma circunstância teatral, delimitada por um espaço e um tempo bem concretos. Pode ainda pensar-se que está sobretudo em causa uma forma de magistério devoto e simplificado.

No seu todo, porém, o diálogo explicativo em que assenta a maior parte do auto assume-se como busca de um sentido para além das realidades próximas e tangíveis. Lido como gnoseologia cristã, o auto destina-se a alcançar um objetivo bem característico do teatro de Gil Vicente que poderemos considerar comum à dramaturgia do final da Idade Média: o de integrar o entendimento humano nas coordenadas

da Fé e no magistério da Igreja que nele se centra¹⁷⁶. No texto ou no palco, trata-se de tornar presente o que já aconteceu, convivendo com o mistério mas sem desistir da busca de sentido que ele implica.

¹⁷⁶ Na autoapresentação a que já aludi, após enumerar os seus atributos, a Fé acaba por referir o magistério da Igreja como caminho de aprofundamento e entrega observante: “E se mais queres saber/crer na madre igreja santa/e cantar como ela canta/ e querer o que ela quer.” (I, p. 80).

(Página deixada propositadamente em branco)

17.

FLORESTA DE ENGANOS, UM EPÍLOGO PARA A COMPILAÇÃO

Introdução

Os “grandes autores” distinguem-se também pelas dúvidas e divisões que suscitam nos leitores. É assim com os contemporâneos, desde logo. Mas é-o talvez ainda mais com aqueles que escreveram há mais tempo, uma vez que a distância costuma acentuar o efeito de estranhamento.

Invoco dois exemplos camonianos: um da Lírica e outro da Épica. Começo pelas redondilhas de “Sobre os rios que vão”, o longo texto que encerra o alinhamento da poesia em medida velha. Há certamente quem enalteça a composição e a considere uma das mais belas e densas que se escreveram em língua portuguesa. Mas há também quem rejeite o fideísmo da segunda parte do texto, manifestando a sua preferência pelo Camões sombrio, melancólico e dilemático, que os versos finais parecem “ofender”. A estes, de resto, não falta sequer o argumento da possível inautenticidade autoral¹⁷⁷.

Ainda no âmbito da obra camoniana, vemos o mesmo tipo de reação ao episódio das despedidas de Belém. Refiro-me, em particular, à longa fala que o Velho dirige aos mareantes, que estavam prestes a partir. Porque inclui Camões na sua epopeia uma voz que desautoriza todas as partidas?

¹⁷⁷ Essas dúvidas que se situavam mais no domínio da suspeita acabam de encontrar fundamento filológico na edição crítica da Lírica camoniana levada a cabo por Barbara Spaggiari.

Com Gil Vicente passa-se um pouco o mesmo fenómeno. Há ainda hoje quem, não deixando de o apreciar globalmente, não perdoe o cruzadismo da *Barca do Inferno* ou de *Exortação da Guerra*. Não falta quem lamente a salvação dos grandes do mundo na final da *Barca da Glória*. Mas há quem vá mais longe, vendo com pouca benevolência peças que consideram “menos bem construídas”.

No rol destas últimas criações inscreve-se *Floresta de Enganos*. Trata-se de um auto que nunca fez parte do cânone escolar. Nem em termos de leitura integral nem sequer em termos de antologia. E escasseiam igualmente os sinais de apreço por parte dos vicentistas mais assíduos¹⁷⁸.

Quem era Gil Vicente, em 1536?

Entre 1532 e 1537, a corte de D. João III permaneceu em Évora com alguma regularidade. E foi justamente nos paços eborenses que Gil Vicente fez representar algumas das suas peças. Foi lá que, em mês indeterminado, foi representada aquela que acabaria por ser a sua “derradeira” criação, intitulada *Floresta de Enganos*.

Conhecendo o lugar e a data aproximada de representação, ficam, contudo, por responder muitas outras questões.

Destacarei apenas três aspetos menos claros, na tentativa de me aproximar um pouco mais do autor, da peça em si mesma e do papel que ela ocupa no conjunto da obra de Gil Vicente.

Por essa altura, Gil Vicente seria um ancião, com mais de 70 anos. E era sobejamente conhecido na Corte, uma vez que nela vinha desenvol-

¹⁷⁸ O estudo de síntese elaborado por Maria João Brilhante (1992) para a série dos *Cadernos Vicente* dá conta indireta desta situação, ao elencar na bibliografia final apenas títulos de carácter geral e quase sempre publicados há várias décadas. Mais tarde, haveria de surgir o estudo renovador de Elisa Pisco Nunes.

Contrariando estes sinais de desinteresse, a peça acaba de dar origem a dois espetáculos, muito diferentes entre si mas ambos magníficos. Refiro-me à encenação estreada em Évora, em outubro de 2021, com encenação de José Russo e António Augusto Barros, juntando a Escola da Noite e o Centro Dramático de Évora, e à encenação da autoria de João Pedro Vaz, que subiu ao palco do Teatro Nacional de São João, no dia 16 de março de 2022.

vendo atividade continuada desde 1502, ano que se apresentou através de dois autos: o pequeno *Auto da Visitação* (que ficaria conhecido por *Monólogo do Vaqueiro*), festejando o nascimento do Príncipe D. João, e o *Auto Pastoril Castelhana*, celebrando o Natal daquele mesmo ano. Entre essa data inicial e o ano de 1536, mediavam 35 anos de trabalho contínuo, sempre ao serviço do Rei e do Reino.

Apesar de ter tido uma carreira longa, não é fácil delimitar *fases* no sentido artístico da palavra. Apesar de tudo, parece claro que desde a morte de D. Manuel (1521) e de D. Leonor de Lencastre (1525), a obra do dramaturgo contém sinais de nostalgia em relação a tempos mais fartos e mais alegres. Por essa altura, o autor sabia que se encontrava na fase final da sua longa carreira de artista. E sabiam-no igualmente todos aqueles a quem se dirigia.

É pois sob a tónica do balanço e da autojustificação que surge a *Floresta de Enganos*, título que o próprio autor instituiu e que, ao contrário do que é costume, no texto se repete várias vezes. A ponto de se poder dizer que em nenhuma outra peça do autor, o título se reveste de uma importância tão grande na aferição do sentido.

O que sugere esse título? Nele se sinaliza a ação da peça. uma vez que dela consta uma série de enganos ou artimanhas. Tudo começa com um Escudeiro que ludibria um Mercador. Vende-lhe umas rendas forjadas, ou sejam um “produto falso”. E logo a alguém que se distingue pelos bons negócios que costuma fazer. O último engano é de natureza amorosa. Ironicamente Cupido, o próprio deus do Amor, é a vítima desse engano,

Talvez ninguém tenha estranhado a natureza do enredo que preside à peça. Afinal, Gil Vicente, autor de farsas, faz do engano o motor da ação em muitas das suas obras. A surpresa (se é que a houve) pode ter vindo do facto de, nesta peça, os enganadores comuns serem muitas vezes os enganados.

Mas o espanto de espetadores e de leitores pode resultar ainda de outros fatores. Falemos do Prólogo, antes de mais. A *Floresta* não é a única peça vicentina que se inicia com uma cena preambular. Assim sucede também em *Feira, Mofina Mendes*, *Triunfo do Inverno* ou *Lusitânia*. Em qualquer um dos casos indicados, fica-se com a ideia de que o autor quer

transmitir uma mensagem que embora não se situe à margem da peça a excede largamente em termos de significado.

Na primeira cena de *Floresta*, assistimos a um diálogo entre um Filósofo e um Parvo, assim mesmo designados. E se o Parvo, enquanto tal, não seria novidade para ninguém (o dramaturgo inclui a figura em várias peças) já a figura do Filósofo pode ter causado estranheza. De facto, ao longo de toda a sua obra, Gil Vicente não dá corpo a nenhuma outra personagem com o mesmo nome. Para mais, trata-se de um Filósofo que invoca a sua ascendência antiga (romana, em concreto) e que se autodefine de acordo com as características de um verdadeiro filósofo: a coragem, a clarividência e o apego à Verdade.

É um filósofo queixoso. Lamenta a prisão em que esteve encerrado justamente por ter ousado repreender o que lhe parecia mal. A sua queixa maior, contudo, é a de o terem colocado sob a vigilância de um “néscio”. Nada lhe custa tanto como a obrigação de ter de obedecer a quem não tem o sentido da inteligência e o hábito do pensamento justo. Em toda a criação vicentina, a personagem que lhe está mais próxima parece ser a Verdade do *Auto da Festa*, peça que não surge na *Compilação* de 1562. Também esta personagem alegórica surge queixosa, invocando os sofrimentos que teve que suportar por ser quem é, a ponto de ter sido escorraçada da corte.

O parvo, por sua vez, diz ao que vem. Está ali com uma missão bem concreta: impedir que o Filósofo continue a dirigir-se à Corte, no pressuposto de que já o fez muitas outras vezes. Não explica o motivo pelo qual assume essa função. Trata-se de uma personagem puramente instrumental.

A *Floresta* é uma Comédia?

A peça é identificada na didascália como sendo uma “comédia”. Nesse sentido figura congruentemente no final do Livro Segundo da *Compilação*, o mesmo livro que se inicia com a *Rubena*.

Não é difícil encontrar na peça os atributos desse género teatral: existe uma intriga sentimental, uma dimensão fantasiosa em que entram

deuses, príncipes, princesas e figuras alegóricas. E, sobretudo, existe um desfecho feliz, que consiste no resgate e no triunfo de Grata Célia, a adolescente por quem Cupido se apaixonara e por via de quem vem a suportar o desterro injusto.

Há, no entanto, personagens e situações que não se ajustam ao registo comediográfico. Não são personagens de comédia (mas de farsa) as que surgem logo depois do Prólogo: o Mercador usurário, o Escudeiro disfarçado de viúva e a Moça que tudo desvela e denuncia.

Sobretudo não são personagens de comédia, o Doutor Justiça Maior, a Moça que acaba por atraí-lo e humilhá-lo, e a Velha que coopera nessa humilhação.

Talvez Gil Vicente tivesse consciência de que as cenas *mais fortes* da peça eram aquelas em que participam estas últimas personagens. Também a este respeito não existe propriamente novidade se tomarmos em consideração a obra vicentina no seu todo. Em Gil Vicente, não faltam magistrados venais e críticas à Justiça.

Desta vez, contudo, o autor vai mais longe. O juiz parece ser de boa cepa forense (invoca saberes adquiridos em Siena e em Paris). Pode até ter algum significado o facto de o Rei Tebano lhe confiar os destinos do Reino enquanto conduz sua filha à serra Mineia, cumprindo os ditames de Apolo.

O Doutor reúne agora duas condições: a de Juiz que se presta a vender o seu poder, prometendo à Moça uma sentença favorável, mesmo que ela a não mereça, e a do velho ensandecido pelo desejo.

Ora, se já tínhamos assinalado a existência de maus juizes ao longo da obra vicentina é tempo de nos lembrarmos que não faltam igualmente velhos e velhas que perdem a razão em face do desejo erótico. É o caso de Brásia Caiada no *Triunfo do Inverno*, de Filipa Pimenta em *Festa* e, de forma ainda mais patente, de Fernandianes, figura central do *Velho da Horta*.

A personagem de *Floresta* reúne assim dois traços que normalmente andam separados: a desonestidade do juiz e a insanidade amorosa que atenta contra a natureza. Lembremo-nos de que quando, na primeira

cena, o Velho magistrado tenta convencer a Moça a entrar em sua casa, invoca a sua própria condição de velho

Ya hice sessenta i seis

Ya mi tiempo es passado. (I, p. 495)

Mas esta cena é apenas a preparação da “cena maior”, aquela que ocorre, de noite, na padaria. Atraído pelo seu desejo e enganado pela Moça, o Juiz aparece à porta na expectativa do encontro amoroso. Depois de ter sido introduzido na padaria, não tarda em perguntar, com segundas intenções:

Y adónde dormís? (I, p. 497)

Com o pretexto da ocultação e com a promessa da cedência, a Moça consegue então desapossar o Juiz de todos os seus atributos: a vara (símbolo do seu poder de magistrado) as vestes de dignidade (a loba, a beca, as luvas e o sombreiro). Por fim, desapossa-o da sua própria fala. Ao aceitar disfarçar-se de padeira (negra) o Juiz vê-se na obrigação de responder às admoestações da dona da padaria em linguagem de negro, o que significava, à época, um severo indicador de despromoção social. Lembremo-nos de que o Juiz surgira, pela primeira vez, em sua casa, a ler e falar em Latim. Acaba numa padaria (ambiente que lhe é não só estranho mas hostil), remetido para a condição de “negra”, que peneira e amassa o pão.

A sua saída de cena é ainda bem reveladora. Foge literalmente, perante a chacota das duas mulheres, para regressar ainda, na tentativa vã de recuperar as suas vestes.

Perante este *enganador enganado*, o resto da peça e as muitas outras personagens que nela intervêm parecem cumprir o papel de simples *mol-dura*. São bem menos impressivas, por exemplo, as cenas que envolvem o Rei Telebano e o deus Apolo (ambos enganados por Cupido). Como forçado parece ser o desfecho da própria peça, selado pelo casamento entre Grata Célia e o Príncipe da grande Grécia.

Apesar de tudo, parece haver uma mensagem moral: se o enganador supremo que é Cupido pode, também ele, ser enganado e derrotado por uma jovem menina, isso só pode significar que o logro pode surgir de onde menos se espera.

Não estão sobretudo a salvo aqueles que prevaricam na incoerência. É este o significado do último diálogo entre Cupido e a princesa, no qual é justamente denunciado o procedimento daquele que, sendo deus do Amor, tem dele um entendimento errado:

Cupido – Senora, y este vuestro preso

Sin remedio ha de morir?

Grata Célia – Y porqué?

Que amor que no tiene fe

No puede morir d'amores. (I, p. 513)

Afinal, o título da peça é mesmo para levar a sério. Os enganos são múltiplos e a ideia de *floresta* significa imprevisibilidade. Na obscuridade que a caracteriza nada se pode antecipar; e na dinâmica dos enganos nada está consumado e tudo é reversível.

3. A *Floresta* como epílogo da *Compilação*?

Como ler a última peça de Gil Vicente? O efeito de amálgama existe e pode ser tentador aceitar a ideia de que estamos perante uma peça com uma composição insólita. Afinal, o dramaturgo já em 1531, quando se encontrava ocupado em coligir os seus autos por mandado do Rei, se declarara “vezinho da morte” (*Carta de Santarém*). Pode pensar-se que para a sua última criação, Gil Vicente se limitou a deitar mão de personagens e situações soltas, sem especiais preocupações de conexão. De facto, a peça distingue-se mais pela teatralidade do que pela construção retórica cuidada que surge em outras obras. Cada cena é portadora de uma novidade, em termos de figuração de espaço e de registo de movimento.

Essa variedade extrema produz uma impressão de heterogeneidade ou, se se quiser, de falta de ligação. Como termo de comparação contrastiva, basta lembrarmos de autos tão cuidados em termos de intriga como são *Dom Duardos* ou *Rubena*.

E, no entanto, na sua aparente desmesura, a *Floresta* pode ocupar um lugar importante no conjunto da obra vicentina. De tal forma que pode ser lida como um epílogo de toda a *Compilação*, tal como *Visitação* e o *Auto Pastoril Castelhana* devem ser tomados como o seu Prólogo.

Afinal, entre a figura do pastor Gil (que domina aquele mesmo auto) e a que agora surge sob as vestes de Filósofo podemos ver alguma contiguidade. O primeiro renunciou ao convívio para ganhar liberdade e clareza (a mesma que lhe permite decifrar o mistério do Natal perante os seus aturdidos companheiros); o Filósofo, por sua vez, é também uma figura de renúncia e de missão. Não é casado e evoca as agruras que resultaram do seu compromisso com a Verdade.

Houve um tempo em que pôde falar. Agora tem que viver de outra forma: em silêncio perante a corte.

Conclusão

A Gil Vicente resta ainda a voz própria do livro. O livro que decerto se encontrava a preparar entre o júbilo e o temor. O júbilo de ver a sua pregação ampliada e o temor de não poder defender-se de viva voz perante os seus detratores. Os livros (no tempo de Gil Vicente e ainda hoje) têm o condão de projetar a voz do seu autor; mas assinalam um corte com a sua fonte criadora.

Assim se deve entender a apreensão manifestada pelo autor e compilador no Prólogo que dirige ao Rei D. João III:

Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera, tu calaras. (I, p. 14)

Ressalvadas as diferenças de circunstância, estas palavras que antecedem a *Compilação* parecem decalcadas das lamentações do Filósofo. Inscrevem-se na dialética entre a voz e o silêncio. Tal como sucede com a personagem de *Floresta*, também Gil Vicente, ele próprio, se revela aqui inconformado com a ação dos néscios, ou seja, daqueles que o repreendem com “malícia”.

(Página deixada propositadamente em branco)

TERCEIRA PARTE

OS ESTUDOS VICENTINOS

(Página deixada propositadamente em branco)

18.

D. CAROLINA E GIL VICENTE: UM PROJETO INACABADO

1. Editados na Alemanha, em 1834 (Hamburgo, na oficina tipográfica de Langhoff), os três volumes das *Obras* de Gil Vicente tiveram o efeito de uma verdadeira revelação. Entre meios eruditos, conhecia-se já Gil Vicente; mas há praticamente dois séculos e meio que não vinha a lume uma edição global, com todos os efeitos que daí resultavam em termos de falta de perceção da grandeza e da variedade do legado do autor. Não admira, por isso, que o empreendimento levado a cabo por José Gomes Monteiro e José Victorino Barreto Feio tenha desencadeado em Portugal um entusiasmo abrangente, que se estendeu por largos decénios. Esse entusiasmo era muito favorecido pelo facto de a Filologia se vir a afirmar cada vez mais enquanto campo de investigação: primeiro apenas tomando como objeto de estudo os textos em grego e em latim e depois ocupando-se também das literaturas nacionais, escritas em vernáculo. Mas o maior alento para a exaltação suscitada pela redescoberta de Gil Vicente vinha, sem dúvida, da sensibilidade romântica e nacionalista que, à época, prevalecia por toda a Europa¹⁷⁹.

O primeiro motivo era, sem dúvida, a oportunidade de celebração da Língua Portuguesa. Indistintamente acarinhada por românticos e por filólogos enquanto base de todo o património espiritual, o idioma surgia naqueles extensos volumes, de forma algo inesperada, desvendada na

¹⁷⁹ Para uma descrição contextualizada da edição de Hamburgo, vejam-se os trabalhos de Osório Mateus citados na Bibliografia final.

sua variedade e na sua diacronia, permitindo ao leitor uma quase milagrosa aproximação ao falar "vivo" do século XVI. E como se isso não bastasse, com o reaparecimento daquela mole textual, a Língua via-se também enriquecida através de um género até aí muito escasso entre nós: refiro-me ao "drama", servido, neste caso, por uma multiplicidade de registos: o auto pastoril, a comédia cavaleiresca, a farsa, o mistério, a moralidade, etc.

O conhecimento da obra de Gil Vicente permitiu a revelação de uma figura que vinha preencher uma lacuna evidente no cânone do nosso Século de Ouro. Tínhamos Camões, acima de todos. E havia depois Sá de Miranda, Bernardim, João de Barros, António Ferreira, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Fernão Mendes Pinto e outros mais, numa densidade que não encontrava paralelo em nenhum outro século. Mas nenhum deles tinha os requisitos que se revelavam em Gil Vicente e, por isso, se pode dizer que o autor das *Barcas* vinha realmente ocupar um lugar pouco menos que vazio. A seu favor, havia, pelo menos, duas qualidades ímpares: a primeira, resultava do facto de a sua obra poder ser lida, em grande parte, como uma espécie de retrato do Portugal quinhentista; a outra qualidade decorria da primeira e traduzia-se na possibilidade de a *Compilação* funcionar como síntese dos sentimentos coletivos: para os românticos (e depois também para os patriotas da Primeira República), Gil Vicente era a voz inconformada que fazia emergir as pulsões dos diferentes estratos, ao mesmo tempo que denunciava as injustiças que daí derivavam, em nome do interesse da nação, organicamente concebida, à boa maneira positivista.

Cumprе assinalar, por último, que, na sua amplitude, a obra de Gil Vicente permitia a focalização seletiva dos aspetos que estavam mais em sintonia com o ideário oitocentista. Um dos traços que maior destaque assumiu, desde logo, foi a simpatia do dramaturgo pelos valores da idealidade e a subsequente crítica aos interesses materialistas. Não se estranha, assim, a sobrevalorização (assumida em algumas das leituras que vieram a público) do confronto entre as figuras transversais do Cavaleiro e do Mercador: aquele tomado como símbolo do Portugal puro (próprio da Idade Média) e este representando os tempos novos

da ambição imediata e da postergação de valores, característico do tempo das monarquias renascentistas.

Mas, para além de constituir motivo de júbilo e admiração, o aparecimento de uma obra daquela dimensão e riqueza suscitava desafios importantes aos quais não era fácil responder. Um deles – talvez o mais imediato – era a necessidade de se encontrar uma biografia para o seu autor. A ideia segundo a qual a vida do artista se projeta mecanicamente na respetiva obra, iluminando o seu sentido e conferindo-lhe autenticidade, vem do século XV, quando, ainda que muito lenta e indiretamente, o indivíduo começa a manifestar o desejo de ver reconhecidos os seus direitos de criador; mas é evidente que essa ideia só ganha importância decisiva nos séculos XVIII e XIX, estendendo-se até aos nossos dias e passando, com mais ou menos dificuldade, por cima de todas as “mortes” do autor, que foram entretanto proclamadas.

O aparecimento da obra “inteira” de Gil Vicente colocava um problema de natureza patrimonial: se a obra se oferecia como *monumentum*, havia que impor o artista à admiração popular e isso só poderia acontecer se se conseguisse reconstituir o seu percurso estético, integrando-o numa sequência e explicando-o em função de antecedentes, de forma a tornar clara a sua pertença a um contexto histórico-cultural. Este desafio, colocado pela edição “alemã” das obras de Gil Vicente constituiu, sem dúvida, um dos mais importantes reptos que a Filologia portuguesa (então nascente) teve que enfrentar. Como se não bastasse a imensa quantidade de textos que havia que editar e comentar, a canonização da figura e da obra do autor tornava ainda necessário deslindar um vasto conjunto de incógnitas envolventes.

Instituído que estava o desafio, logo nele se empenhou praticamente quase toda a nossa primeira geração de filólogos. O princípio reconhecemo-lo hoje, sem dificuldade – era manifestamente preconceituoso: descobrir e certificar uma vida que, na sua excecionalidade correspondesse à obra que acabava de vir a público. Mas há que entender este mesmo preconceito à luz da mentalidade da época. Compreende-se, deste modo, a dificuldade que muitos sentiam em aceitar para o autor da *Compilação* uma vida banal. A ideia de que o responsável por uma realização invulgar nunca poderia

ter sido uma pessoa "normal" levou os investigadores a tentar descortinar traços de exceção nas circunstâncias que envolveram Gil Vicente. Assim se explica designadamente a relativa facilidade com que chegaram a ser aceites determinadas fantasias biográficas relacionadas com o suposto despeito do escritor em relação a um filho, obrigado a desterrar-se para a Índia, para não fazer sombra ao próprio pai¹⁸⁰; como se explica, por outro lado, a pouca repercussão das posições daqueles que, atendo-se às evidências e ao bom senso, se limitavam a apontar para a existência mediana de um servidor da Corte, formado nas Letras e delas tendo feito o seu sustento e base de afirmação¹⁸¹. Assim se explica, finalmente, o triunfo da tese do poeta-ourives, construída por Braamcamp Freire no

¹⁸⁰ A ideia é, pela primeira vez sugerida por Manuel Faria e Sousa nas *Rimas Várias* de Lvis de Camões, quando se refere ao *Auto de D. Luís e dos Turcos*: "Pero ele es de Gil Vicente el moço, hijo de Gil Vicente, el que escribio tantos autos" para explicitar mais à frente "Cansó este moço tanto a su padre por veer que le vencia de ingenio que le hizo desterrar para la India, donde murió" (Sousa, 1972, I, 338). A base para a reconstituição desta intriga parece cifrar-se apenas no facto de um suposto filho de Gil Vicente (Gil Vicente Almeida) aparecer mencionado como secretário na embaixada de Afonso de Albuquerque ao Hidalção. Esta menção surge na terceira parte dos *Comentários* de Afonso de Albuquerque (Albuquerque, 1980, p. 442) e também na *História do descobrimento e conquista da Índia*, de Lopes de Castanheda (Castanheda, 1979, II, p. 723). As fragilidades da história (que ainda vai encontrar ecos em Barbosa Machado, Teófilo Braga e Fidelino Figueiredo) são, porém, colocadas a nu pela própria D. Carolina na sua Nota V (Vasconcelos, 1949, p. 542 e ss.). No mesmo plano, deve ainda situar-se a descoberta de um "retrato" do dramaturgo, publicado por Sanches de Baena, com esta infundamentada justificação: "O retrato do poeta Gil Vicente, que pela primeira vez entre nós é dado à estampa, foi encontrado na Bibliotheca Nacional de Lisboa, e acha-se collado à folha d'um antigo livro de poesias, demonstrando ter sido cortado d'alguuma obra publicada em hollandez, porque se divisam, por transparência, phrases impressas no verso do mesmo retrato, pertencentes àquelle idioma. Devemos este precioso achado ao digníssimo conservador d'aquelle estabelecimento, o sr doutor Xavier da Cunha, pelo que bem merece os nossos encarecidos louvores. Sobre esta inesperada aparição, temos bem fundadas presumpções de que o retrato de Gil Vicente deveria ter sido levado para a Holanda por um dos netos do poeta, visto que é ponto averiguado que Francisco de Aguiar Barreto e seu irmão Damião de Aguiar Barreto, antes de partirem para a Índia, estiveram por algum tempo em Flandres" (Baena, 1894, p. 4).

¹⁸¹ Esta foi sempre a posição de Jacinto Ignácio de Brito Rebelo, general e investigador probo e incansável. Para uma breve resenha da obra deste operoso filólogo (hoje quase esquecido), veja-se o verbete que redigi para *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Bernardes, 2001, p. 623-624).

início do século XX, sem provas concludentes mas com indícios bastantes para quase silenciar os reticentes e, sobretudo, para corresponder às necessidades românticas de genialidade que a época impunha¹⁸²

Num outro plano, haveria ainda que responder a um desafio menos importante: enquadrar Gil Vicente na narrativa histórico-literária do nosso século XVI. Num momento em que essa narrativa se solidificava e se difundia na instituição escolar, era necessário absorver o autor que assim chegava a essa complexa trama¹⁸³. Foi essa a tarefa a que se lançaram os primeiros historiadores da nossa literatura, com destaque para Teófilo Braga, Aubrey Bell e Mendes dos Remédios. A questão colocava-se nestes termos: tendo Gil Vicente vivido entre os finais do século XV e o primeiro terço do século XVI seria razoável classificá-lo como Renascentista? A a

¹⁸² A identidade entre o dramaturgo e o ourives homónimo (afinal, muito escassamente documentada) constituiu, de facto, a última tentativa de encontrar uma dimensão de genialidade para a vida de Gil Vicente. Através dessa tese se exaltava já não a excepcionalidade de uma vida mas a absoluta singularidade de um talento (a ponto de não se conhecer um caso parecido em toda a Península). Por essa mesma via, reforçava-se a conveniente ligação de Gil Vicente à gesta das Descobertas, uma vez que a famosa Custódia tinha sido lavrada com o primeiro ouro trazido do Oriente (Quíloa) por Vasco da Gama, no decurso da sua segunda viagem. Na altura, não houve quem não tivesse entrado na polémica: Teófilo Braga (que, por várias vezes, mudou de opinião a esse respeito), Camilo Castelo Branco (que não pertencendo à classe dos filólogos, gostava de polemizar com eles), Brito Rebelo, Sanches de Baena, Sousa Viterbo, Aubrey Bell e, já no século XX, Paul Teyssier e António José Saraiva. Até que, a partir de certa altura, e mesmo não tendo aparecido nenhum documento absolutamente convincente, deixou de ser moda ocupar-se do assunto e a identificação entre o poeta e o ourives passou a ser tomada como dado adquirido. Muito recentemente, o assunto voltou a ser objeto de interesse por parte de José Camões e João Nuno Sales Machado. Apesar da muito meritória publicação de novos documentos, a questão permanece indecível. De facto, os 43 documentos agora conhecidos referem cinco ocupações para "Gil Vicente" (ourives, membro da casa dos 24, procurador dos mesteres da Câmara de Lisboa, mestre da balança da Casa da Moeda, mestre da retórica das representações e intérprete linguístico na cidade de Ormuz). Para além de muitas outras contradições, a circunstância de a assinatura do "ourives" nunca coincidir com a do "autor de teatro" parece confirmar a posição de todos aqueles que, ao longo dos anos, se têm recusado a acreditar na tese da identidade construída por Anselmo Braamcamp Freire.

¹⁸³ Recorde-se que os Liceus portugueses foram criados em 1836 e que os Programas de Português imediatamente acolheram conteúdos vicentinos. Para uma análise detalhada da presença de Gil Vicente nos programas do Ensino Secundário desde 1895, veja-se Costa, 2002/2003, p. 98-105 e Correia, 2019).

análise da sua obra obrigaria a uma outra solução identificadora, sob o ponto de vista histórico-literário?¹⁸⁴

Também a este propósito os preconceitos haveriam de revelar-se marcantes. A solução prevalecente foi, desde cedo, a de entender a arte de Gil Vicente como pertencendo mais ao Renascimento do que à Idade Média. A abonar esta preferência, estava, quase sempre, a ideia de um Gil Vicente satirista e irreverente em relação ao Poder, sendo difícil compaginar esses atributos com a imagem que então se tinha da Idade Média. Mas havia ainda outro motivo que ajudava a explicar a tendência para aproximar o dramaturgo português do Renascimento: é que, na prática, essa aproximação o colocava na senda de uma tradição mais rica e prestigiada. A própria designação de "Plauto português", com origem no século XVI, não poderia deixar de ser vista como encarecedora do mérito do artista¹⁸⁵. Fazer depender a arte vicentina das matrizes medievais, seria encarado como algo de desmerecedor. Lembremo-nos de que, à época, o teatro medieval europeu era ainda muito mal conhecido, aparecendo como *incipiente* sob o ponto de vista estrutural, surgindo ainda, em termos ideológicos, muito ligado a propósitos de catequese moral e teológica.

¹⁸⁴ Para um melhor entendimento da dinâmica suscitada pela receção da "nova" *Copilação* vicentina, fixo, a seguir, alguns marcos que a assinalam: 1890, Visconde de Ouguela, *Gil Vicente*; 1894, Visconde de Sanches de Baena, *Gil Vicente*; 1898, Teófilo Braga, *Gil Vicente e as origens do Theatro Nacional*; 1902, 4.º centenário do monólogo do Vaqueiro (abundantemente assinalado por múltiplas manifestações de carácter académico e teatral; Brito Rebelo, *Gil Vicente* (de novo publicado, em versão refundida, no ano de 1913); 1903, Braamcamp Freire começa a publicar no *Jornal do Comércio* os artigos que, em 1921, há de depois reunir em volume sob o título *Gil Vicente, trovador, mestre da balança*; 1912, D. Carolina M. de Vasconcelos inicia a publicação das suas *Notas Vicentinas*, na *Revista da Universidade de Coimbra* ("Gil Vicente em Bruxelas").

¹⁸⁵ Cf. André de Resende, no seu poema *Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Pedro Mascaregna, regio legato*, refere-se a Gil Vicente como "poeta comicus", e como "autor et actor", firmando um fundo de semelhança com os poetas latinos que há de perdurar por muitas décadas, até aos nossos dias: "Gil, autor e também actor, eloquente e habilíssimo em dizer verdades disfarçadas entre facécias; Gil acostumado a censurar (maus) costumes entre leves gracejos. Se não escrevesse tudo em romance vulgar, servindo-se antes do idioma latino, teria ganho renome não menor que o de Menandro na Grécia, ultrapassando ainda a graça maliciosa, o sal ático de Plauto, o Romano, e a lepidez dos escritos de Terêncio..." (apud Vasconcelos, 1949, p. 10).

Para mais, em Portugal, essa tradição ou não existia ou era especialmente débil e fragmentária. Situar Gil Vicente neste mesmo quadrante equivalia, pois, a um menosprezo. No limite, admitia-se que o dramaturgo pudesse situar-se num patamar "de transição", partilhando, em simultâneo, de características dos dois períodos. Assim viria a acontecer na maioria dos compêndios de história da literatura e do teatro português, de meados do século XX em diante.

Um terceiro desafio colocado pela obra de Gil Vicente diz respeito à sua natureza e suposta relação com fontes reconhecíveis. Até que ponto era Gil Vicente um autor original? À luz da mentalidade da época, muito convinha que assim fosse. Como é sabido, para os românticos, o maior fator de valorização de um artista era justamente a sua originalidade, entendendo esta como o talento de transformar o que o precedia, destacando-se da tradição anterior. Ora, é justamente nessa base que se foi consolidando a tese de que o dramaturgo português era um verdadeiro "fundador". Atrás de si, tanto em Portugal como em Castela, havia apenas era um lastro débil e informe, que conheceu mas substancialmente alterou, reconstruindo formas e remodelando conteúdos. Admitir que esse lastro pudesse situar-se fora das fronteiras políticas e idiomáticas consideradas era então uma possibilidade praticamente fora de hipótese, uma vez que a Língua constituía a base estrita sobre a qual incidia toda e qualquer manifestação cultural.¹⁸⁶

O quarto e último desafio colocado pela obra de Gil Vicente era de natureza estritamente ecdótica. Estávamos perante textos quinhentistas, o que, já de si, representava um problema no que respeitava à história da língua; mas estávamos também perante obras editadas depois da morte do seu autor, sem se saber, ao certo, até que ponto representavam ou não a vontade deste. Finalmente, tratava-se de autos que incorporavam, muitas vezes, inúmeras alusões a factos e pessoas. Por tudo isso, para serem objeto de leitura nas escolas, os autos requeriam um esforço aturado de

¹⁸⁶ Esta foi ainda a posição sustentada por Luciana Stegagno-Picchio no capítulo II da sua *História do Teatro Português*, publicada primeiro em Itália em 1964 e logo em Portugal em 1969, com tradução de Manuel Lucena, corrigida e aumentada sobre a versão italiana.

comentário, de cunho linguístico mas também de índole histórico-cultural. Ora, em maior ou menor escala, todos estes problemas constituíam desafios importantes (sendo alguns deles verdadeiramente novos) para a novel Filologia portuguesa de fins de Oitocentos e de inícios de Novecentos¹⁸⁷. Reclamando-se de herdeira da tradição humanista, esta nova disciplina tinha como atividade essencial o estabelecimento fidedigno de textos e o seu subsequente comentário, tendo em vista a reconstituição e divulgação de um património (A Literatura) que recolhia o melhor da energia nacional, ao longo dos séculos¹⁸⁸.

D. Carolina e Gil Vicente

É neste último quadrante que deve integrar-se o labor vicentino de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Quem ler as suas *Notas Vicentinas* de forma atenta e sequenciada não deixa de verificar que nenhum dos outros desafios a deixa indiferente (como teremos oportunidade de ver, a estudiosa alemã acabará por tomar partido mesmo sobre os aspetos mais polémicos da biografia do escritor); mas o que verdadeiramente interessa a D. Carolina são os textos, considerados na sua imanência e no seu significado histórico-cultural. Isso não deve surpreender-nos. Antes de se abeirar de Gil Vicente, anunciando o projeto de uma edição crítica (afinal, o sonho maior de qualquer filólogo), a autora tinha já dado à estampa as *Poesias de Sá de Miranda* (1885) e o *Cancioneiro da Ajuda* (1904, 2 vols.). Por outro lado, o dramaturgo de D. Manuel e de D. João

¹⁸⁷ A edição de Lisboa (Escritorio da Bibliotheca Portugueza, 1852) feita de acordo com o plano da edição de Hamburgo é apenas provida de um pequeno Prólogo suplementar, incluindo o Ensaio de Gomes Monteiro e ainda a "Taboa Glossaria" que já figuravam na edição de Hamburgo. Se nos recordarmos que, em Portugal, os filólogos fazem a sua entrada oficial na Universidade aquando da criação das Faculdades de Letras de Lisboa e de Coimbra, em 1911, teremos, desde logo, a noção de que nos encontramos ainda perante um campo institucionalmente muito débil.

¹⁸⁸ Para uma visão bem documentada deste assunto, veja-se Cunha, 2008.

III estava longe de ser um desconhecido. Muito pelo contrário: de forma mais ou menos desenvolvida, já por várias vezes tinha escrito sobre ele¹⁸⁹

Significativo nos parece que não encontremos na obra de D. Carolina (não encontrámos até aí nem viríamos depois a encontrar) o modelo que tanto cativou outro setor da Filologia portuguesa: refiro-me à história literária inspirada por H. Taine, assente no modelo mecanicista "obra/homem". Um e outro setor partilhavam o método positivista e rejeitavam tudo o que pudesse perturbar a objetividade da descoberta científica¹⁹⁰. Mas havia quem, como D. Carolina e parte significativa da Filologia alemã, entendesse que a paz das certezas só era possível, tendo em conta a materialidade dos textos. Só nessa materialidade se poderia trabalhar com o descanso e a isenção de quem veste uma bata branca e transpõe a porta envidraçada de um laboratório desinfetado.

Se tivéssemos assim que encontrar um modelo que servisse de matriz às *Notas Vicentinas* apontaríamos talvez as *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português* da mesma investigadora, inspirado na edição de 1819 dos *Kinder-und Hausmärchen*, dos Irmãos Grimm, em que se separam distintamente os textos editados dos comentários, estabelecendo entre uns e outros uma verdadeira relação de transitividade hermenêutica

¹⁸⁹ São estes os textos vicentinos assinados pela investigadora alemã antes de ter dado à estampa as suas *Notas*: *Ein portugiesisches Weihnachtsauto. Pratica de Tres Pastores. Mit Einleitung und Glossar. Hrsg. von Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Braunschweig, Druck von G. Westermann, 1881 .com breves referências a Gil Vicente na Introdução, Glossário e Notas); uma recensão da obra de Sanches de Baena sobre Gil Vicente na revista *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1896, XVII, 87-97; o capítulo Gil Vicente, der Schöpfer des portug. Dramas (1502-1536), in: *C. Michaëlis de Vasconcellos und Th. Braga; Geschichte der portugiesischen Litteratur*, in: *Gundriss der Romanischen Philologie*. Hrsg. v. Gustav Gröber, Strassburg, Trübner, 1897, II, 2, p. 280-287; Gil Vicente, *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, Rio de Janeiro, vol. VIII, 1914, p. 3081-3100. Depois de terem sido publicadas entre 1896 e 1905, na revista alemã *Zeitschrift für romanische Philologie*, as *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch* foram traduzidas para português e editadas, quase um século mais tarde, por um grupo de professores da Universidade de Campinas e da Universidade de Santiago de Compostela (Vieira, Rodríguez, Morán Cabanas & Cabo, 2004).

¹⁹⁰ Sobre a evolução da Filologia no espaço europeu tem-se escrito muito nos últimos tempos. Vejam-se, a título de exemplo, o manual abrangente de Pascale Hummel (2000) e o estudo de Vítor Aguiar e Silva, praticamente em forma de manifesto, intitulado *Sobre o regresso à Filologia* (2010, p. 93-106).

(cf. Vieira). De resto, não deixa de ser revelador que, tendo-se dedicado com tanta perseverança a Camões e a Sá de Miranda, D. Carolina nunca tenha escrito sobre nenhum deles uma verdadeira monografia.

As Notas Vicentinas

A primeira Nota Vicentina é publicada na *Revista da Universidade de Coimbra* em 1912, sendo a IV a última a ser publicada na mesma revista, em 1922, três anos antes da sua morte. A 1.^a edição conjunta surge justamente no ano do falecimento da autora (1925), ainda sob a égide daquela publicação universitária, vindo depois a lume uma segunda edição, em 1949, já sob a chancela da revista *Ocidente*, incorporando adicionalmente, como Nota V, o texto que serviu de Introdução à edição fac-similada dos *Autos de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, publicada pelo Centro de Estudios Historicos de Madrid, em 1922.

1.^a Nota

Na primeira Nota, D. Carolina ocupa-se das circunstâncias que rodearam a representação vicentina, em Bruxelas, a 21 de dezembro de 1531, de uma peça intitulada *Jubileu de Amores*, festejando o nascimento do infante D. Manuel. Retomando desconfianças de Sousa Viterbo e do Conde de Sabugosa, que põem em causa a possibilidade de ter-se representado, naquela cidade europeia, o *Auto da Lusitânia*, representado em Portugal por ocasião do nascimento do mesmo infante), a investigadora procede ao cruzamento de três fontes:

- 1 – A carta do cardeal Aleandro, datada de 26 de dezembro e dirigida ao secretário do Papa Clemente VII, dando conta da sua indignação perante o citado espetáculo;
- 2 – O poema *Genethliacon...* de André de Resende (publicado em Bolonha, em 1533, mas muito pouco conhecido e citado), também escrito por ocasião do nascimento do mesmo Príncipe, onde se alude à citada representação vicentina;

3 – O Índice de 1551, onde se menciona a proibição integral do mesmo *Jubileu de Amores* e de mais dois autos vicentinos (*Aderência do Paço e Vida do Paço*).

As suas conclusões coincidem com as de Sousa Viterbo e do Conde de Sabugosa, confirmando que a peça representada em Bruxelas não era o *Auto da Lusitânia*, mas afastam-se da do primeiro, negando que possa ter sido a *Barca da Glória* (Sousa Viterbo valoriza muito a circunstância de um barrete cardinalício ter sido usado na representação). D. Carolina é de opinião de que o *Jubileu de Amores* (tal como as outras duas peças que figuram no Índice) existiu efetivamente como texto, uma vez que a descrição que dele nos é dada não se compagina com nenhum dos autos que vieram a integrar a edição de 1834, tendo sido proibido por instigação de Aleandro, “um dos mais fanáticos papistas italianos” e que “o próprio dramaturgo teve portanto de condená-los, não os incluindo na *Copilação* que preparou”¹⁹¹.

O apuramento metuculoso destas circunstâncias não se esgota, porém, em si mesmo. No meio de um labor complexo onde entram muitas datas, figuras e pormenores, o que importa à filóloga é, afinal, extrair diretivas para a projetada edição crítica. De facto, uma vez que conclui pela censura completa de, pelo menos, três autos, pelo critério lasso com que, apesar de tudo, os Inquisidores de 1561 examinaram os textos vicentinos, e pelo rigor com que outros Inquisidores viriam depois a ocupar-se do texto editado em 1586, a autora retira, para si própria o seguinte programa de trabalho:

Na edição crítica de cada uma das quarenta e quatro peças terei de examinar em que consistem as diferenças entre as edições avulsas e a *Copilação* de 1562, e a castrada de 1586. Se no futuro, depois de haver publicado todas as Notas Vicentinas, eu tiver tempo e forças para as reunir num volume, terei seguramente de emendar, acrescentando e abreviando.¹⁹²

¹⁹¹ Vasconcelos, 1949a, p. 56.

¹⁹² Vasconcelos, 1949a, p. 56.

2.^a Nota

Na 2.^a Nota, visa-se o esclarecimento das condições em que deu a representação do *Monólogo do Vaqueiro*, na noite de 7 para 8 de junho de 1502. Está sobretudo em causa saber quem se encontrava presente na Câmara da rainha parturiente: se a Rainha (infanta) D. Beatriz, como parece certificar a didascália da *Compilação* ou se a Rainha D. Leonor de Lencastre, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel I. Fazendo fé na letra da citada didascália, vários estudiosos (Brito Rebelo, Braamcamp Freire, Queirós Veloso, Mendes dos Remédios, Visconde de Castilho) defenderam a ideia de que Gil Vicente, em figura de vaqueiro, teria representado o seu monólogo sob a proteção de D. Beatriz, ali tratada por "Raynha", não sob propriedade protocolar mas em sinal de deferência. Nessa linha, a ela se atribui ainda a iniciativa de ter encomendado a Gil Vicente a representação seguinte (o *Auto Pastoril Castelhana*), que haveria de ter lugar pelo Natal.

Os argumentos de que D. Carolina se socorre para sustentar a ideia de que quem se encontrava na Câmara era realmente a rainha velha, D. Leonor (e não sua mãe), são justamente de ordem protocolar e fundam-se no pressuposto de que o título de "rainha" só poderia aplicar-se à viúva de um rei e nunca à Infanta e Duquesa de Beja. Invoca inclusivamente, com alguma demora, a tese da identidade entre o ourives e o dramaturgo¹⁹³ já então sustentada por Braamcamp Freire, para sugerir a existência de uma proximidade anterior entre a rainha e o seu serviçal, a quem a viúva do Príncipe Perfeito poderia mais facilmente ter facultado a entrada na Corte:

... para o trovador, em 1502, ter entrada nos paços da Alcáçova, e nos próprios aposentos da Rainha, devia necessariamente ser conhecido e bem-visto da família manuelina. E o talentoso ourives a quem em 1503 foi confiado o ouro vindo de Quíloa, devia já ser artista experimentado em 1502.¹⁹⁴

¹⁹³ Vasconcelos, 1949a, p. 105-108.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 108.

Independentemente do interesse de circunstância de que possam revestir-se, todas estas lucubrações perseguem, mais uma vez, um fito textual. Trata-se, agora, de fixar, com rigor definitivo, a letra da didascália com que abre o *Visitação*. Na certeza de que o texto editado em 1562 surge truncado (por eventual erro de Luís Vicente ou do tipógrafo), D. Carolina remata esta sua nota (não sem antes se congratular com o facto de ter entretanto conquistado a adesão de Braamcamp Freire), assinando os efeitos que hão de resultar da sua investigação em termos de estabelecimento crítico dos autos:

Posso gabar-me portanto que a tese que defendi encontrou um apóstolo, mesmo antes de a haver exposto aqui, clara mas talvez pesadamente. Oxalá que, com tão sólido amparo, ela cumpra de aqui em diante, a missão de levar os futuros editores e citadores da Didascália inicial imperfeita por estar deturpada por um lapso a restituir-lhe a redacção que de toda a maneira deve ser a primitiva, dando-lhe, bem se vê, a forma científica das que exigem correcção. Isto é: metendo entre parênteses esquinados os acrescentos indispensáveis. Imprimindo portanto

*Estando o muy poderoso Rey Dom Manoel e a Raynha (D. Lyanor sua yrmãa e a Infante Dona) Breytiz sua mãy.*¹⁹⁵

Na anotação 4, D. Carolina dá conta do particular interesse que lhe merecem os trabalhos de Braamcamp Freire:

Esta segunda Nota Vicentina, tal qual todas quantas projecto publicar, está esboçada de há muito. Contudo não lhe dei a última demão senão depois de haver percorrido, há dias, com grande prazer e proveito, o estudo Gil Vicente, trovador, mestre da balança, que na Revista de História começou a publicar o ilustre historiador Anselmo Braamcamp Freire, Vid. Fasc. 21 e 22.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Ibidem, p. 114.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 115.

3.^a Nota

A terceira Nota (de todas, a mais pequena) constitui igualmente um contributo para a dita edição crítica da *Compilação*. Ocupa-se de uma folha volante, impressa em finais de Quinhentos, agora revelada pela autora, que contém, para além do *Auto de Santiago* (de Afonso Álvares), o Romance à morte de D. Manuel (“Pranto fazem em Lisboa dia de Santa Luzia”) e o Romance à aclamação de D. João III (“Dezanove de Dezembro, pela era do Natal”). Começando por notar a existência de uma continuidade entre os dois textos (apesar da diversidade de assonância e da oposição temática que se verifica entre eles), a autora reproduz o texto na íntegra, incluindo as variantes da *Compilação*, para concluir que a edição avulsa se cinge às “partes narrativas e exclamativas, épico-líricas, das composições de Gil Vicente: os verdadeiros romances” (ibidem, 132) com supressão do Prelúdio moralizador (na morte de D. Manuel) ou das décimas finais em que se reproduzem os pensamentos dos grandes no ato de beija-mão ao novo Rei.

A investigadora não deixa de notar que os dois textos que na *Compilação* figuram nas “obras meúdas” aparecem mencionados na Taboada como se se tratassem de uma só peça:

Romance aa morte del Rey dom Manuel e de quando foy leuantado por Rey el Rey dom ioam terceyro de gloriosa memoria.¹⁹⁷

4.^a Nota

A quarta Nota (publicada em 1923, apenas dois anos antes da morte da autora) é não só a mais desenvolvida como a mais importante. Ocupa-se da “Cultura intelectual e Nobreza Literária” de Gil Vicente e os propósitos são manifestos desde o início:

¹⁹⁷ Ibidem, p. 125.

O que outras tantas vezes prometi, vou finalmente cumpri-lo, examinando se nas obras vicentinas, publicadas avulsas de 1516 ou 1517 em diante, e na *Copilação* de 1562, há erudição e modernismo suficiente, a respeito de línguas, literaturas, mitologia, filosofia, ciências e artes da Hélada e de Roma, vistas embora indirectamente, através de mentalidades italianas e hispânicas, para que se dê ao poeta português que melhor encarnou a alma da nação, o título de Latinista e o de Humanista, de que Luís de Camões é merecedor, títulos esses que têm sido dispensados pela crítica nos últimos cinquenta anos a Gil Vicente, como se fossem os únicos de honra que enaltecem um poeta.¹⁹⁸

O primeiro resultado que propõe não poderia ser mais concludente:

Conhecendo a fundo e directamente, pela prática constante a que o levava o uso de então e a sua congénita religiosidade, a nobre língua universal da ciência, tal como ela – estilisticamente muito diversa da linguagem de Cícero – refulge nos textos canónicos das Igrejas da Cristandade, sobretudo na Vulgata, Gil Vicente estava familiarizado com os livros poéticos do velho e Novo Testamento – os Profetas e os Evangelistas, o Salmista, o Eclesiástico, o Eclesiastes, o Livro de Job, as Epístolas de S. Paulo – e também os Hinos atribuídos a Santo Ambrósio e Venâncio Fortunato, a *Cidade de Deus*, e os *Sermões* de Santo Agostinho e outros; numa palavra com tudo quanto está incorporado, com suma arte, nas Horas do Breviário, nos textos litúrgicos da Igreja Católica. Vergílio, pelo contrário, conhecia-o mal, indirectamente, quasi nada, só de tradições peninsulares. Homero e Platão, só de nome e fama.¹⁹⁹

Na extensa Parte I da citada Nota²⁰⁰, D. Carolina empenha-se em desmistificar a lenda de que Gil Vicente havia sido mestre de Retórica de D. Manuel, procedendo, para tanto, a um minucioso exame dos diferentes exemplares do Nobiliário intitulado “de Góis”, onde se refere que Valéria Borges é filha de Gil Vicente “mestre que foy de reytorica del rey dom

¹⁹⁸ Ibidem, p. 150.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 151.

²⁰⁰ Ibidem, p. 155-219.

Manuel”, para concluir que existem três redações diversas da nótula e que as duas mais antigas contêm a frase em questão. Só a última (datável de 1576) fala do Mestre de Retórica, devendo, por isso, em sua opinião, ser lida com grande desconfiança.

Na Parte II, a autora aborda diretamente o problema do Latim. Já o conhecemos o seu ponto de partida: Gil Vicente não pode ser confundido com um latinista.

Se realmente fosse Latinista, exercia essa ciência. Escrevia Dedicatórias. Compunha Epigramas, Epitáfios, Epicédios, Epitalâmios. Trocava cartas com outros Humanistas. Numa palavra: arredondava períodos ciceromanos e escandia hexâmetros. Mas nem um só verso latino saiu dos bicos da sua pena. Nenhum sabedor de humanidades, nacional ou estrangeiro, lhe dirigiu Epístolas. Nenhum menciona o seu nome. Nem Cataldo, nem Clenardo. Não o elogia Pedro Sanchez na Epístola a Inácio de Moraes. Nem tão-pouco Estêvão Cavaleiro, ou Resende na Oração de Sapiência, onde enumera os entendidos na língua latina, que a podiam ensinar. O silêncio de Góis é mais significativo ainda, assim como o seu nome não figurar no enorme Epistolário de Erasmo.²⁰¹

No final desta Parte, D. Carolina enumera as expressões latinas contidas nas obras vicentinas para recordar que grande parte delas são reportáveis a fontes sagradas ou eclesiais e que, em muitas outras, se nota o descuido próprio de quem tem com a Língua do Lácio não um contacto de assiduidade e escrúpulo mas sim um conhecimento vago e de despreocupada liberdade.

O mesmo sucede na Parte III (“O Humanista”), preenchida com o exame das noções mitológicas, históricas e culturais “com as quais Gil Vicente enfeitou os seus Autos, de sorte que pessoalmente possa decidir se sim ou não elas lhe podem grangear um título de honra que o emparelharia a Erasmo”²⁰².

²⁰¹ Ibidem, p. 222-223.

²⁰² Ibidem, p. 321.

Nesta Parte, a nossa estudiosa leva a cabo um inventário dos nomes próprios que comparecem nos autos, para concluir que:

De aproximadamente nove centenas de nomes-próprios apenas sete dúzias – oitenta e sete, salvo erro – dizem respeito à Antiguidade clássica. Mitológicos e históricos, vulgarizados, de preclaros que eram. Mal grafados e acentuados em parte, segundo as liberdades do metaplasmo, praticadas no século XV e concedidas aos poetas pelo Nebrissense e seus discípulos salmantinos.²⁰³

Na Parte IV desta Nota, D. Carolina refere-se ao poliglottismo vicentino, para, desta vez, reconhecer cultura ao dramaturgo (“mas ainda assim cum grano salis” – ibidem, p. 468). Muito sintomaticamente, esta Parte e esta Nota encerram com a confissão de uma hierarquia pessoal, colocando em lugar cimeiro peças monolingues (*Alma* e *Dom Duardos*) e, em último lugar, o *Auto da Fama*, que é, por sinal, a peça mais poliglótica da *Copi-lação*: “híbrido em tudo, vem em último lugar. É dos menos felizes”²⁰⁴.

Não deixa de ser curioso que a investigadora alemã invoque razões de gosto pessoal para esta preferência:

Recorda-me desagradavelmente a impiedosa arrogância com que, nestes anos de desgraças, mais de um escritor novel maltrata o lindo português, levado por um gosto, em si louvável, de inovar, e opulentar, mas em briga aberta não só com a gramática, lógica e psicologia, mas também com a beleza e tradição dos tempos antigos de glória.²⁰⁵

5.^a Nota

O texto que viria a ser postumamente incorporado como Nota V foi redigido anteriormente (apesar de vir datada do verão de 1920, com um Post-Scriptum de 1921) e é, de todos, o mais disperso. Como já foi dito,

²⁰³ Ibidem, p. 465.

²⁰⁴ Ibidem, p. 507.

²⁰⁵ Ibidem.

é constituída pela Introdução à edição fac-similada de *Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola vicentina* (Madrid, 1922) e foi acoplado às quatro notas anteriores na edição em volume da revista *Ocidente*. Aí se dá notícia da descoberta, por D. Ramón Menéndez Pidal, de 19 autos, sendo dois de Gil Vicente (*História de Deus* e *Farsa de Inês Pereira*) e os outros de autores posteriores, anónimos ou identificados, destacando-se seis peças inéditas: *Auto de D. Fernando*, de Vicente Anes Joeira, o das *Capelas*, o dos *Enanos* (anónimos), para além do *Auto da Bela Menina* (de Sebastião Pires) e do *Auto de Florença* (de João de Escobar).

Antes, porém, a investigadora refere-se a duas edições vicentinas avulsas, também localizadas em Madrid, de que tinha tido conhecimento, em 1910, através de cópia fotográfica enviada por D. Ramón Menéndez Pidal: *Barca do Inferno* e *Dom Duardos*. Sempre tendo em vista a edição que tinha entre mãos, tece considerações sobre as diferenças que podem detetar-se entre estas lições e aquelas que figuram na *Compilação*. Porém, enquanto reconhece a superioridade da edição avulsa da *Barca do Inferno*, exprime várias dúvidas quanto ao valor das duas versões do *Dom Duardos*:

Hesito quanto ao valor dos dois textos, embora me incline, como A. Braamcamp Freire, a achar superior a redacção mais curta, e a imaginar que mestre Gil, retocando e abreviando a primitiva, mais longa, sem todavia se importar com a eventual censura de palavras, melhorou a obra bastante.²⁰⁶

No seio desta última Nota podem ainda encontrar-se importantes considerações sobre a autoria das peças, merecendo destaque a maneira como trata o problema do *Dom Duardos*. A este propósito, não tem dúvidas em afastar a possibilidade (alvitrada por Faria e Sousa²⁰⁷) e depois repetida por estudiosos como Teófilo Braga, Mendes dos Remédios ou o Conde de Sabugosa) de a peça poder ter sido escrita pelo Infante Dom

²⁰⁶ Ibidem, p. 526.

²⁰⁷ Sousa, 1949, I, p. 338.

Luís. Refere-se seguidamente à ação da censura no teatro vicentino (“as folhas volantes”, “resultados da censura inquisitorial” e “causas da decadência do teatro português”²⁰⁸, um “Ligeiro confronto entre Gil Vicente e os seus sucessores”²⁰⁹.

As Notas Vicentinas, hoje

Escritas há quase cem anos, estas *Notas* conheceram a sua última edição, em volume, há mais de 70 anos e constituem hoje raridade de alfarrabista. Importa reconhecer que mesmo ao estudante universitário que passa por Gil Vicente na Licenciatura esse livro relativamente volumoso não é já recomendado como leitura prioritária. Pode ainda figurar nas Bibliografias mais desenvolvidas mas não desempenha papel importante na construção do seu conhecimento: nem naquele conhecimento que depois é objeto de avaliação nem naquele outro de que se serve depois pela vida fora quando tem que ensinar Gil Vicente, por exemplo. E pode perceber-se porquê. Desde logo, o seu caráter fragmentário requer uma concentração de leitura que hoje já não é mobilizável pela generalidade dos alunos; para além disso, as conclusões para que D. Carolina aponta podem parecer ao leitor de hoje bastante singelas em função do investimento de erudição efetuado. Mas a principal razão pela qual as *Notas* saíram entretanto das bibliografias universitárias é de outra índole e não pode escamotear-se: é que o foco de interesse em que assentam, parece encontrar-se hoje desatualizado. Gastar tanto tempo e tanta tinta para saber se verdadeiramente era D. Beatriz ou D. Leonor quem favoreceu a primeira representação de Gil Vicente parece hoje uma questão menor; como não terá grande interesse saber se os dois romances que fizeram nas “obras meúdas” (um à morte de D. Manuel e o outro à aclamação de seu filho) constituem fragmentos de uma só peça posterior ou anterior

²⁰⁸ Ibidem, p. 565-592.

²⁰⁹ Ibidem, p. 596-602.

a versões oralizantes. Por último, parece pouco relevante apurar se Gil Vicente foi ou não Mestre de Retórica de D. Manuel, seja o que for que isso signifique à luz das coordenadas da época.

E, no entanto, boa parte dos resultados obtidos pela investigação constitui ainda hoje saber consolidado: é, desde logo, sensata a suposição de que, tomando como referência o que parece ter-se passado com os três Autos que figuram no Índice de 1551, o cartapácio deixado por Gil Vicente reflete os efeitos de vários tipos de censura (incluindo a autocensura); é correta a visão que a investigadora tinha das didascálias, sendo certo que o facto de serem atribuíveis a Gil Vicente não as isenta de muitos erros (como ficou desde logo convincentemente provado na didascália da *Visitação*)²¹⁰; parece, sobretudo, globalmente acertada a visão que D. Carolina apresenta da cultura de Gil Vicente, sendo notável, a esse propósito, a superação dos preconceitos que, à época, tendiam para incorporar o dramaturgo no período do Renascimento²¹¹.

²¹⁰ Na Nota 25 do texto que viria a ser publicado como Nota V, diz expressamente D. Carolina, demarcando-se de Braamcamp Freire: “O autor de ”Gil Vicente, trovador... é de opinião que o comediógrafo aprontou apenas um Borrão de catálogo das suas obras. Eu, pelo contrário, estou persuadida de que as Didascálias tanto das edições avulsas como da *Compilação* são do próprio poeta, o que evidentemente não quer dizer que todas sejam exactas. Sei o contrário. E acho natural que a memória do velho dramaturgo falhasse às vezes, quanto às datas sobretudo e que os apontamentos dele a esse respeito não fossem nem muito metódicos nem completos” (Vasconcelos, 1949, p. 516).

²¹¹ A par desta tendência, que foi efetivamente dominante, deve reconhecer-se que subsistiu sempre uma outra, que procurou valorizar uma suposta ligação de Gil Vicente à cultura clássica ou mesmo ao Humanismo. De entre os estudiosos que até hoje terçaram armas por essa causa, destacaremos apenas três: Américo da Costa Ramalho, que, sobretudo num estudo de 1969, procura demonstrar os conhecimentos de Latim detidos pelo dramaturgo, em seu entendimento menosprezados pela estudiosa alemã (cf. Ramalho, 1969, p. 159-173). Por sua vez, no último estudo que dedicou ao autor das *Barcas*, Eugénio Asensio chama a atenção para a presença que nele teve o rasto de Luciano de Samósata, de alguns Colóquios de Erasmo como o *Naufragium* ou de Filippo Beroaldo, em cuja *Declamatio lepidissima ebriosi*, o professor espanhol vê a inspiração de algumas cenas do *Juiz da Beira* (cf. Asensio, 1991, p. 277-299). Já Maria Helena da Rocha Pereira, revisitando as teses de Costa Ramalho, defende uma posição mais eclética, afirmando, no termo de um estudo recentemente publicado: “O criador do teatro português era conhecedor do latim e capaz de o manejar com destreza, produzindo, quando necessário à caracterização das figuras, uma saborosa mistura dessa língua com a nossa [...] Esta é a vertente ora clássica,

Como era inevitável, porém, D. Carolina cometeu alguns erros de perspectiva²¹². Lembramos, por exemplo, a veemência que colocou na infirmação da tese que dá Gil Vicente como Mestre de Retórica de D. Manuel. No apego enfático a esta ideia estou em crer que pesaram dois fatores: o de que, tendo sido dramaturgo e ourives (tese da qual D. Carolina se faz eco, por três vezes, ao longo das suas *Notas*), Gil Vicente não poderia ter desempenhado ainda uma outra profissão; e pesou, sobretudo, o entendimento estrito da expressão. Afinal, bastaria ter entendido a designação “Mestre de Retórica” no sentido mais amplo de organizador de festas régias para que o alvitre lhe não tivesse parecido tão inverosímil²¹³.

Uma outra posição que suscita profundas reservas é a que a ilustre investigadora expressa na Nota IV, a propósito da cultura literária de Gil Vicente. Empenhada em fazer sobressair a originalidade do dramaturgo, valorizando (afinal romanticamente) a sua capacidade criadora, D. Carolina não pode deixar de se confrontar com a possibilidade de o dramaturgo peninsular dever alguma coisa à tradição do teatro medieval europeu. E quando o problema se coloca, a Professora de Coimbra não pode ser mais taxativa:

ora litúrgica, ora pícara, do latim entre nós no século XVI. A vertente somente erudita, essa será evidentemente cultivada por pequenos e grandes humanistas.” (Pereira, 2005, p. 49-63). Num registo de maior radicalidade, Noémio Ramos vem defendendo aproximações da obra do dramaturgo português à *Poética* de Aristóteles, a alguns *Diálogos* de Platão ou a várias obras de Erasmo, entre outros (Ramos, 2008). Para uma análise mais demorada deste assunto, veja-se o estudo autónomo que figura na Primeira Parte deste volume.

²¹² Da mesma forma, é natural que as suas conclusões sejam, algumas vezes, sobre alguns preconceitos, reagindo a estímulos de natureza cívica e política que então se faziam sentir. É assim que, ao longo das *Notas*, se registem juízos que visam um tipo de canonização cívica manifestamente anacrónica, como um G. V. “generosamente democrático” ou o “amor com que defende os humildes” (Vasconcelos, 1949, p. 5), um G. V. soberanamente livre” (ibidem, p. 153), etc.

²¹³ Curiosamente, D. Carolina, deixa transparecer discretamente, uma outra intuição biográfica, que parece ir num sentido completamente diferente: “Não seria de admirar se de algum feliz achado de documentos viesse a constar que Gil Vicente, de alma profundamente religiosa, entrara na mocidade em qualquer ordem, de que saiu, sentindo-se incapaz de ser frade “digno”; como Erasmo e Lutero e tantos outros espíritos superiores” (cf. Vasconcelos, 1949, p. 83, anotação 306).

O pouco que o autor da Trilogia das *Barcas* e do *Auto da História de Deos* soube porventura de Mistérios, *Miracle-Plays* e Moralidades, inglesas e francesas, era igualmente saber derivado, de segunda mão.²¹⁴

Curiosamente, Gomes Monteiro, o autor do “Ensaio sobre a vida e obras de Gil Vicente” que figura na edição de Hamburgo, tinha aberto as portas a esse mesmo contacto. Mas D. Carolina, visivelmente condicionada pelo preconceito nacionalista da Língua e da Cultura, recusa-se a encarar essa possibilidade²¹⁵. É certo que contraria as teses do Plauto português, desmistificando a ideia de que Gil Vicente era simultaneamente um latinista, um humanista e um artista da Renascença. E a tal ponto o faz que bem pode dizer-se que essa constitui a sua principal tese vicentista, aquela que viria a revelar-se mais profícua, ao longo do século que entretanto decorreu: a de que a cultura e o ideário de Gil Vicente pertenciam, de facto, ao quadrante da cultura católica e popular da Baixa Idade Média²¹⁶

Mas, para além de todos os aspetos positivos ou menos positivos que possamos invocar, nenhuma apreciação das notas vicentinas poderá deixar

²¹⁴ Vasconcelos, 1949, p. 152.

²¹⁵ Na nota V, porém, existe uma passagem que parece contradizer esta asserção. Ao referir-se à edição avulsa da *Barca do Inferno* (intitulada *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*) e à Carta-Prefácio de 1525, na qual dedica o *Dom Duardos* a D. João III, falando ainda de “Comedias, farsas y moralidades”, D. Carolina é obrigada a reconhecer que “Ao elaborar as *Barcas* entre 1516 e 1519, o autor considera-as como *Moralidades* (peças alegóricas de tendência moralizadora) e assim pensava ainda quando em 1525 dedicou a sua primeira tragicomédia ao monarca, cingindo-se ao costume de França, cujo repertório quatrocentista é rico em *Moralités*, e ao de Inglaterra normandizada, que também tinha predileção por *Moral Plays* e *Moral Interludes* (Vasconcelos, 1949, p. 515-516). Ainda na mesma Nota, a investigadora deixa escapar uma nova aproximação entre dois textos vicentinos (*História de Deus* e *Ressurreição*) e o teatro francês (*Mystères*): “Tal qual franceses e espanhóis em *Jeu d'Adam*, como representante do género humano, o português introduz sucessivamente personagens do Velho Testamento, de Adão em diante, que são consideradas como prenunciadoras do Redentor (ibidem, p. 537).

²¹⁶ De entre as várias promessas que vai fazendo, destaque justamente o anúncio de uma Nota dedicada a este assunto: “Os abundantes materiais folclóricos, e um resumo da concepção do mundo, reservarei provavelmente para a Quinta e porventura última das minhas Notas Vicentinas” (Vasconcelos, 1949, p. 151). Não há nenhuma dúvida de que esta Nota e tudo aquilo que ela sugere continua a fazer imensa falta aos estudos vicentinos.

de ter em conta que elas configuram um projeto inacabado. As Notas que D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos escreveu (e decerto também aquelas que chegou a planear) tinham como objetivo essencial a preparação de uma edição crítica das *Obras* de Gil Vicente.

É difícil conjecturar até que ponto poderia ter ido o labor de D. Carolina. Pelo tipo de anúncios que ela própria foi fazendo, podemos imaginar alguns dos textos que poderia ainda ter escrito²¹⁷; mais difícil é já recriar a edição vicentina sonhada pela mestre da Universidade de Coimbra. Seguramente não teria sido a edição definitiva da *Compilação* de Gil Vicente; mas existem razões para pensar que se, naqueles anos iniciais do século XX, D. Carolina tivesse podido dispor de mais e melhores condições de investigação²¹⁸, teríamos podido beneficiar, em devido tempo, de uma edição credível do maior dramaturgo português de sempre. Falamos naturalmente de uma edição matricial de onde pudessem depois derivar edições devidamente anotadas, destinadas a uma circulação mais ampla. Não é fácil contabilizar os prejuízos que advieram da ausência dessa

²¹⁷ Aguardamos oportunidade para confirmar se no espólio da grande estudiosa (que acaba de ser objeto de tratamento técnico, sob a muito qualificada supervisão da Doutora Maria Manuela Delille, encontrando-se já à consulta na Sala Belisário Pimenta da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) existirão outros elementos indiciadores dos seus projetos vicentinos. Não esquecemos, por exemplo, que, para além da promessa do texto a que aludo na Nota anterior, a investigadora anuncia ainda mais três Notas: uma sobre a dança macabra (Vasconcelos, 1949, p. 58-59, anotação 21 à primeira Nota); outra sobre um índice versando as obras completas do dramaturgo (ibidem, p. 59, anotação 26, da mesma Nota) e ainda uma sobre o Diálogo de Todo-o-Mundo e Ninguém (ibidem, p. 70, anotação 166). Mas o mais surpreendente é que na anotação 130 (ibidem, p. 66) a investigadora fala, com pormenores, de uma “edição crítica” do *Dom Duardos* pronta para entrar no prelo: “No Prólogo da edição crítica do *Dom Duardos*, que tenho preparada, trato das redacções diversas na Tragicomédia, e das insignificantes pechas que a levaram ao índice.”

²¹⁸ Pensamos na degradação do seu estado de saúde, desde logo, que lhe limitou muito as possibilidades de trabalho nos últimos anos de vida. Mas pesaram igualmente dificuldades próprias da época como as morosas viagens que semanalmente tinha de efetuar entre Coimbra e Porto, as necessidades de consagração às tarefas familiares ou ainda... a impossibilidade de aceder a um simples fac-símile da *editio princeps* da *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*. Veja-se o que nos diz a este propósito: “Infelizmente não a possuo. Estudei-a somente na Biblioteca Nacional de Lisboa (1877 e 1890); em Göttingen (em 1912). Não a ter constantemente à mão dificulta imenso os meus estudos.” (Cf. Vasconcelos, 1949, p. 115, anotação 9 da 2.ª Nota, publicada em 1913).

edição que poderia ter aparecido entre nós nas primeiras décadas do século XX (e que depois chegou a estar planeada em 1965, por ocasião das comemorações do quarto centenário do nascimento do dramaturgo, sob direção do Doutor Lindley Cintra). Basta lembrarmo-nos dos muitos defeitos de fixação textual e de anotação da edição integral publicada pela Sá da Costa (1942-44) que, como se sabe, por vários motivos, foi aquela que, de longe, maior circulação obteve entre alunos (e professores) do Ensino Secundário e da Universidade.

Para termos ainda mais consciência do atraso que o incumprimento do projeto de D. Carolina significou para os estudos vicentinos, lembremo-nos de que só em 2002 (168 anos após a edição de Hamburgo e 440 anos depois da *editio princeps*), sob a direção científica de José Camões, veio a lume uma edição (finalmente) credível das Obras de Gil Vicente abrindo (agora sim) caminho à realização de outro tipo de projetos no domínio dos estudos vicentinos: edições monográficas criteriosamente anotadas, desde logo; mas também outro tipo de estudos, centrados no enorme manancial linguístico e literário que representa o legado vicentino, tanto no quadro patrimonial da Língua Portuguesa como no âmbito mais vasto da cultura europeia.

19.

OS ESTUDOS VICENTINOS, HOJE

Se excetuarmos o invulgar estrelato que corresponde a Camões e a voga mais recente de Pessoa, nenhum escritor português inspirou tanto entusiasmo e atenção crítica como Gil Vicente. Conhecem-se bem os fatores (intrínsecos e extrínsecos) que explicam a fama dos dois primeiros. Já não é tão simples identificar os motivos que podem estar na base da fortuna crítica de Gil Vicente. Perguntemos pois: Que motivos terão contribuído para que o legado do artista da Rainha D. Leonor de Lencastre tenha inspirado e continue a inspirar tanto interesse, mais de 500 anos após o início da sua carreira e 460 depois de, pela primeira vez ter vindo a lume o conjunto das suas obras?

Não deve deixar de ter-se em conta, desde logo, a extensão e variedade do *corpus* em apreço. As quase cinquenta peças recobrem os grandes géneros do teatro medieval europeu, constituindo, em si mesmas, um raríssimo valor patrimonial, que abrange as Línguas portuguesa e castelhana (qualquer delas captada numa impressionante multiplicidade de níveis e registos) e as formas artísticas moldadas a partir de uma tradição de base peninsular e extra-peninsular, que incluía o Lirismo, a Narrativa e várias formas dialogadas. Por detrás dessas formas mais reconhecíveis, é inclusivamente possível pressentir um vasto conjunto de práticas não discursivas próprias da convivialidade palaciana, de base lúdica e cerimonial.

Nesta tentativa de explicar um interesse tão constante e duradouro, deve mencionar-se outra condicionante que, embora sendo de natureza cívica e política, se revela igualmente poderosa. Refiro-me ao próprio

estatuto de **dramaturgo quinhentista**, que, neste caso, se vê reforçado com a aura de **testemunha** viva do tempo mítico que, em Portugal, continua a ser o século XVI. À direita mas também à esquerda, o Quinhentismo continua a ser visto como época dourada, ao longo da qual o país, conseguiu fazer sobrepor grandezas a misérias.

Lembre-se, por fim, a absoluta excepcionalidade do *Livro das Obras* no panorama da criação teatral portuguesa, em termos de qualidade (e até de quantidade), considerando não apenas o século de Quinhentos, mas todos os que até hoje se lhe seguiram. Em função dessa singularidade, pode afirmar-se que, para além dos seus méritos próprios, a obra de Gil Vicente vale também pelo seu desacompanhamento. O mesmo é dizer que, contrastando com os silêncios que a precedem e se lhe seguem na história do teatro português, a obra vicentina conjuga uma relativa raridade com a incidência num tempo muito particular.

Um dos motivos que mais vezes se aponta para explicar a importância de um determinado autor é a duração e a intensidade do seu magistério.

Em relação a Gil Vicente, porém, esse fator não pode ser invocado, uma vez que, como é sabido, o magistério do dramaturgo é de natureza esparsa e diferida, não podendo nunca comparar-se aos que exerceram e continuam a exercer qualquer um dos dois autores que com ele competem em termos de notoriedade: Camões e Fernando Pessoa.

À primeira vista, são estas as razões principais que fazem de Gil Vicente um autor decisivo da Literatura e da Cultura Portuguesas.

E são também estas as razões que explicam o grande caudal bibliográfico que tem inspirado. Nos vinte anos que medeiam entre 1975 e 1995, puderam recensar-se 620 contributos, contando edições, traduções e estudos gerais ou localizados²¹⁹. A este número há ainda que somar os trabalhos publicados desde 95 para cá²²⁰: tomando por base apenas o

²¹⁹ Esta contabilidade exata figura na Bibliografia vicentina que tem vindo a ser publicada por Constantine C. Stathatos entre 1975 e 2015.

²²⁰ Em finais de 2001, Stathatos publicou uma das suas atualizações bibliográficas, incidindo sobre os 6 anos que medeiam entre 1995 e 2000. Nela se dão conta de 64 trabalhos de natureza crítica (Livros, monografias, teses e panfletos) e 32 artigos integrados em revistas.

ritmo médio das duas últimas décadas, chegamos à apreciável média de trinta e cinco trabalhos por ano.

Tanta quantidade e tanta diversidade requerem, porém, um esforço de esquematização. É isso que procurará agora levar-se a cabo: delinear uma visão sistemática dos estudos vicentinos tal como eles se apresentam hoje, sobretudo na universidade. Tentarei depois captar algumas das tendências que se desenham num futuro próximo, mencionando algumas das tarefas mais importantes que permanecem por cumprir.

2. Como é sabido, a percepção moderna da obra de Gil Vicente deve-se, em Portugal, ao Romantismo. Há boas razões para acreditar que tenha sido Almeida Garrett a recomendar a Barreto Feio e Gomes Monteiro (dois judeus de origem portuguesa, radicados em Hamburgo) a reimpressão da *Compilaçam*, o que estes fizeram a partir de um exemplar da 1.^a edição que se encontrava na Biblioteca da Universidade de Göttingen. E foi a partir deste acontecimento (1834) que Gil Vicente se tornou conhecido e estudado por uma plêiade de filólogos dos finais do século passado e princípios deste. Foram primeiro as investigações factualistas de Brito Rebelo, Teófilo Braga, Óscar de Pratt e, sobretudo, de Braamcamp Freire, a definirem – com maior ou menor acerto – o quadro em que se moveu o dramaturgo, empenhando-se em fixar datas e coordenadas histórico-culturais. É ainda essa a fonte de alguns dos lugares-comuns que, derivando para os programas escolares, continuam a servir de referência ao entendimento do autor: artista de corte, satirista anti-clerical, autor de transição entre a Idade Média e o Renascimento, artista de extração popular, defensor da expansão cruzadística, etc. Num outro plano, merecem destaque os esforços de D. Carolina Michaelis de Vasconcelos que, apesar de não ter podido levar a cabo a edição crítica que chegou a assumir como tarefa prioritária do seu labor científico, deixou nas suas *Notas Vicentinas* do que de melhor se produziu em Portugal em termos de identificação contextual (Notas I e II) e de exame filológico (Nota III) no sentido mais útil e honesto da expressão.

Apesar dos esforços de contextualização que foram sendo feitos, a mitologia romântica (que, pelo menos em Portugal conviveu, sem litígios

de maior, com o positivismo filológico) depressa se apropriou da figura de Gil Vicente, transformando-o designadamente numa encarnação da *vox populi*, espécie de génio sem suporte nem explicação racionais, uma vez que, como se sabe, na teogonia romântica, os génios distinguem-se exatamente por não necessitarem de um suporte histórico.

Tão forte viria a revelar-se esse processo de lendarização (abrangendo ainda outras figuras literárias do século XVI como Bernardim e Camões) que o fenómeno acabou por exceder, em muito, os limites cronológicos do próprio Romantismo. Nem os trabalhos de António José Saraiva que, um tanto incompreendidamente, em finais de 30, coloca a obra vicentina na senda da vasta e rica tradição situável no centro e norte da Europa, entre finais do século XV e meados do século XVI, conseguiram obstar ao velho preconceito romântico de que Gil Vicente representa uma espécie de meteoro desacompanhado no firmamento idiomático e cultural da Península. Retomando uma pista que remonta pelo menos a Aragão Morato²²¹ e a que o próprio Teófilo Braga dera expressão mais consistente²²², o então jovem professor de Lisboa procurou sobretudo demonstrar que o teatro de Gil Vicente deve ser visto como uma espécie de síntese epigonal de todo o teatro da Idade Média, tal como ele se desenvolveu na região meridional da Europa (em certas zonas da Península Ibérica, em Itália e, sobretudo, em França).

Ao contrário de Saraiva, que procurou situar-se no plano da interpretação estética, críticos como Paulo Quintela, Costa Pimpão, A. E. Beau, I. S. Révah, Eugenio Asensio ou Mário Martins optaram por fazer incidir as suas averiguações sobre aspetos temáticos, privilegiando o problema das fontes. Independentemente da importância atribuída a fatores estéticos e culturais ou a outros de natureza bem diversa, a verdade é que, estes investigadores não se limitaram a apontar alguns dos antecedentes diretos e indiretos do teatro de Gil Vicente. Foi também graças ao seu labor que se foi construindo a identificação genealógica do *Livro das*

²²¹ Cf. F.M. Trigos de Aragão Morato 1918.

²²² Cf. Braga, 1870, p. 388-391.

Obras, com tudo o que isso envolve no domínio da própria clarificação do sentido que se desprende dos autos, em concreto. Está longe de ser uma questão irrelevante, por exemplo, determinar a dívida das *Barcas* para com a tradição das *artes moriendi* ou das *danças da morte*; como está longe de ser ocioso averiguar até que ponto uma peça como *Triunfo do Inverno ou do Verão* acompanha a sugestão literária e iconográfica dos *trionphi* de origem italiana.

Grande parte do esforço de nomes cimeiros do vicentismo como Paul Teyssier, Luciana Stegagno-Picchio, Stephen Reckert, Cleonice Berardinelli, Thomas F. Hart ou o próprio António José Saraiva, que chegou a reformular o seu vicentismo em diversas direções, pode ainda ser lido como uma tentativa de desromantizar o dramaturgo português. Mas sem grande sucesso, nesse plano. A avaliar pelo que se vê ainda hoje escrito, conclui-se que não se pode prescindir totalmente desse logotipo, até porque – reconheçamo-lo – ele se enquadra exemplarmente no nosso esquema mítico de pensar e de sentir. À semelhança do que sucede com Camões e, num plano diferente, também com Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda e António Ferreira, Gil Vicente integra um conjunto canónico bem organizado diretamente reportado ao século XVI e ao que ele evoca de ilusões de grandeza coletiva. Isto significa, na prática, que os historiadores da literatura portuguesa não resistiram à tentação de apreciar Gil Vicente em função de uma lógica constelativa, reservando ao dramaturgo um papel central na incorporação da realidade. A outros, que não a Gil Vicente, teria cabido a missão de subverter essa mesma realidade, em registo de ficção ou de utopia.

3. Olhando para o índice de nomes com que se encerra o já citado volume da Bibliografia de Stathatos e destacando de entre eles os que são responsáveis pelos contributos de maior relevo, verifica-se, em primeiro lugar, que o inventário dos vicentistas incontornáveis vai aumentando a bom ritmo e, ao lado dos consagrados nos anos 60 e 70, outros nomes foram ganhando foros incontornáveis: Maria Idalina Resina Rodrigues, João Nuno Alçada, María Luisa Tobar, Armando López Castro, Manuel Calderón, María José Palla, Anne-Marie Quint, Olinda Kleiman, Stanislav

Zimic, Marcio Muniz, Margarida Gouveia, Nuno Meireles e o próprio Constantine C. Stathatos.

Como não poderia deixar de ser, por entre os títulos mais recentes, detetam-se algumas duplicações de perspetiva e de resultados obtidos; mas também se veem alguns movimentos de renovação numa área que, aliás, durante muito anos, permaneceu sequestrada pela história literária, quase imune, portanto, aos ventos novos que vieram fecundar as metodologias dos estudos teatrais e histórico-sociológicos.

Continua a predominar a tendência para o estudo isolado de um só auto, correspondendo, muitas vezes, a incursões esporádicas de estudiosos não reincidentes; mas é necessário reconhecer que são já em número significativo os estudos que abrangem o *Livro das Obras* ou, pelo menos, alguns conjuntos de peças, delimitados em termos temáticos ou genológicos: a farsa, a comédia, a representação da Mulher, do Natal, do Amor, a projeção cénico-teatral dos textos, etc. Ainda numa linha estruturante e global, a Lírica vicentina, cuja importância foi desde sempre intuída, vem merecendo uma atenção crescente, dando lugar a edições antológicas, que não deixam de surpreender quem tem dos autos um conhecimento mais rarefeito ou dando origem estudos de sólida fundamentação que religam Gil Vicente à grande tradição da lírica ibérica de Quatrocentos, nas formas e nos temas. Por fim, tem-se procedido à busca de um significado global da Lírica enquanto correlato dialético de outras formas de expressão (V. Reckert e, na sua senda, Calderón e López Castro). Mal conhecido e pouco valorizado durante décadas, o lirismo peninsular de Quatrocentos tem vindo, nos últimos anos, a ser objeto de interesse crescente, em termos de edição e exegese crítica. Uma das causas dessa prolongada obscuridade prende-se, aliás, com a ideia, também ela preconceituosa, de que se trata de uma realidade epigonal e não precursora. Ao invés de Bernardim, Miranda e Camões, poetas que fecundaram sucessivas gerações de sucessores, nomes como Garcia de Resende, Álvaro de Brito ou Anrique da Mota passam por ser poetas de época, no que a designação envolve de mais limitado. Ainda assim, a escrita desses poetas não pode ser objeto de um só ângulo de avaliação. Trata-se, antes de mais, de uma escrita performativa, de forte influência retórica e de base diccional e foi

justamente essa vertente que a tornou vizinha do primeiro teatro peninsular. Não esqueçamos que Juan del Encina e Lucas Fernández foram, também, indistintamente poetas e dramaturgos. E foi-o ainda Gil Vicente, em proporções muito semelhantes (embora, sem dúvida, em níveis de qualidade muito superiores).

4. Perante sinais tão positivos, pode pensar-se que os estudos vicentinos se encontram a caminho do lugar que lhes compete, por direito próprio, no âmbito da história literária e cultural (portuguesa e peninsular, pelo menos). Mas convém não embarcar em contentamentos de suficiência, uma vez que as lacunas são ainda numerosas. Sem pretensões de exaustividade, anotemos apenas cinco: as edições; a Língua; as matrizes estéticas; as coordenadas contextuais e os sentidos.

4.1. Um dos sinais que melhor reflete o grau de desenvolvimento de uma determinada área dos estudos literários é, como se sabe, o grau de fiabilidade que merecem os textos disponíveis. E, para o caso de Gil Vicente, apesar de progressos significativos consumados nos últimos anos, a situação não pode ainda considerar-se satisfatória. Continuam tímidos os passos dados para se chegar a uma edição crítica, desde logo. Em 1965 (ano em que se comemorou o 4.º centenário do nascimento do autor) chegou a ser constituída, para o efeito, uma ampla Comissão Nacional. Passadas mais de três décadas, os dedos de uma só mão chegam para contar as edições que podem reclamar-se de críticas (e creio que, daquelas que existem, nenhuma veio a beneficiar desse impulso comemoracionista). Em contrapartida, cresceu bastante o número de edições didáticas, embora de um número de autos cada vez mais restrito, acompanhando, por razões de mercado, a substancial redução do cânone vicentino nos programas de Português dos Ensinos Básico e Secundário. São em suporte escrito e também já em suporte informático, mas repetem, por sistema, os erros de leitura, tão favorecidos, como se sabe, pelas deficiências da própria *editio princeps*. De resto, mais do que com a fiabilidade dos textos apresentados, os cuidados são postos em estratégias mais ou menos inventivas, tentando apresentar de Gil Vicente imagens fáceis, divertidas

e, sobretudo, anacronizantes. São as consequências normais da presença de Gil Vicente na Escola, onde aparece reduzido a meia-dúzia de ideias feitas, que oscilam sobretudo em função das conjunturas cívico-políticas e em resultado do capricho (muitas vezes insondável) dos autores de programas e manuais.²²³

Mais inaceitável do que a escassez de edições críticas é, ainda, a penúria de edições globais fidedignas. No mercado português encontram-se hoje a edição da Lello & Irmão (que se limita a reproduzir, em aparato de luxo, a que Mendes dos Remédios preparou em 1907 para a coleção *Subsídios para a História da Literatura Portuguesa*); encontra-se ainda a edição de Costa Pimpão que, apesar da sua melhor qualidade científica, é "artística", o que significa dizer que é ainda mais cara, além de pouco prática, pelas suas invulgares dimensões. A edição dos clássicos Sá da Costa (preparada por Marques Braga, há cerca de 70 anos) cumpriu razoavelmente a sua missão na Escola portuguesa ao longo de trinta anos mas já só se encontra em alfarrabistas; até a que Maria Leonor Buescu preparou para a Imprensa Nacional, há 20 anos (com normalização de texto), e que alimentou o mercado universitário ao longo das duas últimas décadas, se encontra já fora da vista dos potenciais compradores.

No início deste século e ainda sob efeito de uma outra celebração (os 500 anos de *Visitação*) apareceu uma nova edição das *Obras* de Gil Vicente, com fixação de texto em 2 volumes, mais dois, contendo a reprodução em fac-símile da Copilação de 1586 e dos folhetos quinhentistas até hoje identificados e ainda um quinto volume, contendo Notas, Glossário, Bibliografia e vários índices. O empreendimento dirigido por José Camões, resultou diretamente da edição de um CD Rom, publicado apenas um ano antes, e constitui, sem qualquer dúvida, uma excelente iniciativa, do ponto de vista patrimonial, não só pela lição substancialmente melhorada que agora se propõe do texto vicentino, mas também porque proporciona ao leitor curioso (e mesmo ao investigador) materiais de muito difícil acesso, comodamente reunidos e editados.

²²³ Sobre a presença de Gil Vicente na Escola veja-se o estudo de Amélia Correia (2018) que figura no *Compêndio de Gil Vicente*.

Tal não significa, porém, em meu juízo, que tenha deixado de haver lugar para outro tipo de edições parcelares ou integrais, destinadas a um público ainda mais vasto, com introduções críticas a cada auto ou a cada conjunto de autos, bibliografias seletivas e, sobretudo, as notas explicativas, em quantidade suficiente para tornar os textos verdadeiramente acessíveis. De forma ainda mais clara: nota-se a falta de uma edição que possa corresponder ao modelo dos Clássicos Sá da Costa, revisto e atualizado em função dos progressos entretanto alcançados nos estudos vicentinos e em função dos destinatários reais e potenciais do nosso tempo e dos tempos mais próximos. Em si mesma, a falta é muito significativa. O trabalho em causa é moroso e difícil de empreender, requerendo o empenhamento de uma vasta equipa que, para além de especialistas em crítica textual e em história da língua, deveria ainda contar com pessoas familiarizadas com as formas e os sentidos do teatro medieval, em geral e da obra de Gil Vicente, muito em particular. E logo por aqui se avalia a dificuldade em congregar as vontades, as competências e os meios necessários para levar avante esse cometimento.

Também o panorama das traduções está longe de ser excelente. Para além das *Barcas*, do *Auto da Alma* e de *Sibila Cassandra* (peças muito traduzidas para quase todas as línguas europeias na primeira metade do século XX) tem-se verificado uma natural curiosidade pelos autos que refletem as circunstâncias da Expansão, inspirando um número razoável de versões, nomeadamente em Língua Inglesa. Menção muito positiva, a este respeito, merecem as traduções francesas coordenadas por Paul Teyssier, que começaram a vir a lume, sob a chancela das Éditions de la Chandeigne, já na década de 70.²²⁴ Mas se a este excelente exemplo quiséssemos contrapor um fenómeno de sinal contrário, não seria difícil: bastaria aludir às edições do teatro exclusivamente castelhano de Gil

²²⁴ A iniciativa contou, no início, com a coordenação muito activa de Paul Teyssier e prosseguiu sob a égide de alguns dos seus discípulos na Universidade francesa, de que é justo destacar Anne Marie Quint e Olinda Kleiman. Para uma resenha do projecto e dos critérios em que assenta, veja-se a entrevista de Anne Marie Quint, conduzida por Christine Zurbach, in *Adágio*, 34/35 (setembro de 2002/janeiro de 2003), 137-141.

Vicente (feitas por espanhóis e publicadas em Espanha) e a outras feitas em Portugal, sistematicamente expurgadas dos autos em castelhano ou até dos textos bilingues.

Enquanto este estado de coisas subsistir, é bem provável que Gil Vicente continue ausente das histórias do teatro europeu. Em Itália, em França ou nos países anglo-saxónicos, o dramaturgo português constitui ainda uma escandalosa omissão, sendo objeto, quando muito, de referências fugazes e algumas vezes deturpadas. E isto apesar de, em teoria, se ter tornado impossível a reconstituição dos grandes géneros do teatro medieval, à revelia do seu legado. Não pode aceitar-se, por exemplo, a identificação acrítica de Gil Vicente com Encina e Fernández, sistematicamente agrupados (os três) nas Histórias do Teatro Espanhol, no rol dos “primitivos” ou dos “precursores”.

As insuficiências de base verificadas nestes dois planos não podem obviamente deixar de condicionar a produção crítica, uma vez que daí resultam dificuldades naturais no acesso aos textos.

Impõe-se, portanto, a necessidade de conjugar esforços para ultrapassar este estado de coisas, envolvendo um conjunto de procedimentos articulados:

- a) elaborar uma edição integral de Gil Vicente, com notas de carácter filológico e histórico-cultural, de modo a cumprir um desígnio bem simples: o de tornar acessível, na sua globalidade, um *corpus* autoral absolutamente único na história da cultura portuguesa. Para tanto, torna-se necessário estabelecer critérios de anotação, que deverão ir desde o esclarecimento vocabular localizado e cotextual, até ao comentário estético e ideológico.²²⁵

²²⁵ De entre os muitos exemplos que poderiam destacar-se no panorama editorial espanhol (ficando-nos assim por um espaço bem próximo), cinto-me apenas a uma edição da *Celestina*, preparada por uma equipa que integra nomes como Francisco J. Lobera, Guillermo Será, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Migo Ruiz Arzálluz e Francisco Rico, com vários Estudos, Aparato Crítico, Notas, Bibliografias e índices que se estendem por quase um milhar de páginas. São muito variados os motivos para pensar que um conjunto como as *Barcas*, por exemplo, há muito que requer urna atenção deste tipo.

- b) depois – ou paralelamente? – deve levar-se por diante a tão almejada edição crítica, ainda mais trabalhosa, mas, ainda assim, perfeitamente exequível (sobretudo, em face dos progressos assinaláveis que a edição de José Camões consagrou a este nível) e, sobretudo, amplamente justificada em face dos benefícios que promete.

4.2. Na posse destes dois elementos de trabalho seria, sem dúvida, muito mais fácil deitar ombros a tarefas de outra índole, enfrentando problemas que, desde há muito, se encontram suspensos. Era preciso voltar à questão da Língua, em primeiro lugar. Sobre este assunto, Paul Teyssier disse praticamente a primeira e a última palavra. Mas disse-a em 1959. Na mesma perspetiva ou adotando outros enfoques, impõe-se retomar o estudo da *Langue* vicentina, em correlação com os vários registos do discurso literário e não-literário da mesma época, nos domínios idiomáticos do Castelhana e do Português, através de cruzamentos que os recursos informáticos vieram entretanto facilitar enormemente. Penso sobretudo na questão do Léxico, onde, depois de Teyssier, os caminhos se encontram bem desbravados; e tenho muito concretamente em vista os trabalhos que se desenvolveram já a propósito de obras em castelhano contemporâneas de Gil Vicente, como é o caso da *Celestina*. Mas seria igualmente muito bem recebido um inventário dos tópicos enunciativos ou da prodigiosa gama de situações de diálogo dramático registadas ao longo dos autos²²⁶.

Para além de outras vantagens, o estudo da morfologia do diálogo permitiria estabelecer, de forma mais rigorosa, o complexo de matrizes a que se reporta a obra vicentina e surpreender a grande versatilidade estética que a assinala, contribuindo, ao mesmo tempo, para uma demarcação necessária entre os muitos tipos de diálogo cultivados ao longo da modernidade (séculos XV a XVII).

^{226A} este propósito, Telmo Verdelho publicou uma utilíssima *Concordância da obra toda* de Luís de Camões, cujo modelo pode ser transposto para outros autores e, desde logo para Gil Vicente (Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012).

4.3 Julgo também necessário reexaminar a questão das matrizes da arte vicentina. Concebido durante muito tempo como uma ave insólita nos céus rarefeitos da dramaturgia portuguesa, Gil Vicente permanece ainda escassamente integrado na tradição peninsular e europeia, em geral, tanto em termos de ascendência como em termos de projeção. Questões como a dos géneros teatrais ou a dos próprios esquemas de encenação muito terão a ganhar com este trabalho de inserção que liberte a obra vicentina das fronteiras políticas e até idiomáticas a que tem estado confinada. Neste plano particular, é claro que os estudos vicentinos beneficiam com o grande incremento de publicações de textos dramatúrgicos, inéditos ou reajustados em bases filológicas mais seguras, que se vêm fazendo no espaço francês e espanhol e bem assim dos estudos acerca do teatro tardo-medieval (nomeadamente o de expressão francesa)²²⁷; como podem beneficiar significativamente com os novos quadros de leitura abertos pela semiologia do texto dramático, concebido, não já como objeto linear e passivo, mas como objeto poligonal e transversalmente codificado. Num caso como no outro, consolida-se a ideia de que a criação vicentina se inscreve em coordenadas histórico-culturais e estéticas que não têm que ver apenas com a realidade portuguesa.

4.4. Outro aspeto que carece de atenção prende-se com as coordenadas contextuais que balizam a produção e a receção dos textos vicentinos. Superados há muito os limites e os excessos do contextualismo determinista que marcou os estudos literários até à primeira metade deste século e preservada a especificidade do fenómeno estético, estão abertos os caminhos para que se aproveite mais e melhor o contributo das disciplinas historiográficas (História da Arte, das Mentalidades e dos planos Institucional e Político). Paralelamente ao enraizamento estético, torna-se indispensável esclarecer melhor os parâmetros da convivialidade cortesã

²²⁷ Cumpre designadamente assinalar os doze volumes de farsas, que vieram a lume (muitos deles pela primeira vez, através da mão competente e devotada de André Tissier (1986-2000, Droz). Empreendimento semelhante foi já iniciado para as moralidades, numa edição dirigida por Estelle Doudet, cujo primeiro volume veio a público em 2012.

em Portugal, no primeiro terço do século XVI, ajustando a leitura dos autos ao que de novo se tem vindo a publicar sobre estas matérias. Nos anos mais recentes, têm surgido contributos importantes, nomeadamente no que se refere à figura da Rainha D. Leonor de Lencastre e às linhas de espiritualidade que lhe são próximas e cuja repercussão no teatro vicentino merece atenção demorada. A este propósito, dispomos hoje de dois sólidos e desenvolvidos trabalhos de investigação consagrados a D. Leonor, aos seus desígnios e aos efeitos da sua ação. Refiro-me, em primeiro lugar, à investigação levada a cabo por Ivo Carneiro de Sousa. Nesse trabalho se aclaram com nova e abundante documentação e com sentido crítico muito prudente algumas das suposições que até aqui circulavam sem bases suficientes: a propósito da Misericórdia e de tudo o que ela envolve enquanto princípio fundamentador da ação leonorina, das principais orientações da sua religiosidade, das condições em que se constituiu e evoluiu a casa e a corte da esposa de D. João II, etc. De vez em quando, Carneiro de Sousa faz menção do teatro de Gil Vicente, tentando nomeadamente vinculá-lo ao quadro edificante que resulta destas circunstâncias. Mas são insuficientes os nexos estabelecidos e, por vezes, ainda frágeis as conclusões extraídas.²²⁸ Doravante, porém, os vicentistas não poderão prescindir deste valiosíssimo acervo de informação no aclaramento dos parâmetros contextuais em que se moveu o dramaturgo.²²⁹

Refiro-me, por fim, à ainda mais recente monografia dedicada à mesma figura por Isabel Guimarães de Sá, mais centrada nas vicissitudes políticas e humanas que lhe pautaram a existência mas não esquecendo o

²²⁸ Refiro, por exemplo, a leitura do *Auto da Alma* no pressuposto de que a peça se integra no quadro mais vasto do teatro de Misericórdia. Partindo da informação didascálica (mais do que duvidosa, aliás) de que a peça foi representada em 1508, Carneiro de Sousa situa-a concretamente no termo de uma procissão de Misericórdia, realizada em quinta-feira de endoenças (cf. Sousa, 1987, p. 409 e ss.).

²²⁹ Num dos Anexos, o autor estabelece novas aproximações à casa, capela e aos círculos sociais e religiosos de D. Leonor, identificando 178 individualidades de algum modo relacionados com a rainha. No que toca a Gil Vicente, porém, não regista novidades, subcrevendo, na prática, as interpretações de Braamcamp Freire, nomeadamente no que toca à tese da identidade entre o dramaturgo e o ourives (p. 856-857).

ambiente devocional que a envolveu e que podem também ter tido ecos na dramaturgia vicentina.²³⁰

De forma mais lata, também é preciso reconhecer que se tem progredido no conhecimento do século XVI, em geral, em termos sociopolíticos e mentais, abrindo caminhos para a aferição da importância que, em Gil Vicente, detém a tradição popular, seja ela vista como um depósito cultural que os palácios não excluía, seja ela entendida como uma opção estética consequente. De facto, desde Carolina M. de Vasconcelos e Teófilo Braga que se intuiu e valorizou a importância do substrato folclórico no teatro de Gil Vicente. Colocada apenas nestes termos, porém, (raramente se tem ido mais longe), a questão é vaga, necessitando muito de aprofundamento e de realinhamento de perspectiva, à luz do muito que entretanto se avançou nestes domínios.

A continuação deste rumo não deixa de implicar riscos importantes. Durante muitos anos, o teatro vicentino foi assumido como ponto de partida para aceder à compreensão do século XVI, funcionando, nessa medida, como fonte quase ilimitada da maioria dos historiadores. Parece também chegado o momento de os historiadores enriquecerem os estudos vicentinos com conhecimentos obtidos em fontes diferentes. Só assim será possível discriminar aquilo que é manifestamente testemunhal, aferir o grau da transformação estética que a partir daí se operou e dirimir, enfim, com senso hermenêutico, velhas questões dos estudos vicentinos como sejam o realismo, a sátira ou o cómico, indexado às figuras e às situações da época.

É tempo, também, de os estudos vicentinos beneficiarem da reconversão de perspectivas que algumas correntes mais recentes trouxeram para os estudos literários e para os estudos teatrais. Refiro-me, em primeiro lugar, ao "New Historicism" ou Poética Cultural, corrente que se afirmou nas Universidades anglo-saxónicas ao longo dos anos 80 e 90, tendo justamente como centro a dramaturgia do Renascimento, em geral e a obra de William Shakespeare, em particular.

²³⁰ Cf. Sá, 2011.

No caso vertente, tratar-se-ia, antes de tudo, de assumir que a obra de Gil Vicente corresponde à textualização de uma determinada realidade (irrecuperável em si mesma, como todas as realidades do passado), havendo todo o interesse em proceder a estudos integrativos de alcance mais vasto, tendo em consideração outros processos textuais, literários e não literários. Aproximar, sob esse ângulo, os autos vicentinos de textos teológicos, cronísticos, jurídicos, tratadísticos ou promover a sua comparação com outros tipos de discurso artístico produzidos a partir dos diferentes focos de Poder não seria, em alguns casos, coisa inédita. Mas seria realmente novo transformar esse trabalho em projeto de investigação sistemático, perseguindo, desta vez, não a utopia da leitura totalizante e definitiva (era esse o projeto último do velho historicismo filológico) mas o aclaramento progressivo e sempre condicionado dos circuitos de energia cultural que envolvem a Cultura da época de Gil Vicente.

Na medida em que pressupõe uma aproximação a zonas mais obscuras ou menos "centrais", uma orientação deste tipo poderia também contribuir para instituir novos focos de interesse, em ordem a uma outra visão dos textos e dos contextos em apreço, que fosse, ao mesmo tempo, mais culta sob o ponto de vista teórico e menos preconceituosa, sob o ponto de vista ideológico.

No âmbito das novas orientações, refiro, por fim, o Pós-colonialismo que, no caso de Gil Vicente como em outros exemplos da Literatura do século XVI, detém um assinalável potencial de aplicação.²³¹ Há sobretudo que ter em conta, a este propósito, que as primeiras leituras de Gil Vicente foram cunhadas sob a égide de fortes preconceitos coloniais e que a sua repercussão no sistema de ensino foi particularmente marcante

²³¹ Como termo de comparação, evoque-se uma tentativa de ler Camões sob a égide do pós-colonialismo, corporizada em número monográfico de uma revista universitária americana consagrada a assuntos portugueses: *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 9 (2002), subordinado ao título "Post-Imperial Camões". Embora em alguns estudos, prepondere a tónica reativa e iconoclasta (a evitar, tanto quanto possível), é indesmentível que a reconversão de perspetiva se traduz, em alguns casos, em evidentes aquisições de conhecimento e, sobretudo, na relativização de um saber ideologicamente marcado, que se vinha repetindo sem o necessário exame crítico.

ao longo de muitas décadas. Uma revisão pós-colonial da obra vicentina passaria assim, em primeiro lugar, pela desconstrução de preconceitos de carácter político e ideológico que vêm assinalando a investigação e o consumo escolar do autor; passaria, depois, eventualmente, por uma maior valorização das componentes estéticas em presença.

4.5. Efetuadas estas operações prévias, será altura de aprofundar os sentidos da obra vicentina, concebida não apenas como aglomerado de peças, mas como **macrotexto**, ou seja, como totalidade orgânica apoiada em linhas de coerência temática e ideológica. Existe verdadeiramente um ideário vicentino? Como se projeta ele através do jogo teatral? Quais as componentes estéticas que lhe dão corpo? Que tipos de correlação se estabelecem entre elas? Levando estas questões ainda mais fundo, poderemos perguntar: participa ou não Gil Vicente do movimento identitário que atravessa a cultura portuguesa do século XVI? Se respondermos afirmativamente a esta pergunta, teremos em seguida que enfrentar outro desafio: aferir a densidade dessa participação, usualmente confinada aos círculos e correntes do Humanismo.

Estas perguntas poderão parecer demasiado gerais. E, no entanto, se não erro, são elas que hoje melhor ilustram as expetativas atuais dos devotos vicentistas. Daqueles que estudam os textos e daqueles que, pura e simplesmente, mantêm com eles uma relação de curiosidade frutiva e indagante.

Independentemente das respostas que possam vir a encontrar-se para estas questões, talvez se possa reconhecer, desde já, a utilidade da sua simples formulação. Quanto mais não seja, porque ela se revela suscetível de abalar algumas *verdades*, que vêm circulando desde há muito, com trânsito demasiado fácil.

Como era inevitável, o lugar central que Gil Vicente ocupa no cânone português contribuiu para uma mineralização excessiva do conhecimento que sobre ele tem sido divulgado. A esse respeito, aliás, parece bem sintomático que o autor das *Barcas* não tenha sido alvo de atenção por parte de alguns grandes portugueses, que tanto contribuíram para legitimar novas aproximações a outros autores do cânone (nem Sérgio,

nem Lourenço²³², nem Aguiar e Silva, por exemplo, lhe tocaram de forma consistente).

Costuma dizer-se, aliás, que essa é a "defesa" dos clássicos e é também, sem dúvida, o segredo do seu sucesso num determinado modelo educativo. Resta saber, porém, se essa situação se compadece com a Escola que todos afirmamos querer construir: ativa e não dormente, criativa, transformativa e não apenas patrimonialista. Como, aliás, é inaceitável que esta visão pobre possa ser transposta para círculos de maior exigência intelectual, como a própria Universidade, afinal também visivelmente constrangida quando se trata de lidar com nomes decisivos do nosso cânone literário e cultural.

²³² Há poucos anos, foi, no entanto publicado um texto inédito de Eduardo Lourenço sobre Gil Vicente. Trata-se sobretudo de uma reação ao vicentismo que nos anos 50 era desenvolvido por António José Saraiva, numa linha marxizante (Cf. Lourenço, 2004).

(Página deixada propositadamente em branco)

TÁBUA DE PROVENIÊNCIA DOS ESTUDOS

1. Versão inglesa de «Gil Vicente, figura integral do teatro europeu». In J. Camões & J. Huerta Calvo (Eds.) (2022), *Gil Vicente – Portugal y España em los albores del teatro europeo* (pp. 49-55). Museo Nacional del Teatro.

2. Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente. In S. Neiva (Ed.) (2004), *La France et le monde luso-brésilien: échanges et représentations (XVI–XVIII siècles)* (pp. 239-249). Centre d'Études sur les Réformes, L'Humanisme et L'Âge Classique/Presses Universitaires Blaise Pascal.

3. Os géneros no teatro de Gil Vicente. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.) (2018), *Compêndio de Gil Vicente* (pp. 195-214). Imprensa da Universidade de Coimbra.

4. A sátira no teatro de Gil Vicente. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.) (2018), *Compêndio de Gil Vicente* (pp. 277-298). Imprensa da Universidade de Coimbra.

5. A *Compilaçam de todas obras*: o Livro e o projeto identitário de Gil Vicente. *Diacrítica* (2004/2005), 18/19, 179-198.

6. Pastores y filósofos en la corte de Portugal. La palabra velada en el teatro de Gil Vicente. In M. J. Vega, J. Weiss & C. Esteve (Eds.) (2010). *Reading and Censorship in Early Modern Europe* (pp. 123-139). Universitat Autònoma de Barcelona.

7. O Pastor e o Palácio: outras significações do pastoril no teatro de Gil Vicente. In *Gil Vicente e Évora* (2005) (pp. 59-76). Caleidoscópio. (Versão portuguesa do original francês *Le berger et le palais: autres*

significations de l'esthétique pastorale dans le théâtre de Gil Vicente (2004). *Arquivos do Centro Cultural Português*, 49, p. 3-18.

8. Gil Vicente e Sá de Miranda: encontros e desencontros (inédito).

9. Gil Vicente em modo de resistência: a questão do cânone greco-latino. In C. Pimentel & P. Morão (Coords.) (2013). *A Literatura Clássica ou os clássicos na literatura* (p. 25-38). Centro de Estudos Clássicos/Edições Húmus.

10. Sou a triste sem mezinha: micro-variações em torno do *Auto da Alma*. In C. Pazos Alonso & S. Parkinson (Eds.) (2013). *Reading Literature in Portuguese. Commentaries in Honour Of Tom Earle* (p. 23-31). Modern Humanities Research Association/Maney Publishing.

11. A *História de Deus*, na Corte e no *Livro das Obras*. Posfácio in J. Camões & H. R. S. (Eds.) (2009), *Breve Sumário da História de Deus*. Assírio e Alvim. (Com pinturas de Ilda David).

12. As *Barcas* de Gil Vicente, três cenas e uma Pregação. São Paulo, Ateliê (2023).

13. A Barca do Inferno: o tempo de Gil Vicente e o nosso tempo. *Letras Escreve* (2019), 9(1), p. 7-13.

14. O Auto da Festa e a (rica) oficina de Gil Vicente. In *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro* (2012) (p. 227-239). Imprensa da Universidade.

15. O *Pranto de Maria Parda* ou os limites do burlesco. Programa do espetáculo estreado em 18 de novembro de 1998, pela Escola da Noite, encenação de António Augusto Barros.

16. Hay aqui tanto que ver: o Natal e a pregação da Fé em Gil Vicente. In F. M. Corradin, C. C. Rosa, M. G. Domene & R. Driver (Orgs.) (2020), *A Pesquisa em Literatura Portuguesa. Homenagem ao Prof. Francisco Maciel da Silveira* (p. 92-105). Editora Na Raiz.

17. *Floresta de Enganos*, um epílogo para a *Compilação*. Reformulação de textos que acompanharam os programas da peça levada à cena pelo Cendreve e pela Escola da Noite, Évora e Coimbra, 2021, e pelo Teatro Nacional de São João, 2022.

18. Dona Carolina e Gil Vicente: um projeto inacabado. In *Carolina Micabelis e Joaquim de Vasconcelos. A sua projeção nas artes e nas letras portuguesas* (2013) (p. 211-240). Fundação Eng. António de Almeida.

19. Os Estudos Vicentinos, hoje. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.) (2018), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 497-515). Imprensa da Universidade de Coimbra.

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA

Ativa

- Camões, L. de. (1972). *Rimas Várias de Luis de Camoens...* (J. de Sena, pref.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Del Encina, J. (2003). *Teatro Completo*. (A. Pérez Priego, ed.). Cátedra.
- Garção, P. A. C. (1982). *Obras Completas* (vol. II). (A. J. Saraiva, pref., fixação e notas). Livraria Sá da Costa Editora.
- Machado, D. B. (1966). Gil Vicente. In D. B. Machado, *Bibliotheca Lusitana* (t. II, p. 383-384). Atlântida Editora.
- Miranda, F. de S. de (2013). *Comédias*. (J. Camões & T. F. Earle, eds.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (2022). *Poesia*. (J. Camões & F. Freitas, eds.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Resende, G. de (1917). *Miscellanea e variedade de historias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo aconteceram*. (M. dos Remédios, pref. e notas). França Amado.
- (1994). *Livro das Obras de Garcia de Resende* (E. Verdelho, ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vicente, G. (1906). *Auto da Festa*. Imprensa Nacional. (Obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa).
- (1920). *Four Plays of Gil Vicente*. (A. Bell, trad.). CUP.
- (2002). *As Obras de Gil Vicente*. (J. Camões, coord.). Imprensa Nacional Casa da Moeda. (Reprodução fac-similada no vol. IV, p. 675-690 e transcrição no Vol. II, pp. 655-685).
- (2007). *Frágua de Amor e Floresta de Enganos*. Assírio e Alvim. (Com tradução dos versos castelhanos por José Bento).

Passiva

- Alçada, J. N. (2003). *Por ser cousa nova em Portugal: oito ensaios vicentinos*. Angelus Novus.
- Alberte, Antonio (2003). *Retórica medieval. Historia de las artes predicatórias*. Centro de Linguística Aplicada/Atenea.
- Albuquerque, M. de (1988). *Orações de Obediência dos Reis de Portugal aos Sumos Pontífices* (Séculos XV a XVI). Edições Inapa.
- Alexandre-Bidon, D. (2010). *La Mort au Moyen Âge* (XIII-XVI siècles). Pluriel.
- Almeida, Isabel (2018). O que valem cavaleiros. Indagação sobre a obra de Gil Vicente. In *Compêndio de Gil Vicente*, p. 217-238.
- (2020). Gil Vicente, In *O Cânone*, António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tavares (eds.), Lisboa, Tinta da China, p. 261-270.
- Anastácio, V. (2020). A lenda dourada de Frei Bartolomeu Ferreira. In V. Anastácio, *Leituras potencialmente perigosas: e outros estudos sobre Camões e a sua obra*. Caleidoscópio.
- Arasse, D. (1997). *Le sujet dans le tableau*. Flammarion.
- Arden, H. (1980). *Fool's Plays. A Study of Satire in the 'Sottie'*. Cambridge University Press.
- Asensio, E. (1974). Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática. In E. Asensio, *Estudios portugueses* (p. 59-77). Centre Culturel Portugais/Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1991). Gil Vicente y su deuda con el humanismo: Luciano, Erasmo, Beroaldo. In J. Camacho (Rev.), *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio* (p. 277-300). Difel.
- Barata, José Oliveira (1991). *História do Teatro Português*, Universidade Aberta.
- Beau, A. E. (1959). As *Barcas* de Gil Vicente. In A. E. Beau, *Estudos* (vol. I, pp. 59-218). Universidade de Coimbra.
- Bennett, A. (2005) *The Author*. Routledge
- Bernardes, J. A. C. (2003a). Danças da vida e da morte: as *Barcas* de Gil Vicente. In J. A. C. Bernardes, *Revisões de Gil Vicente* (p. 133-152). Angelus Novus.
- (2003b). O Juiz da Beira e os sentidos da sátira vicentina. In J. A. C., *Revisões de Gil Vicente* (p. 89-111). Angelus Novus

- (2003c). Ler e ensinar Gil Vicente (ainda) hoje. In J. A. C., *Revisões de Gil Vicente* (p. 167-196). Angelus Novus.
- (2003d). Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente. In J. A. C. Bernardes, *Revisões de Gil Vicente* (p. 13-33). Angelus Novus.
- (2003e). Rebelo, Jacinto Ignácio de Brito. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (vol. IV, p. 632-634). Verbo.
- (2003f). A Sátira da mudança. O peso da história e a leveza da arte no teatro de Gil Vicente. In J. A. C. Bernardes, *Revisões de Gil Vicente* (p. 35-52). Angelus Novus.
- (2004). *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (2004/2005). A *Compilaçam* e o projecto identitário de Gil Vicente. *Diacrítica*, 18/19, p. 179-198.
- (2006). *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente* (2.^a ed.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (2008). *Gil Vicente*. Edições 70.
- (2015). As *Barcas* de de Gil Vicente: *artes moriendi* e horizonte escatológico na corte de D. Manuel. In S. Dimas, R. Epifânio & L. Lóia (Coords.), *Redenção e Escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa* (p. 185-198). Rodapé Edições.
- (2018). Os Estudos Vicentinos hoje. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 497-515). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bernardes, J. A. C., & Camões, J. (Eds.) (2018). *Compêndio de Gil Vicente*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bethencourt, F. (1994). *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália*. Círculo de Leitores.
- Bloom, E., & Bloom, L. D. (1972). *Satire's Persuasive Voice*. Cornell University Press.
- Bonfim, E. do R. M. (2003). Uma leitura dos autos de Gil Vicente: o *Auto da Festa*. *Semear*, 8, p. 193-2011.
- Bouza, F. (1999). *Comunicación, Conocimiento y Memória en la Espana de los siglos XVI e XVII*. Publicaciones del SEMYR.
- Braga, T. (1870). *História do Teatro Portuguez. Vida de Gil Vicente e sua Eschola*. Imprensa Editora.

- (1898). *Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional*. Livraria Chardron sucessores/Lello & Irmão.
- Branco, C. C. (1979). Sá de Miranda. In C. C. Branco, *Sentimentalismo e História* (vol. II, pp. 29-51). Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- Brannigan, J. (1998). *New Historicism and Cultural Materialism*. Macmillan Press.
- Bilhante, M. J. (1992). *Floresta*. Quimera.
- Brotherton, J. (1975). *The Pastor-Bobo in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*. Tamesis Books.
- Bujanda, J. M. de (1995). *Index de l'Inquisition portugaise: 1547, 1551, 1564, 1581*. Librairie Droz/Éditions de Université de Sherbrooke.
- Calderón, M. (1996). *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Camões, J. (1992). *Festa*. Quimera.
- (2018a). A fortuna editorial de Gil Vicente. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 123-167). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2018b). Gil Vicente, um nome para identidades plurais. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 16-48). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Camões, J., & Machado, J. N. S. (2010). Who's in a name? In *A Custódia de Belém. 500 anos* (p. 89-103). Museu Nacional de Arte Antiga.
- Carneiro, A. S. (2002). A poesia política ibérica do final da Idade Média: do *Cancioneiro de Baena* ao *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende. In *Estudos Portugueses e Africanos*, 40, p. 107-137.
- Carruthers, M. (2002). *Le Livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*. Macula.
- Carvalho, J. de (1983). Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar. In J. de Carvalho, *Obra Completa* (vol. II, p. 45-134). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Casagrande, C. (1991). *Les péchés de la langue: discipline éthique de la parole dans la culture médiévale*. Éditions du Cerf.
- Castanheda, F. L. de (1979). *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*. (M. L. de Almeida, intr. e rev.). Lello & Irmão.

- Castro, A. P. de (2003). As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria. In *Gil Vicente 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional* (p. 13-30). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Coelho, A. B. (1994). A corte portuguesa e os autos de Gil Vicente. In A. B. Coelho, *Clérigos, mercadores, judeus e fidalgos* (p. 135-149). Editorial Caminho.
- Compagnon, A. (2007). *La littérature, pour quoi faire?* Collège de France/Fayard.
- Cornilliat, F., & Langer, U. (1997). Histoire de la poétique au XVI siècle. In J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier & J. Weisgerber (Eds.), *Histoire des Poétiques* (p. 119-162). PUF.
- Correia, A. M. (2018). Gil Vicente no cânone escolar. O(s) texto(s) e a(s) leituras. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 517-544). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Correia, G. (1975). *Lendas da Índia*. (M. L. de Almeida, intr. e rev.). Lello & Irmão.
- Correia, J. (2003). Uma visitação. In J. A. C. Bernardes (Coord.), *Ensaio vicentinos* (p. 282-300). Escola da Noite.
- Corvisier, A. (1998). *Les danses macabres*. PUF.
- Costa, P. J. L. (2002/2003). Os textos literários nos programas escolares (1895-...). O lugar do texto Vicentino. *Adágio*, 34/35, p. 98-105.
- Cunha, C. (2008). *O Nascimento da Literatura Portuguesa*. Editora Nova Educação.
- Curto, D. R. (1998). A Literatura e o Império. Entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico. In F. Bethencourt & K. Chaudhuri (Dirs.), *História da Expansão Portuguesa* (vol. I, p. 434-454). Círculo de Leitores.
- (2007). *Cultura escrita* (séculos XV a XVI). Instituto de Ciências Sociais.
- David-Peyre, Y. (1990). Maria Parda, témoin de son temps. *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXVIII, p. 437-446.
- Dias, J. J. A. (1998). *Portugal do Renascimento à crise dinástica*. Editorial Presença.
- Díez-Borque, J. M. (1987). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*. Taurus.
- Doudet, E. (2012). Introduction. In J. Beck, E. Doudet & A. Hondley (Dirs.), *Recueil general de moralités d'expression française* (t. I, p. 9-30). Garnier. *énéral de moralités d'expression française*, T. I (p. 9-30). Garnier.
- (2018). *Moralités et jeux moraux. Le théâtre allégorique en français XVe- XVIe siècles*. Garnier/Flammarion.

- Earle, T. F. (1985). *Tema e Imagem na poesia de Sá de Miranda*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (2013). Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda. In T. F. Earle, *Estudos sobre a cultura e literatura portuguesa do Renascimento* (p. 45-69). Imprensa da Universidade.
- Emmerson, R. K., Bevington, D., Herzman, R., Diehl, H., & P. Sheingorn, P. (1985). *Homo, Memento Finis. The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama*. Western Michigan University.
- Faibre, B. (1993). *Répertoire des farces françaises. Des origines à Tabarin*. Imprimerie Nationale.
- Fernandes, M. de L. (2003). D. Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II série, XX(I), p. 105-116.
- Ferré, P. (2018). Gil Vicente e a cultura popular. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 85-122). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ferreira, José Alberto (2004). *Uma discreta invençam*, Coimbra/Braga, Angelus Novus.
- Fragnito, G. (2005). *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*. Il Mulino.
- Frajese, V. (2006). *Nascita del Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*. Morcelliana.
- Frank, G. (1967). *The Medieval French Drama*. Oxford University Press.
- Freire, A. B. (1944a). *Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador, mestre da balança*. Revista Occidente.
- (1944b). *Gil Vicente, trovador mestre da balança* (2.^a ed., corr.). Revista Occidente.
- Garay, R. P. (1988). *Gil Vicente and the Development of the Comedia*. University of North Caroline Press.
- Gouveia, A. C. (1989). *Fé*. Quimera.
- Gouveia, M. C. (2014). Realismo sem anacronismo: o *Auto da Fé*. In M. C. Gouveia, *Os primeiros autos pastoris de Gil Vicente* (p. 161-180). Tenacitas.
- (2017). *Os primeiros autos pastoris de Gil Vicente*. Edições Tenacitas.
- Griffin, D. (1994). *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky University Press.

- Henri-Frèches, C. (1964). *Le Théâtre Néo-Latin au Portugal (1550-1745)*. Nizet/Bertrand.
- Hermengildo, A. (1995). *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico espanhol*. Oro Viejo.
- Hummel, P. (2000). *Histoire de L'Histoire de la Philologie. Étude dun genre épistémologique et bibliographique*. Droz.
- Infantes, V. (1997). *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Universidad de Salamanca.
- Jorge, M. (1993). *Alma*. Quimera.
- Knight, A. E. (1983). *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*. Manchester University Press.
- Le Gentil, G. (1939). Les thèmes de Gil Vicente dans les moralités et farces françaises. In *Hommage à E. Martinendré* (p. 156-174). Nizet.
- Le Goff, J. (1986). *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen-Âge*. Hachette.
- Lechat, D. (2004). *Dire par fiction. Métamorphoses du Jeu chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pisan*. Honoré Champion.
- Lopez Castro, Armando (2022). *Más Allá de la Corte. Nuevos estudios sobre Gil Vicente*. Sevilla. Universo de Letras
- Lourenço, E. (2004). O Gibão de Mestre Gil. In E. Lourenço, *Destroços. O Gibão de Mestre Gil e outros ensaios* (p. 15-47). Gradiva.
- Machado, J. N. S. (2018). O teatro por imagem. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 467-493). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Maguin, J.-M. (2008). *Everyman ou la question de l'Au-delà au Moyen Âge*. PUF.
- Margolin, J.-C. (2004). Apologie pour l'humanisme: de la sectorialisation dun concept socio-historique. *Peninsula*, 1, p. 15-36.
- Marques, A. (1966). *Gil Vicente beirão, nasceu em Guimarães de Tavares*. Edição da Casa da Beira Alta.
- Martins, M. (1969a). Gil Vicente e as figuras da dança macabra nos Livros de Horas. In M. Martins, *Introdução histórica à vidência do Tempo e da Morte* (p. 237-295). Livraria Cruz.
- (1969b). O Tempo e a Morte nos autos vicentinos. In M. Martins, *Introdução histórica à vidência do Tempo e da Morte* (pp. 213-236). Livraria Cruz.
- Mateus, J. A. O. (1993). *Livro das Obras*. Quimera.
- (2002a). *De Teatro e outras escritas*. Quimera/Centro do Estudos de Teatro.

- (2002b). Teatro e Literatura. In J. A. O. Mateus, *De Teatro e outras escritas* (pp. 212-218). Quimera/Centro do Estudos de Teatro.
- (2002c). Vicente na edição romântica. In J. A. O. Mateus, *De Teatro e outras escritas* (p. 258-262). Quimera/Centro do Estudos de Teatro.
- Mazouer, C. (1998), *Le théâtre français au Moyen Âge*. PUF.
- Mendes, M. V. (1988). *Maria Parda*. Quimera.
- (1990). Gil Vicente. O génio e os géneros. In *Estudos portugueses. Homenagem a António José Saraiva* (pp. 327-334). Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- Miller, N. (1970). *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Editorial Inova.
- Monteiro, J. G. (1834). Ensaio sobre a vida e os escriptos de Gil Vicente. In J. G. Monteiro & J. V. B. Feio (Eds.), *Obras de Gil Vicente* (t. I, p. X-XLL). Officina Typographica de Langhoff.
- Morato, F. M. de A. (1918). Memória sobre o theatro portuguez. *Memórias da Academia das Sciencias de Lisbonne*, V(II), p. 46-58.
- Moser, F. de M. (1994). Liturgia e iconografia na interpretação do ‘Auto da Alma’. In F. M. Moser, *Discurso Inacabado* (pp. 117-143). Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2004). Gil Vicente da Meia Idade ao Renascimento. In F. de M. Moser, *Discurso Inacabado* (pp. 15-154). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Moura, V. G. (1994). O toucado de Roma. Gaspar Correia, Erasmo, Gil Vicente e o mais que se verá. In V. G. Moura, *Retratos de Isabel e outras tentativas* (p. 95-145). Quetzal.
- Nemésio, V. (1982). Gil Vicente, floresta de enganos. In V. Nemésio, *Quase que os vi viver* (p. 11-58). Bertrand.
- Neves, L. C. (Ed.) (2004). *António José Saraiva e Óscar Lopes. Correspondência*. Gradiva.
- Nunes, E. E. P. (2003). *Gil Vicente, 1536: Floresta de Enganos*. In J. A. C. Bernardes (Coord.), *Ensaio vicentinos* (p. 131-137). Escola da Noite.
- Osório, J. A. (1995). Sobre a organização do Livro I da *Compilação*. *Máthesis*, 4, p. 35-48.
- (1998). Sobre a organização do Livro I da *Compilação* de Gil Vicente. In J. A. Osório, *Da cítola ao prelo. Estudos sobre Literatura, séculos XII-XVI* (p. 91-102). Granito Editores e Livresiros.
- ¾ (2002a). A *Compilação* e a ‘fase’ manuelina de Gil Vicente. *Revista da Faculdade de Letras: Linguas e Literaturas*, II série, XIX, 211-234.

- (2002b). O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões. *Humanitas*, 31/32, p. 71-96.
- (2004). Os enunciados didascálicos na *Compilação* de 1562. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II série, XXI, p. 13-60.
- Ouguela, Visconde de (1890). *Gil Vicente*. Livraria A. Ferin.
- Paiva, J. P. (2007). Bispo, imprensa, livro e censura no Portugal de Quinhentos. *Revista de História das Ideias*, 28, p. 687-737.
- Parker, J. H. (1967). *Gil Vicente*. Twayne's Publishers.
- Peña Díaz, M. (2001). La censure inquisitoriale en Espagne aux XV et XVI siècles. *La Lettre clandestine*, 9, p. 143-156.
- (2002). Libros permitidos, lecturas prohibidas (siglos XVI-XVIII). *Cuadernos de Historia Moderna*, I, p. 85-101.
- Pereira, M. H. da R. (2005). Gil Vicente e a cultura clássica. *Revista Camoniana*, 3.^a série, 17, p. 49-63.
- Pérez, M. (2005). *Livro das Confissões* (J. B. Machado & F. T. Moreira, Eds.). Publicações Pena Perfeita.
- Pérez-Higuera, T. (1996). *Puer natus est nobis. La iconografía de la Navidad en el arte medieval*. Ediciones Encuentro S.A.
- Perkins, J. (2009). Gil Vicente. In S. Parkins, C. Pazos Alonso & T. F. Earle (Eds.), *A Companion Of Portuguese Literature* (p. 56-68). Tamesis.
- Pratt, O. de (1970a). Um conflito literário de há quatrocentos anos. In O. Pratt, *Gil Vicente. Notas e Comentários* (p. 45-69). Livraria Civilização.
- (1970b). Ainda o *Auto da Festa*. In O. de Pratt, *Gil Vicente. Notas e Comentários* (2.^a ed.) (p. 231-238). Livraria Clássica Editora.
- (1970c). Um conflito literário de há quatrocentos anos. In *Gil Vicente. Notas e comentários* (2.^a ed.) (p. 99-119). Livraria Clássica Editora.
- Quintela, P. (1996). As *Barcas* de Gil Vicente. In P. Quintela, *Obras Completas* (I, p. 283-306). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ramalho, A. da C. (1965-1966). Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente. *Humanitas*, XV-XVI, p. 198-210.
- (1969). Algumas observações sobre o Latim de Gil Vicente. In A. da C. Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento* (p. 159-173). Instituto de Alta Cultura/ Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

- (1983). Ainda o latim de Gil Vicente. In A. da C. Ramalho, *Estudos sobre o século XVI* (p. 175-177). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (1997). Gil Vicente. In A. da C. Ramalho, *Estudos sobre a época do Renascimento* (2.^a ed.) (p. 117-183). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rambaldo, A. M. (1983). *Análisis preliminar a 'Obras Completas de Encina'* (vol. IV). Espasa/Calpe.
- Ramos, N. (2008). *Gil Vicente e Platão. Arte e Dialéctica*. Inês Ramos Editor.
- Rebello, J. I. de B. (1913). *Gil Vicente*. Livraria Ferin.
- Reckert, S. (1983a). *Gil Vicente. O espírito e a letra*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (1983b). O drama duplo das três potências da Alma. In S. Reckert, *Gil Vicente. O espírito e a letra* (p. 105-134). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (1983c) Forma interior do drama vicentino: as *Barcas*. In S. Reckert, *Gil Vicente. O espírito e a letra* (p. 61-104). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (1988). Gil Vicente e a génese da comédia espanhola. In *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente* (p. 139-150). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (2002). Gil Terrón lletrudo está. *Leituras*, 11, p. 15-33.
- Révah, I. S. (1942). *En marge d'un opusculé du Professeur Joaquim de Carvalho*. Ottosgráfica.
- (1949). Les sermons de Gil Vicente, en marge d'un opusculé du professeur Joaquim de Carvalho. *Bulletin hispanique*, 51(1), p. 63-67.
- (1950). La censure inquisitoriale et les œuvres de Gil Vicente. *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 1.
- (1951). *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*. Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais. (T. I: Edition critique du premier *Auto das Barcas*).
- Rey-Flaud, B. (1984). *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*. Librairie Droz.
- Rico, F. (1990). *El sueno del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Alianza Editorial.
- Rodrigues, M. I. R. (1999). A Barca gloriosa do quarto novíssimo. In M. I. R. Rodrigues, *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico* (p. 109-145). Teorema.
- (2018). Gil Vicente. Religião em teatro. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 299-327). Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Sá, Isabel dos G. (2011). *De Princesa a Rainha-Velha: Leonor de Lencastre*. Círculo de Leitores.
- Sá, I. G., & Combert, M. (2012). *Rainhas consortes de D. Manuel I*. Temas e Debates. (O estudo sobre D. Maria de Aragão ocupa o capp. 4, p. 124-163).
- Sales, J. N. (2018). O teatro por imagem. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Compêndio de Gil Vicente* (p. 467-493). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- San José Lera, J. (1999). Juan del Encina – los modelos exegeticos en la poesta religiosa del Renacimiento. In J. Guijarro Ceballos (Ed.), *Humanismo y Literatura en tempos de Juan del Encina* (p. 183-204). Ediciones Universidad.
- Sanches de Baêna, Visconde de (1894). *Gil Vicente*. Empresa Typographycy [da Marinha Grande].
- Saraiva, A. J. (1942a). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa.
- (1942b). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. União Gráfica.
- (1981). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (3.^a ed.). Bertrand.
- (2000). *Gil Vicente, reflexo da crise*. Gradiva. (Corresponde a capítulo antes incorporado em *História da Cultura em Portugal*, vol. 2, Edições do Jornal do Fôro, 1953).
- Saraiva, A. J., & Lopes, O. (1996). *História da Literatura Portuguesa* (17.^a ed.). Porto Editora.
- Saraiva, J. H. (1979). O testemunho social de Gil Vicente. In J. H. Saraiva, *Outras maneiras de ver* (p. 51-111). Círculo de Leitores.
- Serani, U. (2000). *L'immagine allo specchio. Il teatro di corte di Gil Vicente*. Bagatto Libri.
- Silva, V. M. de A. e (2010). *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*. Livraria Almedina
- Smith, A. D. (1997). *A identidade nacional*. Gradiva.
- Souriau, E. (1994). *Vocabulaire d'Esthétique*. PUF.
- Sousa, I. C. de (1987). *A Rainha D. Leonor e as Murate de Florença*. Faculdade de Letras [do Porto].
- Spaggiari, B. (Ed.) (2021). *La lirica di Camões. 2. Redondilhas*. Centre International d'Études Portugaises.
- Stathatos, C. C. (1997). *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995) with a Supplement for 1940-1975*. Associated University Press.

- (2001). *A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*. Reichenberger;
- (2018). *A Gil Vicente Bibliography (2005-2015)*. Lehigh University Press.
- Stegagno-Picchio, L. S. (1969). *História do Teatro Português*. Editorial Cor.
- (1992). O Purgatório: estado ou lugar? In *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente* (p. 159-173). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Surtz, R. (1979). *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in The Spanish Theater From Juan del Encina to Lope de Vega*. Castalia.
- Tamayo-Acosta, J.-J. (1983). *Para comprender la Escatología Cristiana*. Editorial Verbo Divino.
- Teyssier, P. (1982). *Gil Vicente. O autor e a obra*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (2000). Introduction. In G. Vicente, *La Barque de l'Enfer* (p. 7-13). Chandeigne.
- Todorov, T. (2004). *L'éloge de l'individu. Essai sur la peinture flammande*. Éditions du Seuil.
- Tovar Iglesias, S. (2004). Huellas del Officium Pastorum en el teatro castellano de Gil Vicente. In M. J. Fernández García & A. Pociña López (Coords.), *A. Gil Vicente: clásico luso-español* (p. 59-68). Editora Regional de Extremadura.
- Tripps, J. (2006). *Tu seras le festin des vers'. La danse macabre de Niklaus Manuel Deutsch, à Berne, d'après les copies à la gouache d'Albercht Kauw, 1649*. Verlag Bernisches Historisches Museum.
- Utzinger, H., & Utzinger, B. (1996). *Itinéraire des danses macabres*. Éditions J. M. Garnier.
- Vasconcelos, C. M. de (1949a). *Notas Vicentinas. Preliminares duma edição crítica das Obras de Gil Vicente. Notas I a V incluindo a Introdução à edição fac-similada de Centro de Estudios Históricos de Madrid*. Revista Occidente.
- (1949b). *Notas Vicentinas* (2.^a ed.). Revista Occidente.
- Vieira, Y. F., Rodríguez, J. L., Morán Cabanas, M. I., & Cabo, J. A. S. (2004). *Glossas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaelis de Vasconcelos*. Universidade de Coimbra.
- Viterbo, S. (1891). *Fr. Bartholomeu Ferreira: o primeiro censor d'Os Lusíadas*. Imprensa Nacional.
- Walls, J. L. (2008). *The Oxford Handbook of Eschatology*. Oxford University Press.

- Weiss, J. (1999). Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina. In J. Guijarro Ceballos (Ed.), *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina* (p. 241-257). Ediciones de la Universidad.
- Zimic, S. (2003). *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Editorial Iberoamericana.

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICES

Obras de Gil Vicente

- Aclamação de D. João III*: 88,238.
- Aderência do Paço*. 297
- Afonso Lopes Sapaio* (trovas)
- Alma*: 35, 45, 66, 107, 146, 165-175, 184,
191, 223, 227, 244, 267, 303, 319
- Almocreves*: 89, 146
- Amadís*: 17, 22, 40, 147, 249.
- Barcas*: 41, 54, 146,189-219, 243, 319
- Inferno*: 18, 45, 51, 63, 74, 88, 89, 134,
147, 159, 176, 221-233, 240, 241, 267,
282, 304, 308
- Purgatório*: 52, 176, 185
- Glória*: 54, 63, 67, 176, 184, 267, 276,
297.
- Cananeia* 36, 54, 237
- Carta de Santarém*: 25, 87, 281
- Ciganas*: 239
- Clérigo da Beira*: 63;142
- Cortes de Júpiter*: 88, 161, 243
- Dom Duardos*: 17, 22, 39, 40, 41, 105,
147, 249, 282, 303, 304, 308, 309
- Divisa da Cidade de Coimbra*: 40, 142,
144, 249
- Exortação da Guerra*: 107, 147, 161, 276
- Fama*: 89, 303
- Fé*: 21, 24, 71, 134, 146, 257-273
- Feira*: 11, 23, 52, 59, 61, 66, 67, 70, 78,
113, 135, 144, 146, 161, 199, 241, 256,
269
- Festa*: 20, 64, 111, 112, 135, 233-248, 266,
278, 279
- Físicos*: 63, 131
- Floresta de Enganos*: 51, 52, 57, 58, 78,
87, 109, 120, 122, 144, 162, 187, 240,
244, 256, 275-283
- Frágua de Amor*: 251
- Guilbén, João de* (trovas)
- Índia*: 34, 44, 52, 59, 71, 74, 82, 107, 111,
131, 146, 223, 224, 252
- Inês Pereira*: 49, 54, 63, 71, 146, 204,
246
- História de Deos (Breve Sumário da História de Deus)* 31, 49, 54, 66, 176, 177-188, 308
- Jubileu de Amores*: 296, 297
- Juiz da Beira* (O): 24, 36, 50, 60, 71, 74,
88, 131, 204, 236, 240, 306
- Lusitânia*: 88, 89, 136, 277, 296, 297
- Maria Parda*: 36, 41, 121, 122, 223, 246,
249-256,

Mofina Mendes: 64, 80, 113, 134, 135, 144, 256, 269, 277
Morte de D. Manuel (Romance): 300
Nau d'Amores: 52
Pastoril Castelhana: 21, 24, 57, 65, 69, 71, 81, 93, 109, 110, 111, 129, 136, 146, 175, 186, 196, 244, 264, 269, 277, 298
Pastoril Português: 21, 135, 196, 269
Quatro Tempos: 196
Quem Tem Farelos: 54, 63
Reis Magos: 133, 269
Ressurreição: 36, 184, 246, 308
Romagem de Agravados: 42, 63, 94, 146, 243
Rubena: 17, 44, 52, 223
São Martinho: 36
Sermão de Abrantes: 135, 161
Serra da Estrela: 135
Sibila Cassandra: 21, 44, 45, 49, 134, 159, 319
Templo de Apolo: 112, 161, 239, 240, 243, 251
Triunfo do Inverno e do Verão: 23, 52, 64, 87, 88, 134, 241, 277, 279
Velbo da Horta (O): 51, 64, 71, 131, 256, 279
Vida do Paço: 297
Visitação (Monólogo do Vaqueiro): 21, 24, 29, 41, 78, 83, 107, 111, 121, 136, 263, 277, 298, 299, 306, 318
Viúvo: 22, 50, 249

Outras Obras Literárias ou Dramatúrgicas

Auto de Santiago: 300
Bela Menina (Auto da): 304
Cancioneiro Geral: 17, 73
Capelas (Auto das): 304
Carta a António Pereira, Senhor de Bas-
to: 142
Celestina: 321
Cloud of Unknowing (the): 46
Deus Padre, Justiça e Misericórdia: 20
Danza de la Muerte: 46 e ss., 201, 218
Diálogos (de Luciano de Samósata): 200
Divina Comédia: 218
Dom Fernando (Auto de): 304
Dom Luís e os Turcos: 304
Egloga de las Lluvias: 84, 138
Enanos (Auto dos): 304
Estrangeiros (Os): 104, 144, 152
Everyman: 43
Fábula do Mondego: 142
Florença (Auto de): 304
Geração Humana (Auto da): 20
História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos portugueses: 290
Jeu D'Adam: 308
Jeu de la Feuillée: 84, 137
Lusíadas (Os): 99, 100, 102, 275
Miscellanea (de Garcia de Resende): 124, 151, 162

Mystère (de Jean-Michel): 31
Pèlerinage de la Vie Humaine: 46
Peregrinação (de Fernão Mendes Pinto):
 99

Poética (de Aristóteles): 307
Propalladia (de Torres Nabarro): 40, 47
Scale of Perfection (The): 46
Vicente Anes Joeira (Auto de): 304

Autores

A

AGUIAR-BRANCO, Augusto: 11
 AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel: 295, 327
 ALBERTE, Antonio: 91
 ALÇADA, João Nuno: 9, 315
 ALEXANDRE-BIDON, Danièle: 191, 192,
 206
 ALMEIDA, M. Isabel: 334
 ÁLVARES, Afonso: 233, 300
 ALVAREZ-SELLERS, María Rosa,
 ARASSE, Danièle: 115, 240
 ARDEN, Heather: 334
 ARISTÓTELES: 307
 ASENSIO, Eugenio: 30, 159, 194, 306, 314

B

BAENA, Sanches de (Visconde de): 291
 BARATA, José Oliveira: 334
 BARBOSA, Aires: 90
 BARROS, António Augusto: 276
 BEAU, Albin Eduard: 314
 BELL, Aubrey: 291
 BENNETT, A.: 240
 BERARDINELLI, Cleonice: 9, 315

BERNARDES, Diogo: 141

BERNARDO de Alcobaça (Frei): 172
 BLOOM, Edward, 335
 BLOOM, Lilian D., 335
 BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du: 75
 BONFIM, Eneida: 239
 BOUZA, Fernando: 88
 BRAGA, Marques: 318
 BRAGA, Teófilo: 233, 291, 304, 313
 BRANCO, Camilo Castelo: 29, 73, 142-143
 BRANNIGAN, John: 116
 BRILHANTE, Maria João: 276
 BRITO, Álvaro de: 316
 BROTHERTON, John: 81
 BUESCU, Maria Leonor: 318
 BUJANDA, Jesús M. de: 101, 102, 103, 107

C

CAMÕES, Luís de: 311, 312
 CAMÕES José: 9, 221, 235, 237, 239, 291,
 310, 318, 321
 CALDERÓN, Manuel: 10, 123, 315, 316
 CALDERÓN DE LA BARCA: 151, 157
 CAMINHA, Pedro de Andrade: 141
 CARNEIRO, Alexandre Soares: 85

CARRUTHERS, Mary: 88

CARVALHO, Joaquim de: 30, 91, 159

CASAGRANDE, Carla: 194

CASTILHO, Visconde de: 298

CASTRO Aníbal Pinto de: 9, 132

CATALDO (Parísio Sículo): 302

CAVALEIRO, Estêvão: 302

CHIADO, António Ribeiro: 233

CINTRA, Luís Lindley: 310

CLENARDO, Nicolau: 302

COHEN, Gustave: 91

COMBET, Michel: 121

COMPAGNON Antoine: 99

CORNILLIAT, François: 110

CORREIA, Amélia: 217, 224, 318

CORREIA, Joaquim dos Santos: 77, 123,
125

CORTE-REAL, Jerónimo: 141

CORVISIER, André: 201

COSTA, Paulo Lampreia: 291

CUEVA, Juan de la: 55

CUNHA, Carlos: 294

CURTO, Diogo, Ramada: 104

D

DE LA CUEVA, Juan: 55

DE LA HALLE, Adam: 84

DELILLE, Maria Manuela G.: 309

DIAS, Baltasar: 233

DIAS, João José Alves: 337

DÍAZ-MAS, Paloma: 320

DÍEZ-BORQUE, José María: 55

DOUDET, Estelle: 322

E

EARLE, Thomas F.: 147

ENCINA, Juan Del: 43, 47, 55, 90, 104,
120, 123, 125, 138, 151, 317

ENDERS, Jody: 91

ERASMO (de Roterdão): 155, 302, 306

ESCOBAR, João: 304

ESTEVE, Cesc: 99

F

FAIBRE, Bernard: 236

FEIO, J. Barreto: 32, 155, 287, 313

FERNÁNDEZ, Lucas: 47, 55, 104, 123,
151, 317

FERREIRA, António: 153; 288, 315

FERREIRA, Bartolomeu: 100, 106

FERREIRA, José Alberto: 338

FERRÉ, Pedro: 338

FIGUEIREDO, Fidelino de: 290

FRANCO, Marcia Arruda: 147

FRANK, Margret: 138

FREIRE, Anselmo Braamcamp: 106, 142-
143, 227, 291, 299, 306, 323

G

GARAY, René Pedro: 338

GARÇÃO, Correia: 153

GÓIS, Damião de: 90, 94

GOUVEIA, António Camões: 338

GOUVEIA, Margarida Coutinho: 119, 316

GREENBLATT, Stephen: 33, 116

H

HALLE, Adam de la: 137

HART, Thomas: 9, 315

HENRI-FRÈCHES, Claude: 32

HERCULANO, Alexandre: 146, 233

HERMENEGILDO, Alfredo: 119

HILTON, Walter: 46

HUMMEL, Pascale: 295

I

INFANTES, Victor: 201

J

JAVIER LERA, San José: 128

JORDÀ FABRA, Tatiana: 10

JORGE, Maria: 339

JUNQUEIRO, Guerra: 73

L

LANGER, Robert: 110

LÉCHAT, Didier: 84

LE GENTIL, Georges: 32

LOBERA, Francisco José: 320

LONDOÑO, Marcela: 99

LOPE DE RUEDA: 55

LOPE DE VEGA: 155, 157

LOPES, Óscar: 96, 149, 150

LÓPEZ-CASTRO, Armando: 10, 315, 316

LOURENÇO, Eduardo: 95, 120, 327

LUÍS, Infante D., 304-305

LUCIANO (de Samósata): 306

LUTERO, Martinho: 307

K

KLEIMAN, Olinda: 9, 315, 319

M

MACHADO, Diogo Barbosa: 154, 290

MACHADO, J. Nuno Sales: 196, 227, 291

MANRIQUE, Jorge: 120, 233

MARGOLIN, Jean-Claude: 90

MARGUIN, Jean-Marie: 201

MARTINS, Mário (Padre): 9, 201, 314

MASCARENHAS, Brás Garcia de: 96

MATEUS, J. Osório: 100, 106, 235, 248,
287

MAZOUER, Charles: 33

MEIRELES, Nuno: 10, 316

MELO, Francisco Manuel de: 73

MENDES, Fernando: 233

MENDES, Margarida Vieira: 249, 252

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: 158

MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón: 304

MILLER, Neil: 119

MIRANDA, Francisco de Sá de: 23, 102,
105, 141-148, 152, 288, 315

MONTEIRO, J. Gomes: 155, 161, 234, 287,
308, 313

MONTESINOS, Frei Ambrosio de: 172

MORAIS, Inácio de: 302

MORAN, Cabanas, I: 295

MORATO, F.M. Trigo de Aragão: 31

MOSER, Fernando de Mello: 171, 172
MOTA, Anrique da: 316
MOTA, Carlos: 320
MUNIZ, Marcio: 10, 316

N

NEMÉSIO, Vitorino: 340
NEVES, Maria Leonor Curado: 96
NUNES, Elisa Esteves Pisco: 276

O

OSÓRIO, Jerónimo: 94
OSÓRIO, Jorge Alves: 9, 86, 104, 122
OUGUELA (Visconde de): 293

P

PAIVA, José Pedro: 101
PALLA, Maria José: 315
PAZOS ALONSO, Claudia: 391
PARKER, Jack Horace,
PARKINS, Steve,
PEÑA DÍAZ, M.:101
PEREIRA, Maria Helena da Rocha:159, 306
PÉREZ HUIGUERA, T.: 269
PERKINS, Juliet: 115
PESSOA, Fernando: 311, 312
PESTANA, Sebastião: 167
PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa: 314; 318
PINTO, Fernão Mendes: 73, 99
PINTO, Frei Heitor: 96

PIRES, Sebastião: 304
PLATÃO: 307
PLAUTO:155
POCINHAS LOPES, Andrès: 10
PONTANO, Giovani: 158
PRATT, Óscar de: 234, 237, 313

Q

QUEIRÓS, Eça de: 27
QUEVEDO, Francisco de: 73, 155
QUINT, Anne-Marie: 167, 172, 315, 319
QUINTELA, Paulo: 314

R

RABELAIS, François: 73
RAMALHO, Américo Costa: 30, 159, 306
RAMBALDO, Ana María: 81
RAMOS, Noémio: 307
REBELO, Jacinto Ignácio de Brito: 105, 291, 292, 298, 313
RECKERT, Stephen: 9, 93, 96, 108, 129-130, 132, 315
REIS, Carlos: 11, 151
REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos: 291, 304, 318
RESENDE, André de: 90, 292, 296
RESENDE, Garcia de: 104, 151, 157, 316
REY-FLAUD, Bernadette: 342
RÉVAH, Israel Salvador: 92, 100, 106, 159, 314
REVULGO, Mingo: 120
RIBEIRO, Bernardim: 102, 288, 314, 315

RICO, Francisco: 320

RODRIGUES, Maria Idalina Resina: 77,
167, 196, 315

RODRÍGUEZ, José Luis: 295

RUEDA, Lope de: 55

RUIZ ARZALLÚZ, Migo: 320

RUSSO, José: 276

S

SÁ, Isabel Guimarães de: 121, 323

SABUGOSA, Conde de: 234, 237, 304

SANCHEZ, Pedro: 300

SARAIVA, António José: 9, 32, 95-97, 105,
120, 149, 150, 157, 161, 314, 315, 327

SARAIVA, José Hermano: 343

SERÁ, Guillermo: 320

SERANI, Ugo: 9, 120, 189

SILVA, António José da: 96

SOURIAU, Etienne: 124

SOUSA, Ivo Carneiro de: 323

SOUSA, Manuel de Faria e: 290, 304

SPAGGIARI, Barbara: 275

STATHATOS, Constantine Cristopher: 30,
312, 316

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana: 9, 293,
315

SURTZ, Ronald: 128, 138

SWIFT, Jonathan: 73

T

TAMAYO ACOSTA, Juan José: 222

TERÊNCIO:155

TEYSSIER, Paul: 9, 96, 105, 291, 318, 321

TIMONEDA, Juan de: 55

TISSIER, André: 236, 322

TOBAR, María Luisa: 315

TODORIOV, Tzvetan: 113

TOLENTINO, Nicolau: 73

TORGA, Miguel: 146

TORRES NAHARRO, Bartolomé de: 21,
40, 151

TOVAR IGLESIAS, Soledad: 81

TRINKAUS, Charles: 147

TRIPPS, J.: 202, 214

V

VAN EYCK, Jan: 117

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de:
30, 32, 157, 159, 161, 233, 290

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de: 96,
288

VAZ, João Pedro: 276

VEGA, Lope de: 151, 157

VELOSO, Queirós: 298

VERDELHO, Telmo: 321

VIEIRA, António (Padre): 29

VIEIRA, Yara Frateschi: 295, 296, 298

VITERBO, Francisco de Sousa: 100, 291,
297

W

WALLS, Jerry L.: 222

WEISS, Julien: 121

Z

ZAMORA VICENTE, Alonso: 9

ZIMIC, Stanislav: 10

ZURBACH, Christine: 319

José Augusto Cardoso Bernardes (n.1958) é Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa.

A sua produção científico-pedagógica situa-se sobretudo nos domínios das Humanidades (investigação e ensino) e da literatura portuguesa do século XVI.

De entre as obras que publicou, destacam-se as seguintes:

1989: *O Bucolismo Português*;

1999: *História Crítica da Literatura Portuguesa. Humanismo e Renascimento* (Vol. II),

2000: *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*;

2005: *A Literatura no Ensino Secundário – outros caminhos*.

2008: *Gil Vicente*.

2013: *A Biblioteca da Universidade. Permanência e metamorfoses* (coordenador).

2013: *A Literatura e o Ensino do Português* (em colaboração com Rui Afonso Mateus).

2022: *A Oficina de Camões. Aparentamentos sobre Os Lusíadas*.

Foi co-coordenador de *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (1995-2005).

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2023

Obra publicada
com apoio



1 2



9 0



IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS