

Stephen Reckert
O essencial sobre
GIL VICENTE

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** IMPRESA
NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



Stephen Reckert

Oessencial sobre

GIL VICENTE

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Que Gil Vicente é o maior poeta dramático português de todos os tempos, e que no dele (1465/70?-1536/40) era também o maior que até lá surgira na Europa pós-clássica, é ponto assente. Menos geralmente reconhecido é o facto de se tratar também de um poeta lírico sem igual na própria língua entre el-rei D. Dinis e Camões, ou na castelhana antes de Garcilasso de la Vega.

Tem-se pretendido «deduzir» o ano do seu nascimento partindo de alusões textuais mutuamente contraditórias à idade de personagens cujo papel não é de todo impossível que tenha desempenhado nalgumas das próprias obras (uma das quais — o *Auto da Festa* — também de data e até de atribuição controversas). Mas a hipótese mesma de Gil Vicente ter aparecido alguma vez em cena como comediante (e não apenas como relator) parece não ter mais fundamento do que uma interpretação errada da epígrafe da sua primeira peça, *La Visitación*, representada

perante a Família Real em Junho de 1502, e uma ambígua referência contemporânea que o faz ao mesmo tempo *auctor et actor* (sendo o verdadeiro significado desta última palavra, verosimilmente, qualquer coisa como encenador e apresentador juntos).

Existem bases menos desmoronadiças para a tradicional identificação do poeta e dramaturgo com o ourives do mesmo nome, oriundo de Guimarães (venerável solar e centro irradiador não só político como também artístico do reino), a quem el-rei D. Manuel encomendou em 1503 uma custódia para o novo convento dos Jerónimos, em Belém. Para a confecção deste ostensório utilizou-se o primeiro ouro trazido da África Oriental, entregue ao monarca por Vasco da Gama como tributo de Quíloa, na actual Tanzânia, no regresso da sua segunda viagem à Índia; é curioso o paralelismo, possivelmente intencional, com a grande custódia da catedral de Toledo, feita com o primeiro ouro trazido da América por Colombo.

A Custódia de Belém, considerada hoje a obra prima da arte decorativa manuelina, e conservada no Museu das Janelas Verdes, foi acabada em 1506. Em 1509 o ourives (que já o era, a título pessoal, da rainha viúva D. Leonor) foi nomeado vedor das obras em prata e ouro das três casas religiosas mais importantes do país: o citado mosteiro dos Jerónimos, o

hospital lisboeta de Todos os Santos e o convento da Ordem de Cristo, em Tomar — todas, na altura, em curso de construção ou renovação —; e em 1513 foi agraciado com o cargo de Mestre da Balança, ou seja co-director da Casa da Moeda de Lisboa: ofício que vendeu quatro anos depois.

Contra a identificação do ourives com o poeta já se objectou que os conhecimentos especializados deste eram tão pouco consoantes com uma aprendizagem de artesão como o seria a sua notória dependência do mecenato real com as valiosas existências de metal precioso que um mestre joalheiro necessariamente haveria de possuir. Mas um inventário hipertrofiado é uma forma de riqueza tão quimérica como o ouro que já começara naqueles anos a verter-se em bica através da Península para desaguar nos cofres dos credores reais de Antuérpia e Augsburgo; e parece significativo que o único personagem artesão de todo o teatro vicentino cujo ofício tem uma verdadeira função dramática seja exactamente o ourives da farsa *Os Almocreves*, ansiosamente empenhado em cobrar uma pequena factura.

De resto, se é certo que a modesta erudição de Gil Vicente tem sido subestimada pelos estudiosos que o querem mesteiral, não o é menos que como dramaturgo revela uma tendência notável para o uso não apenas decorativo mas autenticamente estrutural de técnicas e motivos próprios das artes plásticas.

Da relativa amplitude das suas leituras, inclusive latinas, e da sua extraordinária facilidade em assimilá-las e aproveitá-las acto contínuo, já não pode haver dúvida. Fica por demonstrar, por outro lado, que fossem quer sistemáticas quer forçosamente incompatíveis com uma profissão universalmente reconhecida como o mais nobre dos chamados «ofícios mecânicos»: recorde-se que o comediógrafo sevilhano Lope de Rueda, contemporâneo mais novo de Vicente, começou como modesto bate-folha; e que antes de se formar na Universidade de Oxford, o maior lírico pastoril inglês, o seiscentista Herrick, foi aprendiz de ourives.

É preciso confessar, enfim, que se o artífice da Custódia de Belém não foi também o poeta que escreveu o *Auto da Alma*, então a vida desse poeta, apesar de toda a laboriosa investigação vicentista que no século passado e primeiros anos deste se dedicou a questões de biografia (com esquecimento quase total, há que dizer, dos problemas literários), continua praticamente incógnita. Ainda não perdeu actualidade a pergunta «Quem era Gil Vicente?»; e a única resposta útil continua a ser que era, e é, o conjunto de textos dramáticos e poéticos que levam o seu nome. Ou seja, na formulação definitiva de Luciana Stegagno Picchio, «quanto sabemos do homem Gil Vicente, das suas ideias, da sua religiosidade, do seu suposto erasmismo, do seu reacciona-

risimo de homem devotado à Corte, do seu progressismo de homem do povo do século XVI, do seu fantasioso medievalismo, do seu sorridente racionalismo, da sua cultura e da sua incultura, é a partir da obra que o sabemos».

O trespasse do posto de Mestre da Balança em 1517 dá origem ao último documento relativo ao ourives. O primeiro que fala do dramaturgo encarrega-o de organizar as festividades para a triunfal entrada de D. Manuel o Venturoso em Lisboa, em princípios de Janeiro de 1521, com a sua nova rainha. Inference-se, pois, que o Mestre da Balança tinha sido transmutado por régia alquimia em Mestre de Cerimónias da Corte. Na realidade, porém, ia já para duas décadas que o Vicente empresário gozava, como protegido de D. Leonor, do monopólio efectivo das funções teatrais cortesãs.

Das suas quarenta e oito peças conservadas, dezanove — quase todas religiosas — parecem datar daqueles primeiros dezoito anos, e as outras vinte e nove — quase todas seculares — dos dezasseis anos seguintes. Vinte destas quarenta e oito peças estão escritas inteiramente, ou pouco menos, em português, e doze em castelhano; nas restantes as personagens individuais falam a língua — ou nalguns casos o dialecto: picardo, genovês (?), andaluz aciganado, etc. — correspondente à respectiva nacionalidade. Com frequência os dois idiomas principais e as duas

categorias se entrelaçam através de duplas e até triplas variações sobre um só tema: por exemplo no auto religioso *Los cuatro tiempos*, em castelhano, e no seu complemento secular e bilingue *O Triunfo do Inverno*, ou nos três autos religiosos, dois em português e o outro em castelhano, sobre as Barcas do Inferno e da Glória.

Ao mesmo tempo que lhe permite iluminar situações parecidas de ângulos e perspectivas diferentes, esta frugalidade na administração da sua fazenda temática deixa o autor livre para aplicar a sua poderosa inventiva a experiências, sem precedente na Europa do seu tempo, na dramatização de fontes e materiais não dramáticos tão diversos como os diálogos de Luciano de Samósata (em *A Barca do Inferno*, primeira imitação portuguesa de modelos gregos), a Parábola do Samaritano (no *Auto da Alma*), as Horas canónicas (no de *Los cuatro tiempos*), ou os romances de cavalaria (vg. em *Don Duardos*).

Semelhante experimentalismo reflecte, por certo, a novidade em Portugal (e ainda mais em português) do próprio drama. Afora o recém-nascido teatro salmantino, só havia à mão os tradicionais momos palacianos e procissões públicas — uns e outras em pantomima — e os rudimentares autos litúrgicos latinos da Igreja. De todas estas manifestações teatrais e proto-teatrais, no entanto, Gil Vicente soube tirar, imparcialmente, o partido possível. E fê-lo, ademais,

com uma intuição não menos lírica do que dramática, pois os seus vilancetes e cantigas servem não apenas (como acontece também, afinal, com o seu contemporâneo Juan del Encina) para dar remate aos seus autos com uma espécie de acorde final, mas ainda para motivar ou avançar a acção e dotar de inusitada profundidade psicológica as personagens e situações que a sua fantasia lhe sugere.

Também na lírica vicentina a inovação vai de mãos dadas com uma grande economia de recursos. O típico *villancico* castelhano (cujo mote inicial, constituindo o núcleo temático do poema, procede habitualmente de outro, geralmente alheio) faz lembrar as peças vicentinas baseadas em argumentos preexistentes; a cantiga paralelística de raiz galaico-portuguesa, por outro lado, com as suas repetições e as suas perspectivas cambiantes, tem analogias com a tendência do dramaturgo para a criação de múltiplas variações sobre o mesmo tema. A forma lírica que mais exactamente o caracteriza, porém, não é nem uma nem outra destas, mas antes um esquema híbrido de ambas, nomeadamente o vilancete paralelístico, que reúne em si, na medida em que o poupa ao esforço de composição, as vantagens das duas formas poéticas. E ainda por cima, nesta forma já mista Gil Vicente introduz invariavelmente, por acréscimo, algumas pequenas irregularidades cuidadosamente descuidadas com as quais consegue

esquivar-se ao mesmo tempo tanto à perigosa monotonia do paralelismo perfeito como também ao trabalho que essa perfeição implicaria.

O próprio autor classificou as obras da sua primeira fase como moralidades, comédias e farsas. As primeiras, cuja construção «processional» faz lembrar, literalmente a cada passo, a sua origem litúrgica ainda recente, nem sempre se ajustam aos moldes correntes da moralidade europeia em geral, enquanto os outros dois géneros, ideados em parte para satisfazer o apetite cortesão pelos espectáculos alegóricos, denunciam cada vez mais a sua descendência destas festividades profanas não menos processionais, acabando por estalar em deslumbrantes séries de episódios mais ou menos desconexos em que as personagens se transformam em simples tipos — pastores e marinheiros, frades mundanos e escudeiros pelintras, alcoviteiras aproximadamente celestinescas, pretos, judeus, ciganos, franceses dengosos, castelhanos fanfarrões e outros espécimes sociais ou étnicos nacionais e estrangeiros —, todos facilmente reconhecíveis pelas suas atitudes e maneiras de falar estereotipadas, e todos aproveitáveis à vontade, uma vez estabelecido o padrão, em sucessivas obras posteriores.

Até nisto, porém, a economia de esforço típica de Gil Vicente tem o seu lado positivo: aquela mesma perda de individualidade nas personagens torna mais

universal e representativo, exactamente por mais pessoal, o vasto políptico vicentino da sociedade portuguesa na época dos Descobrimentos, a mais brilhante da sua história. Com todos os seus defeitos (muito relativos, por certo, especialmente quando vistos de uma perspectiva sincrónica, no contexto da literatura sua contemporânea), as peças religiosas e seculares abrangem em conjunto pelo menos uma vintena de obras dramáticas só igualadas na Península, antes de Lope de Vega, por *La Celestina*.

* * *

A primeira obra notável de Vicente, a zombeteira farsa *A Índia* (1509), põe a descoberto os devaneios de uma mulher cujo marido embarcou na carreira da Índia «ao cheiro da canela», como se dizia, ou seja à procura da fortuna. Tão cedo ainda, a peça revela já uma desassomburada aceitação do eterno contraste entre o ideal e o real: aceitação essa que havia de imunizar o ator permanentemente contra a amargura e o cinismo. Ao mesmo tempo *A Índia* exemplifica a fatal dificuldade com que se tem defrontado desde sempre uma certa crítica patrioteira apostada em erigir o grande dramaturgo nacional em paladino do Império.

O auto de Natal só aparentemente ingénuo *La Sibila Casandra* (1513), baseado em motivos de iconografia sacra e constelado de algumas das mais deliciosas poesias breves jamais escritas em língua castelhana, introduz em cena os Profetas hebreus e Sibilas clássicas, metamorfoseados em pastores leoneses, para profetizar a Encarnação de Deus. A acumulação propositada de anacronismos, para sublinhar a natureza extra-temporal do acontecimento, inaugura no teatro peninsular uma técnica que será característica do futuro auto sacramental.

Tão lírico como *La Sibila Casandra*, embora teologicamente mais ambicioso, *Los cuatro tiempos* (1514?) reúne no palco Júpiter e o rei pastor David, que como portavozes respectivamente das Leis natural e mosaica, se confessam ultrapassados pela da Graça divina, personificada no Menino Jesus e interpretada (segundo António José Saraiva) de acordo com as doutrinas de Ramon Llull. Agora, em contraste com a simples dualidade judaico-pagã de *La Sibila Casandra*, a Criação inteira — simbolizada esquematicamente pelas quatro estações do ano, os reinos animal e vegetal, os rios e montanhas, e toda a hierarquia angélica — rodeia a figura de Cristo para cantar os seus louvores.

Com *Mofina Mendes* (1515?), Gil Vicente afasta-se ainda mais do modelo costumeiro do auto de Natal, introduzindo nele a crítica social já implícita em

A *Índia* e tornando-a extensiva, abertamente, ao clero e até ao Papado. O seu próximo alvo, na farsa *Quem Tem Farelos?* (1515?), são os escudeiros cujas pretensões de nobreza, valor e proezas amatórias se desincham sucessivamente por meio de espantosas antecipações de artificios modernos como sejam o monólogo telefónico e o *fade-in* do cinema.

O teatro religioso vicentino culmina entre 1517 e 1519 nos três autos das *Barcas* e no da *Alma*, que constituem (juntamente com *A Geração Humana*, também atribuída a Vicente) o ponto cimeiro da alegoria sagrada no teatro europeu pré-Calderoniano. Logo esta linha de evolução se quebra abruptamente numa aparente reacção antiascética cuja intensidade pode avaliar-se se confrontarmos o auto de *Los cuatro tiempos* com o seu equivalente secular muito mais extenso, o mal-intitulado *Triunfo do Inverno* (1529), que termina na realidade com a vitória da Primavera e uma exaltação pouco menos que panteísta da vida.

A nova fase predominantemente secular da produção literária de Vicente é caracterizada por um ritmo de composição exactamente duas vezes mais rápido e uma obsessiva insistência em temas de renovação e renascimento, não só através do ciclo natural das estações do ano mas também mediante o amor. Na comédia *El Viudo* (1521?), cronologicamente relacionada, ao que parece, com a viuvez do

próprio autor, o velho tópico virgiliano do «omnia vincit Amor» ainda ressuma pensativa melancolia; mas a sua obra-prima secular, a terna e diafanamente bela «tragicomédia», etérea e carnal ao mesmo tempo, de *Don Duardos* (1522?), para a qual *El Viudo* parece ser um esboço preliminar, mais não é do que uma prolongada apoteose do Amor como Senhor do universo.

A atribuição de uma mudança tão profunda ao simples facto de o dramaturgo ter passado da protecção da austera rainha viúva para a do seu sobrinho D. João III (ele mesmo apelidado, não sem causa, «o Piedoso») é pouco convincente. Quiçá não tenha sido alheio a ela o seu casamento pouco tempo antes em segundas núpcias. Mas seja como for, o que é certo é que ao longo da sua carreira é possível rastrear um filão de magia natural que em toda a literatura peninsular não tornará a aflorar com igual pujança senão em Lope de Vega e García Lorca, e que embora se manifeste mais nitidamente nas obras da segunda fase, desponta já desde o princípio, tal como a veia satírica, até nos seus autos religiosos.

A estes voltou, fugazmente mas com segura mestria, na *História de Deos* (1527?), «breve sumário» dos acontecimentos mais significativos da história do Homem, desde a sua criação até à sua redenção; e no *Auto da Feira* (1527?), autêntica feira de vaidades em que é desmascarada com imparcial compla-

cência a venalidade tanto do Poder eclesiástico como do civil.

Entretanto, tinha produzido a sua única obra dividida em «cenas» (na realidade uma trilogia), a desconcertante comédia *Rubena* (1521), mistura de audaz naturalismo e fantasia romântica; e duas das suas mais sazonadas farsas: *Inês Pereira* (1523), e a continuação desta, *O Juiz da Beira* (1526?). Em ambas se deleita em socavar, com fingida ingenuidade, uma série de *idées reçues* acerca da moralidade pública e privada, da hierarquia sócio-económica e dos direitos de propriedade.

Mesmo as aparatosas representações alegóricas dos seus últimos anos, montadas com toda a pompa que a Corte mais opulenta da Europa se permitia ostentar, lhe forneciam oportunidades privilegiadas para o desabafo satírico: na típica «tragicomédia» *A Frágoa d'Amor* (1524), por exemplo, a figura torcida da Justiça sai endireitada do fogo depois de desembuchar frangos, sacos de dinheiro e um par de perdizes.

Para confirmar a permanente preocupação de Gil Vicente com os abusos sociais, assim como a sua não menos permanente dependência da estrutura processional como modelo de travação dramática, basta citar os títulos das suas duas últimas obras seculares, a erasmiana *Romagem d'Agravados* (1533; seguida em 1534 de uma alegoria teológica final,

A Cananêa, que expõe teorias erasmistas sobre a oração num contexto que lembra *Los cuatro tiempos*), e *A Floresta d'Enganos* (1536), mais uma vez alusiva à corrupção judicial.

Terá morrido pouco tempo depois de representar esta última peça, enquanto se dedicava, por mandato real, à compilação das suas obras completas. Foram estas precisamente os primeiros escritos vernáculos que a Inquisição estabelecida em Lisboa no mesmo ano de 1536 se dignou censurar; e a edição prínceps, que os seus filhos Luís e Paula por fim conseguiram publicar em 1562, foi gratuitamente mutilada ainda mais pelo primeiro. As edições posteriores das obras que ainda se toleravam revelam uma série de expurgações inquisitoriais cada vez mais encarniçadas, tendo chegado a catorze o total cumulativo de peças vedadas por inteiro até 1747.

Das cinco proibidas já no primeiro Índice, três, ao que parece, perderam-se definitivamente. Uma destas, representada em Bruxelas em 1531 enquanto o autor lutava em Portugal para defender os judeus de Santarém do sanguinário *pogrom* com que os frades da vila os ameaçavam, moveu o Núncio, o célebre Cardeal Aleandro (que emprestara o seu barrete, candorosamente, aos actores) a queixar-se indignadamente ao Papa de que ouvir aquilo tinha sido tal qual como ouvir o próprio Lutero em pessoa; e o

pior de tudo era que todos os espectadores se riam às gargalhadas.

Gil Vicente não era, claro está, um luterano, nem sequer um erasmista *sensu stricto*. A sua obra pertence a uma tradição bem mais antiga, na qual as doutrinas de Llull e dos iluministas franciscanos vieram enxertar-se numa cepa de anticlericalismo e religiosidade popular medievais. Semelhantes atitudes, porém, mesmo sem serem rigorosamente heterodoxas, contribuíaam tão pouco para o tornar pessoa grata aos Inquisidores como a sua curiosidade intelectual perenemente jovem e desperta, a ampla humanidade da sua visão moral, ou a sua alegre isenção de espírito.

TEATRO QUINHENTISTA “DE VANGUARDA”

A «certos homens de bom saber» que, desconfiados da inventiva do primeiro autor português de obras dramáticas, «dovidavam... se... fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros», consta que ocorreu um dia pô-lo à prova encomendando-lhe a composição de uma peça sobre um tema previamente escolhido por eles: a saber, «mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube».

Haverá talvez que agradecer-lhes a génese da engraçada farsa *Inês Pereira*, mas a sua capacidade crítica deixava alguma coisa a desejar. Se é certo — como sustentou um vicentista inglês — que Gil Vicente não era um feiticeiro que conseguisse fazer adobes sem palha, todavia não deixava por isso de ser óbvio que os seus adobes, por muita palha que levassem, eram de fabrico caseiro. Hoje é exactamente o mais infatigável descobridor dos “palleiros” explorados por Vicente, Eugenio Asensio, quem afirma que as obras dele constituem «um tea-

tro experimental en que a cada momento se lanza a ensayar fórmulas y combinaciones inusitadas»; e já em tempos do próprio Vicente outro homem cujo «bom saber» não seria decerto inferior ao dos detractores do dramaturgo, Garcia de Resende, não hesitou em qualificar as suas peças de «muy novas envenções», assegurando que

ele foi o que inventou
isto caa, e o usou
com mais graça e mais doutrina...

Em contrapartida, nem sequer aquele amigo e defensor de «Mestre Gil» se livrava de reconhecer

...que Joam del Enzina
o pastoril começou.

A que preço se pagava, pois, no Portugal de Quinhentos, o privilégio de ser original? A teoria de que os autores mortos estariam por força remotos de nós, porque «*sabemos* tanto mais do que eles», provocou a T.S. Eliot, no seu ensaio talvez mais conhecido, «Tradition and the Individual Talent», a riposta que nesse caso «são eles o que nós sabemos». O *saber* refere-se ao passado; o *criar*, ao futuro. Para

avaliarmos com justiça a verdadeira originalidade de Gil Vicente, será útil recordar quão pouco «saber» é razoável exigir mesmo a um autor morto tão vivo como ele, mas nascido num país e numa época em que a tradição aproveitável pelo talento individual era tão exígua que o simples facto de ser autor teatral obrigava a sê-lo de vanguarda.

Vicente mesmo, no prólogo a *Don Duardos*, divide a sua obra anterior a 1522 em comédias, farsas e moralidades. Esta última palavra, porém, não tinha para ele a nitidez de significado que se costuma atribuir às suas equivalentes em inglês ou francês. Da *moralité* francesa, pelo menos, parece incontestável que possuía alguma informação; mas em todo o caso, se de facto chegou a ter uma ideia clara das normas e convenções daquele género, não era homem para se deixar limitar por elas. Para falarmos dos seus dramas religiosos, pois, o mais prudente será sem dúvida recorrer à classificação que ele próprio tinha empregado antes de 1522, chamando-lhes simplesmente «autos». É importante não esquecer, porém, que mesmo assim alguns deles (inclusivamente alguns dos mais belos) são moralidades em toda a extensão da palavra; e que até nas suas farsas e comédias, por outro lado, a alegoria tão característica da moralidade europeia em geral é pouco menos frequente que nos autos.

Em todo o restante, Gil Vicente partia, naquele raio do século XVI, de uma base extremamente estreita: as toscas églogas pastoris da incipiente escola salmantino-leonesa; o drama litúrgico e a comédia humanística, ambos em latim (e cuja existência em Portugal, embora não esteja documentada, seria razoável conjecturar, sem dúvida em escala bem modesta); as procissões religiosas e populares... Pouco mais havia. Para a sua obra não religiosa, pelo menos, são importantes sobretudo os momos: aqueles faustosos espectáculos alegóricos que no reinado de D. João II e primeiros anos do de D. Manuel o Venturoso, acompanhavam imprescindivelmente todos os acontecimentos principais da vida cortesã, quer se tratasse do casamento de uma princesa, quer da recepção dalgum dignitário estrangeiro ou da entrada cerimonial do próprio rei numa das vilas ou cidades do seu reino. Em resumo, uma tradição mais variada do que rica; e de autêntico teatro, quase nada: nem sequer *La Celestina*, a que Vicente deve algumas personagens e situações dramáticas, lhe oferecia lições utilizáveis de técnica propriamente teatral.

Perante esta pobreza de recursos não havia mais remédio do que explorar, até aos limites do possível, a sua variedade; e é justamente a proteica variedade da obra resultante, dentro das suas três categorias mais importantes — comédias, farsas e autos —, o que tem disfarçado não só a exiguidade dos mate-

riais com que essa obra foi construída e a austera economia com que o autor administrou os limitados recursos de que dispunha, como também a fundamental simplicidade que a caracteriza. Assim, entre as quarenta e oito composições dramáticas vicentinas conservadas, os estudiosos têm-se comprazido em descobrir nada menos do que uma dúzia de subgêneros, discriminados quer por temas, quer por técnicas, quer por fontes, quer por uma mistura de critérios híbridos.

O que é mais grave é que aquela mesma variedade dentro da simplicidade tem encoberto também um aspecto não menos fundamental dos métodos de trabalho do dramaturgo, pois ao examinarmos mais de perto os supostos subgêneros vemos em seguida que a maior parte deles abrange tão poucas obras (por exemplo, o compartimento destinado ao gênero «milagres» contém apenas um diálogo, possivelmente incompleto, de oitenta versos), e estas com tanto em comum que mal passam de variações sobre um tema (ou uma técnica, ou uma fonte).

Os casos concretos do método variacional saltam à vista. I. S. Révah, ao restituir a Vicente a autoria de *A Geração Humana*, demonstrou por exemplo que este auto e o da *Alma* são variações gêmeas sobre o tema já em si duplo da vida como peregrinação e da Igreja como estalagem. Na primeira obra a viagem do peregrino e na segunda o refúgio que

procura ocupam respectivamente o primeiro plano; mas ambas terminam com uma curiosa sobreposição de alegorias (repare-se que a alegoria é ela mesma uma forma de desdobramento, geminação ou sobreposição), na qual a Igreja é ao mesmo tempo estalagem e estalajadeira, servida — de acordo com um motivo iconográfico recém importado — por quatro dos seus Doutores, em função de criados de mesa. Sem sabermos que *A Geração Humana* é a aplicação escatológica de um comentário medieval sobre a parábola do Bom Samaritano, nunca nos poderíamos aperceber do estreito parentesco existente entre os dois autos, porque é só à luz desse facto que podemos reconhecer no da *Alma* (que põe mais ênfase na estalagem do que na peregrinação, e não alude às personagens pelos seus nomes bíblicos) a aplicação *moral* do mesmo comentário.

Mais ainda: longe de serem gratuitas, essas duas variações sobre um tema, que o são ao mesmo tempo sobre uma fonte (e, por certo, as primeiras dramatizações dela que se conhecem em qualquer língua), correspondem precisamente como tais variações a uma diferença não só nos propósitos dos autos mas num crescente domínio, pelo autor, do meio teatral. *A Geração Humana*, mais cingida ao seu modelo, pode talvez representar um passo atrás em relação à arrojada originalidade do *Auto da Alma*; mas técnica e esteticamente marca um novo estádio

na evolução do drama sacro vicentino, que sem ela apresentava uma inexplicável solução de continuidade entre aquele auto e o da *História de Deos*.

O procedimento variacional nem sempre aparece tão encoberto. Às vezes os títulos mesmos das peças revelam que se trata de obras afins. Na chamada (incorrectamente) «trilogia» das *Barcas*, o argumento e o cenário dos três autos são essencialmente idênticos: duas embarcações, uma com destino ao Inferno e a outra ao Paraíso, aguardam a maré atracadas ao embarcadouro da praia do Purgatório; entretanto, revistam-se as listas de passageiros, e um heterogêneo desfile de recém-mortos encaminha-se, entre «pulhas» e gracejos, para a respectiva barca em que cada um já tem a sua passagem reservada. Assim como nos autos de *A Alma* e *A Geração Humana* há um tema duplo do qual um dos dois aspectos se destaca em cada auto, nas três *Barcas* desenvolve-se a antítese salvação-condenação, salientando-se esta na primeira e aquela nas duas últimas. Agora, porém, em vez de uma só fonte trata-se de três — mas não à razão de uma por auto. Duas delas, que se podem rastrear ao longo da «trilogia», são diálogos de Luciano de Samósata; a outra, uma versão sevilhana da *Dança da Morte*, flui soterrada até aflorar na terceira peça, coincidindo com um grave dobrar de campanudas frases latinas do Ofício de Defuntos para criar uma atmosfera solene e hierática que se adequa

admiravelmente à revelação final do Cristo Ressuscitado como único verdadeiro *Deus ex machina*.

Mais uma vez, tal como no *Auto da Alma* e em *A Geração Humana*, estas variações reflectem diferenças de intenção: na *Barca* primeira — observa Asensio — «hay un toque étnico propio de la comedia, mientras que la... tercera, que tanto tiene de tragedia ritual, tiende a lo universal». E outra vez também, como naqueles autos, as diferenças representam diferentes etapas na evolução da cultura literária e dramática do autor. A primeira *Barca*, com ser menos universal do que a da Glória, supera como obra inovadora o próprio *Auto da Alma*, pois constitui nada menos que a primeira imitação portuguesa de um modelo grego.

* * *

O auto *Los cuatro tiempos* e o seu complemento, a «tragicomédia» bilingue *O Triunfo do Inverno*, demonstram novamente o equilíbrio de repetição e inovação que já podemos concluir ser típico de Gil Vicente. O primeiro, como demonstrou Eugenio Asensio, é a única dramatização peninsular das Laudes canónicas: parente afastado, portanto — quiçá através das *Laudes Espirituais* de Mestre André Dias — do *Cantico del Sole* de São Francisco de Assis e das

Laudi de Iacopone da Todi. O segundo, duas vezes mais comprido, diferencia-se do seu predecessor não só em ser bilingue e secular mas, evidentemente, no ambicioso da sua concepção. Mas a disparidade mais significativa entre eles (tal como entre as *Barcas*, só que agora ao inverso) é de tom.

Depois da culminação do seu drama religioso, entre 1517 e 1519, com uma série de autos (as *Barcas* primeira e terceira, o *Auto da Alma* e *A Geração Humana*, se a aceitarmos como sua) que hoje nos parecem marcar o momento cimeiro da alegoria litúrgica no teatro europeu anterior aos grandes autos sacramentais de Calderón, Gil Vicente vira as costas abruptamente ao ascetismo, arremessando-se ao mesmo tempo, com energia criadora literalmente reduplicada, à composição de obras novas (em geral bastante mais extensas e complexas, aliás, do que as antecedentes). Nos primeiros dezoito anos da sua carreira tinha produzido, provavelmente, entre 16 e 19 peças, apenas cinco profanas; nos dezasseis anos seguintes havia de produzir entre 29 e 32 mais, só quatro delas religiosas. Tamanha e tão decisiva viragem dificilmente se explica pelo facto de Vicente se ter colocado sob a protecção de D. João III, tão bem alcunhado *o Piedoso* e que tanto havia de insistir com o Papa para que também Portugal tivesse, tal como Espanha, a sua própria Inquisição.

Na altura do seu grande solavanco antiascético andaria o poeta entre os cinquenta e os cinquenta e cinco anos. É a idade em que, não raro, o homem ibérico começa a meditar no *momento mori*. «Los años cincuenta de mi edad cumplidos» — diz Juan del Encina, o contemporâneo exacto e o primeiro modelo de Gil Vicente, para explicar a sua ordenação como sacerdote, seguida de uma peregrinação à Terra Santa —,

retraje en mi mismo mis cinco sentidos,
que andaban muy sueltos vagando perdidos,
sin freno siguiendo la sensualidad,
por darles la vida conforme a la edad...

A Vicente, pelo contrário, parece arrebatá-lo uma espécie de vendaval cósmico, fazendo lembrar não tanto um verão de São Martinho como uma milagrosa segunda primavera, alternadamente ensolarada e tempestuosa, e varrendo de vez todo o sombrio.

Dámaso Alonso já referiu o «soplo pánico en el desfile de las estaciones de ese arrebatador *Auto dos Quatro Tempos* o del *Triunfo do Inverno*»; e António José Saraiva, alguns anos mais tarde, adverte como o mundo vicentino se povoa naquele momento de uma quase inesgotável flora e fauna, observando acertadamente que embora o torvelinho naturalista

não se desencadeie com plena força senão na segunda obra, desponta já inconfundivelmente na primeira. Com efeito, se é certo que qualquer das duas poderia muito bem subintitular-se, tal como o cântico de São Francisco, «Laudes Creaturarum», o genitivo seria, em termos gramaticais, *subjectivo* na primeira (onde as «criaturas» cantam os louvores) e *objectivo* na segunda (onde são objecto deles). Entre uma peça e outra, numa inversão da viagem espiritual que pouco antes fizera Juan del Encina, e que mais tarde havia de fazer Camões, «da particular beleza para a Belleza gêral», Gil Vicente desviara a vista da contemplação do Eterno e do «Spirito no criado» para a concentrar na resplandecência precedeira da Criação:

sol, y luna, y las estrellas,
criadas claras y bellas
todas ellas.

Não é que desconhecesse a austeridade e o desengano: tinha-os, simplesmente, transcendido. Daí em diante iria dedicar-se a cantar aquilo a que o maior poeta do seu país havia de chamar, rejeitando-o, «o vil contentamento / cá deste mundo visível»: do mundo das maravilhosas criaturas e da beleza mortal, quanto mais efêmera mais cobiçável.

«Mortal belleza eternidad reclama», cantou um poeta dos nossos dias; mas outro já assentara o angustioso corolário: «Man is in love, and loves what vanishes». Gil Vicente, por certo, não se revolta como o Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*, ou como um Yeats, cheio de «lust and rage», perante a sentença inapelável da mortalidade e a traçoeira unhada da velhice. Mesmo assim, contudo, aquela insistência em temas de renovação e continuidade que caracteriza tão conspicuamente as obras dos seus últimos anos, não seria ela, acaso, uma espécie de recurso de apelação (até, se calhar, subconsciente) contra o envelhecimento e a morte? O próprio *Triunfo do Inverno* acaba por apresentar o contra-triunfo da Primavera, com um hino quase panteísta (aliás, mais exactamente, panenteísta) — perfunctoriamente suavizado no fim por um epílogo de convencional ortodoxia — às pletóricas forças vitais da Natureza.

Por outro lado, aquele poder de rejuvenescimento não é apanágio exclusivamente do ciclo das estações do ano. Existe outro triunfo mais intimamente ligado à continuidade da vida humana: o triunfo do amor. Em *El Viudo* (que se julga escrito logo após o próprio Gil Vicente ter enviuvado) o tema amoroso ainda se apresenta tingido de outonais saudades: só casando as filhas é que o entristecido protagonista

da comédia entrevê alguma possibilidade de uma perpetuação delegada.

A *Tragicomedia de Don Duardos*, em contrapartida — para a qual a *Comedia del Viudo* se pode considerar um delicado e delicioso rascunho em miniatura —, transborda de júbilo e de fresca sensualidade («sin freno siguiendo la sensualidad», diria Encina) desassombradamente pagãos. Aqui o venerável *topos* virgiliano «omnia vincit Amor», depois de impregnar a peça inteira, serve no fim para resumir o sentido global dela na tríplice coda constituída pela cantiga

Al Amor y a la Fortuna
no hay defension ninguna;

a confissão de Flérída

que el Amor es el Señor
deste mundo;

e a sentença do «romance por fim do auto»,

que contra la Muerte y Amor
nadie no tiene valia.

Dos *masques* cortesãos da Inglaterra (com os quais a obra serôdia de Gil Vicente tem tanta coisa em comum) disse a estudiosa inglesa Enid Welsford que «apresentavam a vida como uma harmonia» regida por Hímen, divindade do casamento, «mediante conquistas, reconciliações e absoluições»; e acrescenta a opinião de que a chamada melancolia renascentista mais não seria do que «o espírito da Vida, feroz e triunfal, a representar o seu drama contra um fundo sombrio do qual nunca está de todo inconsciente, mas a cujo domínio também não se submete nunca de todo». Dificilmente se poderia sintetizar melhor do que nestas palavras a atmosfera que se respira nas obras vicentinas da última fase.

Conforme observa Jean Seznec, no século XVI «o reino de Afrodite... é deveras um novo universo, redescoberto após um lapso de séculos... De novo os poetas se atrevem a cantar *l'amour vainqueur et la vie opportune* e a glorificar o Desejo como Senhor dos deuses e do Homem». A *Tragicomedia de Don Duardos*, não fosse que incorpora uma «heresia amorosa» nascida no seio mesmo do Cristianismo, dir-se-ia anterior a ele.

* * *

As afinidades entre o *Don Duardos* e o resto da obra de Gil Vicente não se esgotam em *El Viudo*.

Mais útil, contudo, do que explorá-las exaustivamente, será aproveitar a circunstância de aquela obra ser a mais extensa e elaborada de quantas escreveu, para esboçar uma análise da sua estrutura interna.

O conhecido autor de *Seven Types of Ambiguity*, William Empson, partindo da teoria de que toda a ideia nobre contém em si mesma a sua própria auto-paródia grosseira e abjecta, «muito semelhante a ela, e com idêntico nome» (se calhar, o oitavo tipo de ambiguidade), explica o fenómeno da intriga secundária, cómica, num drama sério, como um estratagemma para antecipar a reacção céptica e zombeteira que de outra maneira poderia ocorrer espontaneamente ao público. Tratar-se-ia na realidade, segundo Empson, de uma *pseudoparódia*, destinada não a parodiar o argumento principal mas pelo contrário a evitar que o público imagine que se adiantou ao autor em reconhecer quanto esse argumento tem de parodiável.

Tal é, evidentemente, a interpretação mais óbvia do episódio de Camilote e Maimonda, intercalado na acção central da tragicomédia vicentina. A grotesca parelha serviria para permitir ao dramaturgo caricaturizar num espelho deformador os seus românticos protagonistas Dom Duardos e Flérida antes que o público se lembre de o fazer por conta própria. E sem dúvida alguma, a interpretação é exacta,

dentro dos seus limites. Mas não pode ser que se trate única e exclusivamente de uma pseudoparódia, destinada a desarmar os maliciosos; porque nesse caso não faria sentido o seu prolongamento até ao ponto de abalar o equilíbrio da peça inteira, que só à custa dos malabarismos de um hábil encenador se consegue restabelecer (na reposição madrilenha de há uns anos, por exemplo, mediante um combate em pantomima). Como sou de opinião que Gil Vicente sabia bastante bem o que estava a fazer (e que o que ele fazia, fazia sentido), creio que há mais.

Asensio, que vê na cena de Camilote e Maimonda um artifício para representar ao mesmo tempo o espírito agonístico e o da galantaria, pergunta-se que relação oculta haverá entre o momo cortesão e a *morisca*, que em diversos países foi o núcleo originário de um teatro popular. Alguma coisa se explica se recordarmos (sobretudo à luz da genial intuição do encenador madrileno) que uma constante da *morisca*, tanto nas festas palacianas como nas do povo, era um combate fingido derivado da dança das espadas que fazia parte das procissões folclóricas de todo o Ocidente europeu. Alguma coisa, no entanto, ainda fica por explicar.

O *Don Duardos* é, sem dúvida alguma, a peça que mais nitidamente exemplifica a importância, para um entendimento cabal do teatro vicentino posterior, dos momos. Imediatamente após o começo da

carreira de Gil Vicente como autor dramático os documentos deixam definitivamente de se referir a esses grandiosos «momos, os serãos de Portugal, tam falados no mundo» (como afirma Sá de Miranda numa nostálgica carta) nos anos anteriores. A inferência iniludível é que foram desbancados pelos espetáculos teatrais cada vez mais vistosos que o dramaturgo oficial da Corte ia produzindo, e que para o cortesão médio não deveriam representar outra coisa senão um novo tipo de momo consideravelmente mais elaborado do que os habituais. Mas é só na segunda metade daquela carreira, entre uma série de tentames em obras de menor envergadura como *A Frágoa d'Amor*, *O Templo d'Apolo* e *A Nau d'Amores*, que Vicente empreende, no *Don Duardos*, a plena dramatização do momo.

Arrancando das rudimentares églogas salmantiñas, chegara nessa obra ao cume da sua evolução técnica; não seria de esperar que percorresse um caminho tão trabalhoso sem aproveitar os atalhos que eventualmente se lhe oferecessem. Como ele mesmo diz, aquele

...que va caminando

.....

por esteril tierra y gran despoblado,
los cortos atajos siempre anda buscando.

E o episódio de Camilote, na medida em que revela uma relativa falta de jeito, parece representar um «atalho» que não deu certo: o malogro parcial de uma tentativa de empregar no contexto de uma peça individual o processo de geminação que, ao ser aplicado a duas ou mais obras diferentes, tinha permitido ao autor em outras ocasiões tirar partido mais eficientemente dos seus limitados materiais e libertar a totalidade da sua energia para experiências inéditas.

Procuremos justificar esta afirmação. Asensio lembra, de passagem, a tradicional associação dos momos com o torneio. Às vezes, como aliás é o caso dos primeiros momos portugueses amplamente documentados, em Agosto de 1451, constituíam «un preludio y una invitación a la justa o torneo del dia siguiente»; e a *Crónica de D. João II*, de Rui de Pina, descreve como nos momos de Évora de 1490 — os mais deslumbrantes de que há notícia em Portugal — o próprio rei entrou disfarçado na sala, no papel de Cavaleiro do Cisne, e abriu caminho por entre os cortesãos até ao estrado, onde «sobre... concrusões d'amores... desafiou para justa d'armas... a todo-los que o contraio quisessem combater».

Entre os trechos vicentinos que revelam um contacto imediato entre actores e público, assinala L. Keates o final de *El Viudo*, no qual as personagens recorrem ao futuro rei D. João III para que decida o

desenlace da peça; estariam aquelas, evidentemente, na parte baixa da sala, e a Família Real no estrado. Repare-se pois, porque o facto não deixa de ser curioso: a última cena de *El Viudo* — esboço preliminar do *Don Duardos* — coincide com a primeira deste.

Tal é o contexto em que se deve entender essa primeira cena. Do que se trata é, virtualmente, de um momo dentro de um momo. A Corte de Constantinopla está reunida — a Família Imperial sentada no estrado com o respectivo séquito, e os cortesãos, como habitualmente, em pé — quando entra um misterioso cavaleiro estrangeiro, abrindo passo por entre eles e dirigindo-se ao soberano para pronunciar um desafio: «depois destes [isto é, a Família Imperial e os gentis-homens e damas de honor] assentados, entra dom Duardos, a pedir campo ao Emperador com Primaleam seu filho, sobre o agravo de Gridonia». O paralelo com os momos eborenses de 1490 não poderia ser mais perfeito; chega inclusive a ser tentador conjecturar se os dramaturgos ingleses Beaumont e Fletcher não estariam informados desta técnica vicentina ao associarem a «peça dentro de uma peça» com a Corte de Lisboa em tempos de Vicente, situando ali a acção das suas *Four Plays in One*, escritas um século depois do *Don Duardos*, mas que se finge, no âmbito de peça

maior, terem sido representadas por ocasião da boda del-rei D. Manuel.

Nos fins do século XV o próprio torneio já não era mais do que um grande momo público: como diz E. Welsford, «os cavaleiros vinham para a liça em toda a espécie de fantásticos disfarces; os desafios eram redigidos em termos de romântica galantaria». Usaria D. Duardos, por acaso — como era hábito, aliás, nos verdadeiros momos —, uma máscara? A ser assim, a pergunta de Flérída, «os vais sin mas descobrir?» teria (como efectivamente acontece nos correspondentes versos da segunda edição) um sentido equívoco.

Em todo o caso, a referência a fantásticos disfarces e desafios românticos condiz tão bem com D. João II em Évora como com D. Duardos em Constantinopla: a vida real e a fantasia já não se distinguem. Precisamente em Constantinopla, e em 1524 — dois anos depois da data provável da tragicomédia —, os mercadores venezianos e florentinos da capital otomana armaram para o Carnaval uns momos em que saiu um «embaixador» nada menos que do rei de Portugal, acompanhado por dois «sarracenos» que justaram depois de terem bailado uma *morisca*.

De maneira análoga, a contenda de D. Duardos com Primaleão, em vez de ser um verdadeiro combate preludiado pelo momo, pertence ao mesmo plano

de realidade — aliás, de irrealidade — que este. Daí que possa e deva ter lugar ali mesmo, sem precisar de ser adiada para o dia seguinte (por certo que esta situação, em rigor, não era inaudita nem sequer nos torneios autênticos: certos festejos celebrados em Paris em 1389, por exemplo, tinham culminado numas justas dentro da própria sala).

Quando a enternecida princesa Flérida interrompe a luta, e D. Duardos se vai embora tão abrupta e misteriosamente como chegara, o Imperador e a Corte inteira ficam como que imobilizados nas mesmas atitudes em que os vimos ao princípio, com ar de quem não sabe o que fazer de si. Enfim, como se estivessem à espera de qualquer coisa.

E é exactamente isso, na realidade, o que se passa. Aqui não se trata da tradicional falta de jeito dos dramaturgos primitivos em fazerem com que as suas personagens entrem e saiam: a razão pela qual a Corte continua a ocupar os seus lugares, cochicando por trás das mãos com esse ar de expectativa, é que constitui um *público*; e aquilo de que o tal público está à espera é o próximo «número» do programa. A sua paciência não precisa de ser posta à prova durante muito tempo: quase imediatamente surge o estrambótico Camilote, «com Maymonda sua dama polla mão; e sendo ella o cume de toda a fealdade», proclama

que en la tierra a la redonda
no se hallo nunca su par,

desafiando sobre esta «concrusão d'amores», tal qual como outro D. João II, «a todo-los que o contrairo quisessem combater». Dito e feito. Acto contínuo, presenciámos um novo combate, muito diferente do primeiro (embora, como diria Empson, «com idêntico nome»).

A figura mais constante dos momos de toda a Europa é sem dúvida o «selvagem», também conhecido, em Inglaterra, por *morris dancer* (isto é, 'bailador da *morisca*') ou «homem verde». Descendente de Enkidu, personagem da epopeia suméria de Gilgamesh — o monumento mais antigo da literatura mundial —, enxergamo-lo também sob o aspecto do Zeus verde de Olímpia, cujo templo já ostentava como motivo decorativo o carvalho que, arrancado de raiz e empregado como cacete, iria ser a arma mais duradoiramente característica do selvagem. A este tornamos a encontrá-lo na pessoa do herói egípcio Xu, que levava o mesmo carvalho e casava todos os anos pela Primavera com a Rainha da Selva, sendo depois imolado, tal como o protagonista da dança das espadas, em combate ritual. O facto de o tal combate coincidir com o solstício de Verão permite por sua vez reconhecermos mais uma metamorfose do mesmo personagem em São João «o Verde», referido enigmaticamente num vilancete do *Auto da Festa* e numa cantiga de *O Triunfo do Inverno*. Por

certo que também a própria dança das espadas simbolizava em diversos países o triunfo do Verão sobre o Inverno, verdadeiro tema daquela mesma tragico-média.

Na baixa Idade Média o selvagem desdobra-se. Por um lado, trocando o seu cacete por uma espada, se arma cavaleiro; por outro, passa a confundir-se com o figurante que desempenhava o seu papel nos espectáculos e procissões. Assim chega com o tempo, e através de linhagens divergentes, a ser o ascendente comum de Dom Quixote, Robim dos Bosques, e o Caliban de *A Tempestade*, além de primo direito do sábio Merlin. Ainda hoje são numerosas, nos condados centrais de Inglaterra, tavernas de aldeia em cujas tabuletas figura, junto ao nome «The Green Man» (ao passo que no Norte do país se tende a preferir o de «The Morris Dancer»), uma representação quer do selvagem vestido de folhas e empunhando o seu carvalho, quer de Robim no respectivo gibão verde.

Os estudiosos da matéria referem uma série de documentos aragoneses, a partir do século XIII, relativos ao cavaleiro selvagem. Em 1300 as Constituições da Universidade de Lérida classificam os *militēs* «qui dicuntur selvatges» junto com os *joculatores* e os *mimi* (ou sejam jograis e comparsas de momo), proibindo aos estudantes qualquer trato com eles.

Anos antes — nomeadamente em 1269 — tinham intervindo *cavallers salvatges* nas festividades com que D. Jaime I honrou em Valência D. Afonso de Castela; e as que se organizaram em Lérida e Saragoça em 1328 para festejar a coroação de D. Afonso IV de Aragão foram amenizadas por outros «cavallers salvatges qui cridaven tots, *Aragó!*» Naqueles sump-tuosíssimos momos de 1490 em Évora, em que o rei apareceu disfarçado de «Cavaleiro do Cisne», era inconcebível, evidentemente, que deixassem de aparecer também os respectivos selvagens; e poucos anos depois a moda alcançava o seu apogeu tanto na Itália como na Inglaterra da dinastia Tudor. Durante as festas da Noite de Reis de 1515 no Palácio de Greenwich, por exemplo, oito selvagens irromperam na Sala Maior «com armas terríveis e ameaçadoras visagens», e pelejaram com os cavaleiros da Corte até estes, após um prolongado «combate», conseguirem expulsá-los.

O selvagem dos momos demorou bastante tempo em aprender a falar, a não ser com gritos medonhos e ininteligíveis e «ameaçadoras visagens». Mas quando por fim se lhe concedeu um papel falado, num espectáculo que se montou nos jardins do Castelo de Kenilworth em 1575 para obsequiar a rainha D. Isabel I de Inglaterra — «Oriana», para os poetas da sua Corte, com um nome transparentemente alusivo

aos romances de cavalaria do ciclo de Amadis —, a benéfica presença de tão excelsa Senhora foi suficiente para fazer com que também «Hombre Salvagio» (assim chamado no original, denunciando mais uma vez uma ascendência sentida como vagamente ibérica) se tornasse um bocado mais cortesão nas maneiras, e até um bocado poeta. Era geralmente reconhecido que só uma dama — e de preferência uma virgem, como aliás era o caso da rainha, pelo menos segundo as fontes oficiais — era capaz de amansar um selvagem (característica que este tinha em comum, ao que parece, com o unicórnio). Assim, Hombre Salvagio, surgindo abruptamente dentre umas árvores e brandindo o habitual carvalho arrancado de raiz, deu a entender em dísticos mais ou menos polidos que apesar de ter morado tanto tempo naqueles desertos, a percorrê-los de parte a parte, «yet happed he never to see so glorious an assemble afore»: quer dizer que nunca antes tivera a sorte de presenciar uma tão gloriosa assembleia.

Com este acontecimento, o momo funde-se evidentemente com o *masque*, tal como antes o torneio se fundira com o momo; e o género misto resultante já não está longe de se transformar em verdadeiro teatro. Hombre Salvagio, por certo, já faz lembrar menos o cavaleiro selvagem do que os pasmados rústicos vicentinos da *Visitación* e do *Auto pastoril cas-*

tellano. E com efeito, era em algo muito parecido que ele, com o decorrer do tempo, se havia de converter: em 1660, no espectáculo anual que ainda hoje é patrocinado pelo *Lord Mayor* de Londres, apareceu um *wild man* a falar o dialecto estilizado convencionalmente atribuído no teatro aos camponeses da região de Oxford, ou seja o equivalente britânico (exacto, se tivermos em conta a correspondente equivalência Oxford-Salamanca) do «saiaguês». Mas ainda no tempo de Hombre Salvagio, havia já meio século que o autêntico cavaleiro selvagem — sem perder o que quer que seja da sua rudeza, da sua especialíssima susceptibilidade galante ou da sua malfadada afeição ao combate — se transformara, na pessoa do fidalgo vicentino Camilote, de espantalho de pantomima em personagem dramática impecável.

No romance de *Primaleón* — fonte do *Don Duardos* — a figura de Camilote não fora menos marginal do que veio a ser na tragicomédia; mas ao trasladá-lo resolutamente das páginas do romance para as tábuas do palco, Gil Vicente não se enganava. Ao mesmo tempo que lhe permite repetir a sua primeira cena numa tonalidade distinta, como já fizera com peças inteiras, aquela transplantação representa também um habilidoso estratagemma para poupar trabalho introduzindo em cena (para fácil deleitação de um público que, nado e criado entre

momos, saberá o que se vai passar mal reconheça o seu velho amigo, o cavaleiro selvagem) uma personagem «prefabricada».

* * *

Os materiais com que Gil Vicente elabora a sua obra podem ser considerados como pertencentes a três categorias: fontes, temas e personagens. Os procedimentos que emprega para organizá-los reduzem-se igualmente a três: variação, combinação e repetição. Teoricamente, pois, seriam de esperar nove possíveis permutações. De todas elas poderíamos, de facto, encontrar exemplos, se bem que não apresentadas num esquema maquinalmente simétrico. Já vimos, por exemplo, que *A Alma* e *A Geração Humana* são variações gémeas sobre uma só fonte; mas cada uma destas encerra ao mesmo tempo uma combinação de dois temas. Os três autos das *Barcas*, em contrapartida, são outras tantas variações sobre um tema único, ao passo que em cada um dos autos se combinam três fontes. Podem citar-se, ainda, as variações sobre personagens (o príncipe disfarçado, que se estreia em *El Viudo* e torna a aparecer em forma mais desenvolvida no *Don Duardos*; ou o cavaleiro selvagem desta obra, repetido depois em *A Devisa de Coimbra* com uma caracterização menos cómica e mais simpática, para nomear apenas dois

exemplos), e a combinação de semelhantes personagens, baralhadas com liberdade caleidoscópica e colocadas uma frente a outra em interrelações mútuas sempre diferentes de peça em peça.

Quantitativamente, porém, o processo de *repetição* é o que predomina sobre os da variação e a combinação; e por uma razão simples. A repetição de um tema ou de uma fonte implica também, em princípio, uma variação sobre esse tema ou essa fonte; mas à medida que o cânone das obras vicentinas vai crescendo, estas convertem-se por sua vez em potenciais fontes de obras futuras, de maneira que ao lado das repetições que ao mesmo tempo são variações se dão também casos de repetição pura, como o autoplágio de uma cena inteira de *O Templo d'Apolo* no *Auto da Festa*, ou o reaparecimento de Pero Marques, deuteragonista de *Inês Pereira*, como protagonista de *O Juiz da Beira*.

Por outro lado, se a repetição predomina quantitativamente, o método que preside em absoluto aos outros dois é o combinatório, pois não só se combinam fontes, temas e personagens como, segundo já tivemos ocasião de observar, um só tema pode combinar-se com várias fontes diferentes (vg., nas *Barcas*), ou uma só fonte com mais de um tema (*A Alma* e *A Geração Humana*). E a repetição mesma, evidentemente, costuma encontrar-se, na maioria dos casos, combinada com a variação. Notemos

finalmente que com frequência os temas que Gil Vicente repete ou varia ou combina não são da sua própria invenção mas antes (como por certo ocorre com a imensa maioria dos dramaturgos de todos os tempos, de Ésquilo até Brecht) temas preexistentes; e idênticas considerações são aplicáveis, é claro, às suas personagens prefabricadas, tais como o pastor saiaguês ou o cavaleiro selvagem.

Não é difícil reconhecer entre todos estes procedimentos fundamentais da arte dramática vicentina um elemento comum. O princípio geral subjacente a todos eles é o de poupar o esforço de composição; e os casos individuais em que Gil Vicente aplica esse princípio constituem uma série de ardis para tirar o melhor partido possível do seu limitadíssimo repertório de materiais, deixando a sua força inventiva em constante disponibilidade para inovações de maior envergadura.

Falar dos processos de construção mais característicos de Gil Vicente como «ardis» e «estratagemas» parece talvez implicar um juízo pejorativo dele como dramaturgo. Na realidade a profissão de dramaturgo, no século XVI, nem sequer existia como tal. Para os seus contemporâneos, o autor das aparatosas tragicomédias *A Exortação da Guerra* ou *As Cortes de Júpiter* era sobretudo um oficial de Palácio — um funcionário, diríamos hoje — com responsabilidades e atribuições claramente definidas e

até algum tanto rotineiras. De facto, se bem que não de nome, era o Mestre de Cerimónias del-rei D. Manuel, encarregado de dar a necessária pompa às grandes festas profanas e religiosas do ano com as suas «novas envenções» e «conveniente rethorica» (a um confuso eco disto se deveria possivelmente a disparatada notícia, recolhida por um genealogista posterior, que o identificava como «mestre... de reytorica del rey dom Manoel»). A sua indigitação para organizar as festividades que marcaram a triunfal entrada dos reis em Lisboa em 1520, por exemplo, representaria naturalmente, no conceito destes, uma comissão a todos os respeitos análoga à produção de *As Cortes de Júpter* para a partida, uns meses mais tarde, da nova duquesa de Sabóia.

Observa Laurence Keates que a maioria das obras vicentinas da última fase, consideradas de um ponto de vista funcional, pouco mais são de que momos «literários»; já pudemos comprovar que as suas analogias com o momo não se limitam ao aspecto funcional. Um autêntico artista, ao ver-se obrigado a assumir a responsabilidade de montar semelhantes festas teatrais — diz Welsford com referência ao *masque* inglês —, comprometia-se a tentar impor unidade a uma miscelânea em que a coreografia e até a pintura não eram menos importantes do que a poesia, e ao mesmo tempo dotar de beleza um tipo de espectáculo apreciado sobretudo como simples alarde

de opulência e veículo de lisonjas e de propaganda política. Ao dramaturgo-artesão-funcionário que era Gil Vicente, trabalhando depressa e quase sempre por encargo, não restava em geral mais saída do que seguir a linha da menor resistência.

Antes de assentirmos, pois, na canonização de «Mestre Gil» pelos manuais ramerraneiros, será conveniente ouvir o advogado do diabo. Tenhamos em conta, para começar, todas as personagens que depois de inventadas ou adaptadas («furtadas de outros autores»), diriam os «homens de bom saber» têm que prestar serviços uma vez e outra: o escudeiro não menos pelintra do que presumido; o perfumado frade cortesão, aficionado à caça (inclusive à de amor); o ingênuo pastor saiaguês ou beirão; a tropa toda de criados, marinheiros, pretos «falando guinee» e alcoviteiras de ascendência celestinesca. Não esqueçamos também as situações repetidas, como a doença contabescente do amor, tão difícil de diagnosticar, ou a cena (empregada em três peças diferentes) da donzela desamparada na selva.

Tão-pouco será lícito dissimular a extraordinária pobreza (que não é o mesmo que falta de vivacidade) do léxico vicentino, tanto em português como em castelhano; ou a abundância de versos de pé-quebrado que só estão aí para proporcionar as quatro ou cinco sílabas adicionais que de alguma maneira há que encontrar; ou os incontáveis rípios sem

mais justificação do que as exigências da rima. E que dizer das rimas mesmas?: os enfadonhos emparelhamentos de *cielo* com *suelo* ou *mundo* com *facundo*; as tão prestáveis terminações verbais em *-ia* e *-ava*; os desfiles de estrofes alternadamente truncadas ou infladas, sem denominador comum nem no número de versos nem na ordem das rimas, que o erudito investigador americano Morley acabou por catalogar como *jumbles* (ou seja, ‘salgalhadas’). É escusado continuar: a verdade é que para considerar o nosso poeta um grande estilista da versificação haveria que recorrer à definição formulada uma vez por Herbert Spencer, ao afirmar que estilo era a mesma coisa que economia de esforço. Não há dúvida de que a linha da menor resistência é uma das pautas fundamentais da obra vicentina.

Muitas vezes, por outro lado, as próprias habilidades e astúcias de que se socorre Vicente para economizar o esforço revelam ser ao mesmo tempo recursos geradores de inovação. Como exemplo poderíamos aduzir as peças ou cenas geminadas que servem para focar uma situação idêntica de ângulos ou perspectivas tão distintas ou em contextos tão inesperados que dificilmente se reconhece como a mesma; ou então o emprego de conhecimentos especializados de iconografia religiosa para resolver os espinhosos problemas de composição do *Auto da Alma*,

de *A Geração Humana*, de *A Sibila Casandra* ou de *Los cuatro tiempos*.

Parece evidente que se trata de uma política calculada, uma tática de compensação adoptada de propósito: porque a energia que Gil Vicente de facto conserva desta maneira costuma ser utilizada para objectivos específicos. Seria imprudente, portanto, menosprezar a força e a originalidade de Gil Vicente como dramaturgo; com efeito, já vimos como as forças desencadeadas por uma análoga automatização de uma grande parte da sua obra se aplicaram à livre experimentação com o emprego de fontes ou pouco vulgares em si (quer dizer, no contexto do público da época), como os diálogos de Luciano de Samósata, ou então nunca antes dramatizadas, como as Laudes ou a parábola do Bom Samaritano.

Pode surpreender, à primeira vista, o facto de a cenificação de um romance de cavalaria pertencer à segunda destas categorias. Hoje em dia, quando não poucos romancistas, mesmo antes de rascunhar os primeiros parágrafos de um novo livro, já estão a contar com os direitos cinematográficos, a dramatização de um romance é sem dúvida o método mais óbvio de poupar trabalho; para os contemporâneos de Gil Vicente, em contrapartida, constituía uma flagrante inovação. E não só pelo que respeita à fonte, mas até na técnica: dos três processos de dramatizar uma obra não dramática — a simples transposição,

a expansão de um núcleo pequeno (às vezes, por exemplo nalgumas peças de Lope de Vega, uma breve cantiga; na *Inês Pereira* um rifão), e a redução selectiva de um original muito mais extenso —, o *Don Duardos*, como assinalou Dámaso Alonso, impunha o último e mais difícil, que obriga o dramaturgo a apresentar «en un esquema intensificado, capaz de sostenerse sobre las tablas..., lo que en la narración novelesca... se deshila... a lo largo de páginas y páginas».

Esta frutífera inovação na técnica do drama profano, precursora de uma prática que se havia de tornar rotina no teatro e no cinema modernos, corre parelhas com outra não menos significativa no drama religioso. *La Sibila Casandra* contém o primeiro exemplo, no teatro «literário», daquilo a que se poderia chamar o presente intemporal: um esquema cronológico no qual deixam de ser aplicáveis as categorias de passado e futuro, e que constituía a *conditio sine qua non* da génese do auto sacramental. O fenómeno já era corrente nos momos, e na poesia tradicional tão conhecida por Gil Vicente uma análoga desordenação de planos temporais encontra-se a cada momento, desde a cantiga «Levad' amigo que dormides», de Nuno Fernandes Torneol, passando pela confluência de tempos verbais no *romancero viejo* castelhano, até às canções hispano-judaicas recolhidas ultimamente em Marrocos. Esta intemporalidade

dade teatral tornou possível outra inovação tão radical que não conseguiu propagar-se ao teatro posterior: a extensão, a personagens não alegóricas, da sobreposição de identidades que faz com que os pastores e pastoras de *La Sibila Casandra* sejam ao mesmo tempo, realmente, Profetas e Sibilas, e não meras abstrações personificadas como numa alegoria convencional.

* * *

Entre as inovações que poderíamos classificar como *puras* — isto é, as que não se devem à economia de recursos habitualmente praticada por Vicente — algumas há cujo alcance é extensivo a obras inteiras. Basta recordarmos as duas novidades registadas por Dámaso Alonso no *Don Duardos*: a incorporação da paisagem na literatura, pela primeira vez sem referência ao *topos* do *locus amoenus*; e a matização psicológica com que é revelado o gradual florescimento da paixão de Flérida por D. Duardos (sabidamente contraposto, pode-se acrescentar, ao «coup de foudre» deste). Outras vezes a força inovadora do dramaturgo concentra-se na fina observação de um pequeno detalhe: o naturalismo quase de gravador da conversação entre crianças na segunda parte da *Rubena*, por exemplo, que se diria transcrita das

páginas de um livro de Piaget, faz um espantoso contraste com a fala estereotipada dos tipos sociais e étnicos que o teatro da época (inclusive o do mesmo Vicente) costumava pôr em cena.

Também não faltam, é claro, procedimentos que no fundo se reduzem a espantosos malabarismos e golpes de teatro. Uma cena de *Quem tem farelos?*, por exemplo, tem sido comparada por mais de um estudioso à conversação telefónica unilateral do teatro de hoje; e noutra cena da mesma farsa a antecipação de técnicas nem sequer teatrais mas até cinematográficas chega ao seu ponto culminante quando o criado Aires Rosado, ao mencionar o nome do seu amo, explica:

Neste seu livro o leraas:
escuta tu e veraas
as trovas que fez aa dama;

e enquanto a cena se dissolve num rápido «fundido», o mencionado personagem surge imediatamente em *fade-in*, «passeando pola casa lendo no seu cancioneyro», uma «cantiga... a sua dama».

A originalidade demonstrada por Gil Vicente na utilização de cantigas intercaladas na acção das suas obras dramáticas não está circunscrita, evidentemente, a semelhantes artifícios. Já na primeira fase da sua

carreira, a partir do auto de *La Sibila Casandra*, a poesia lírica assumira uma autêntica função estruturante no esquema das suas peças. Não se trata já tão-somente de arredondar uma obra com um vilanete ou um rimance que resuma e dê relevo ao seu significado global, como antes nas églogas de Encina e inclusivamente no próprio *Don Duardos*, embora seja, por certo, nessa mesma obra que se encontra um dos exemplos mais bem sucedidos do novo método: nomeadamente na encantadora cena do jardim na qual D. Duardos e Flérida representam em diálogo uma «cantiga de cantigas»: isto é, uma pequena «antologia» de estribilhos soltos integrada na armação do diálogo. O referido novo método consiste na utilização sistemática da canção para motivar a intriga ou para dar às personagens uma dimensão psicológica nunca alcançada pelos dramaturgos anteriores ou contemporâneos.

Nisto, como aliás sob outros aspectos, Gil Vicente é um precursor de Lope de Vega. Se o nome que com mais frequência se encontra associado ao dele é de facto o de Lope, não é por acaso: pois é só nele que tornamos a sentir aquele vento ciclónico que atravessa as melhores páginas da *Copilaçam* vicentina, e só nele que reencontramos — pelo menos até chegarmos a Rosalía de Castro e a García Lorca — uma equivalente identificação com a tradição popular e oral: uma identificação tão completa que nos

deixa às vezes (e mais vezes, por certo, em Gil Vicente do que em Lope) com a dúvida se tal ou qual verso, este ou aquele estribilho, são realmente do poeta que os subscreve, ou se não serão antes o eco de uma voz ouvida na rua.

Não deixa de ser curiosa, à primeira vista, a convergência de duas trajectórias aparentemente tão afastadas: o criador do teatro português, com todos os seus atalhos e expedientes, a fazer da necessidade uma virtude; e o da comédia espanhola a fazer outra, quase, da facilidade. Mas Lope podia dar-se ao luxo de ser fácil, e até pródigo, exactamente porque entre Gil Vicente e ele mediavam quase três quartos de século de teatro *pós*-vicentino. E esse teatro fazia parte integrante daquilo que Lope, no sentido eliotiano, *sabia*. O caso de Gil Vicente era bem distinto. Uma vez içada a vela para a sua viagem por mares nunca de antes navegados, ele, para enfuná-la, tinha que aproveitar até a mais insignificante brisa que lhe soprasse.

Mas não é, afinal, uma imagem marítima, nem sequer a militar «de vanguarda», a que mais lhe convém. As bem-intencionadas tentativas de o alistar como porta-estandarte das empresas imperiais, com base apenas no orgulho nacional simpaticamente ingénuo da farsa *A Fama* ou no alegre chauvinismo de *A Exortação da Guerra*, soam sempre a oco. Dentro da síntese tripartida da humanidade que se esboça

na bela cantiga final de *La Sibila Casandra* — o marinheiro, o cavaleiro apaixonado pelas armas e o modesto pastorzinho da serra — é ao último a quem mais se assemelha o próprio Gil Vicente, com o seu apego ao rústico, humilde e despretensioso. Se fosse preciso inventar-lhe uma divisa ou lema — uma *cymera*, como as que os comparsas dos momos usavam para se identificar e caracterizar —, seria difícil resumir mais lapidarmente a sua capacidade para a máxima valorização de um mínimo de material do que com o rifão que serviu de ponto de partida para a *Inês Pereira*: «mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube». Por acaso não se definiu alguma vez a arte mesma como a transformação de limitações em vantagens?

BIBLIOGRAFIA

Livros fundamentais, acessíveis no comércio ou nas principais bibliotecas e escritos em português ou castelhano. Para uma bibliografia mais completa vejam-se os mesmos.

ALONSO, Dámaso: *Gil Vicente: Tragicomedia de Don Duardos* (CSIC, Madrid, 1942; reedição no prelo nas *Obras Completas* de D. Alonso, Gredos, Madrid).

ASENSIO, Eugenio: ensaios incluídos em *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media* (Gredos, Madrid, 2.ª ed., 1970) e *Estudios portugueses* (Fund. Gulbenkian, Paris, 1974).

BRAAMCAMP FREIRE, A.: *Vida e Obras de Gil Vicente* (Rev. Ocidente, Lisboa, 2.ª ed., 1944).

HART, Thomas: *Gil Vicente: Obras dramáticas castellanas* (Clásicos Castellanos, Madrid, 1962: a melhor edição de conjunto destas peças).

MARTINS, Mário, S. J.: ensaios incluídos em *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte* (Liv. Cruz, Braga, 1969, vol. I) e *Guia Geral das Horas del-Rei D. Duarte* (Brotéria, Lisboa, 2.ª edição, 1982).

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C.: *Notas Vicentinas* (Rev. Ocidente, Lisboa, 2.ª edição, 1949).

- PICCHIO, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português* (Portugália, Lisboa, 1969).
- PRATT, Óscar de: *Gil Vicente: Notas e Comentários* (Liv. Clássica Editora, Lisboa, 1931).
- RECKERT, Stephen: *Espírito e Letra de Gil Vicente* (Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1983: regista-se aqui por ser o presente livrinho uma versão abreviada das duas primeiras secções desta obra).
- SARAIVA; António José: *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (Bertrand, Lisboa, 3.^a edição, 1981); ensaios incluídos em *História da Cultura em Portugal* (Jornal do Foro, Lisboa, Vol. II, 1955) e *Para a História da Cultura em Portugal* (Bertrand, Lisboa, 4.^a edição, 1979, vol. II).

COLECÇÃO ESSENCIAL

1. *Irene Lisboa*
por Paula Morão
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria A. Martins
3. *A Formação da Nacionalidade*
por José Mattoso (2.ª edição)
4. *A Condição Feminina*
por Maria Antónia Palla
5. *A Cultura Medieval Portuguesa*
(Séculos XI e XIV)
por José Mattoso
6. *Os Elementos Fundamentais*
da Cultura Portuguesa
por Jorge Dias
7. *Josefa d'Óbidos*
por Vitor Serrão
8. *Mário de Sá-Carneiro*
por Clara Rocha
9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lancastre
10. *Gil Vicente*
por Stephen Reckert
11. *O Corso e a Pirataria*
por Ana Maria Pereira Ferreira
12. *Os «Bebés-Proveta»*
por Clara Pinto Correia
13. *Carolina Michaëlis de Vasconcelos*
por Maria Assunção Pinto Correia
14. *O Cancro*
por José Conde
15. *A Constituição Portuguesa*
por Jorge Miranda
16. *O Coração*
por Fernando Pádua
17. *Cesário Verde*
por Joel Serrão
18. *Alceu e Safo*
por Albano Martins
19. *O Romanceiro Tradicional*
por João David Pinto-Correia
20. *O Tratado de Windsor*
por Luís Adão da Fonseca
21. *Os Doze de Inglaterra*
por Artur de Magalhães Basto
22. *Vitorino Nemésio*
por David Mourão-Ferreira

23. *O Litoral Português*
por Ilídio Alves de Araújo
24. *Os Provérbios Medievais Portugueses*
por José Mattoso
25. *A Arquitectura Barroca em Portugal*
por Paulo Varela Gomes
26. *Eugénio de Andrade*
por Luís Miguel Nava
27. *Nuno Gonçalves*
por Dagoberto Markl
28. *Metafísica*
por António Marques
29. *Cristóvão Colombo e os Portugueses*
por A. Teixeira da Mota
30. *Jorge de Sena*
por Jorge Fazenda Lourenço
31. *Bartolomeu Dias*
por Luís Adão da Fonseca
32. *Jaime Cortesão*
por José Manuel Garcia
33. *José Saramago*
por Maria Alzira Seixo
34. *André Falcão de Resende*
por Américo da Costa Ramalho
35. *Drogas e Drogados*
por Aureliano da Fonseca
36. *Portugal e a Origem da Liberdade dos Mares*
por Ana Maria Pereira Ferreira
37. *A Teoria da Relatividade*
por António Brotas
38. *Fernando Lopes-Graça*
por Mário Vieira de Carvalho
39. *Ramalho Ortigão*
por Maria João Lello Ortigão de Oliveira
40. *Fidelino de Figueiredo (O crítico)*
por A. Soares Amora
41. *A História das Matemáticas em Portugal*
por J. Tiago de Oliveira

Esta reimpressão foi executada
para
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
nas suas Oficinas Gráficas
com uma tiragem de cinco mil exemplares.
Concepção gráfica do Departamento de Edições da INCM.
Acabou de imprimir-se
em Abril de mil novecentos e noventa e três.

CÓD. 213043000
ED. 25200738

DEP. LEGAL 62 349/93

ISBN-972-27-0549-0



1002130430008